

Herbert Schwaab | Essay | 11.06.2025

Die Neuerfindung audiovisuellen Erzählens

Eine Analyse der Crime-Serie „Adolescence“

Am Anfang der ersten Episode der vierteiligen Serie *Adolescence* (GB, 2025) wird nicht nur unmittelbar das Leben eines britischen Teenagers und seiner Familie zerstört – dokumentiert von einer Kamera, die unerbittlich und hektisch in das Haus der Familie und das Kinderzimmer des Jungen einbricht. Es werden auch die Zuschauenden erschüttert, die sich mit einer Serie konfrontiert sehen, die in einer ungewohnten Ästhetik ein ebenso wichtiges wie erschreckendes Thema behandelt: die Bedrohung von Kindern durch falsche Vorstellungen von Männlichkeit, *peer pressure* und Soziale Medien.

Adolescence – entstanden unter der Regie von Philip Barantini und von Jack Thorne und Stephen Graham, der in der Serie den Vater spielt, geschrieben – ist eine aufregende, eine beunruhigende Serie, die, so die offensichtlich einhellige Meinung, hochgradig relevant ist. In den Kulturredaktionen der Zeitungen sind innerhalb kürzester Zeit eine Vielzahl von Artikeln entstanden, die sich mit dieser von Netflix produzierten Serie beschäftigen. Sie betonen zum einen die Rolle, die der Serie in der Diskussion über die schädlichen Effekte Sozialer Medien und über Männerbilder zukommt, zum anderen stellen sie ihre ästhetische Besonderheit heraus. Denn alle vier Episoden sind mit einer hyperaktiven Kamera als sogenannter One-Shot gedreht und geben in einer Einstellung eine Stunde Echtzeitereignisse wieder. Dabei geht es um den Fall des 13-jährigen Jamie, der des Mordes an seiner Mitschülerin verdächtig wird. Die vier Episoden zeigen uns die Verhaftung von Jamie am Morgen nach der Tat, Investigationen der Polizei in der Schule von Täter und Opfer kurz nach der Tat, eine Sitzung mit einer psychologischen Gutachterin, in der sie sich mit dem mutmaßlichen Mörder unterhält, und ein Morgen im Haus der Familie des Täters ungefähr ein Jahr nach der Tat, als Jamie im Gefängnis sitzt.

Eine kurze Presseschau

Die Relevanz von *Adolescence* wurde spätestens dann deutlich, als der englische Premier Keir Starmer empfahl, die emotional sehr herausfordernde Serie in Schulen zu zeigen, um ein Bewusstsein für die von ihr behandelten Probleme zu schaffen.¹ Viele Kritiken in deutschen Zeitungen attestieren der Serie eine ähnliche Dringlichkeit, vor allem aufgrund ihrer Darstellung toxischer Männlichkeitsvorstellungen, die sich im Internet verbreiten.

Eine Rezension in der *taz* nennt die Serie niederschmetternd realistisch und verweist auf den Begriff *incel culture* sowie die Person Andrew Tate, beide haben Einfluss auf das Denken und – so zeigt der Mord – Handeln der Schüler:innen.² Karin Bauer spricht im *Standard* davon, wie die Serie eine den Eltern unbekannte Welt von Social Media zeige und den Blick auf Mobbing, Pornokonsum, Ausgrenzung und Vereinsamung lenke: „Es geht um die lebensentscheidende Frage, welche Art von Mann man zu sein hat – Andrew Tate-Shit wird genannt.“³ Bauer vernachlässigt die Episoden in der Schule (2) und im Gefängnis mit der Psychiaterin (3) und fokussiert sich auf den letzten Teil, in dem die Eltern verzweifeln versuchen, ohne ihren Sohn, der des Mordes angeklagt im Gefängnis sitzt, weiter zu leben. Beate Hausbichler nimmt die Serie zum Anlass, um in ihrer Rezension die mangelnde männliche Beschäftigung mit Sexismus zu thematisieren: Es sei gut und wichtig, „dass das Thema maskulinistischer Radikalisierung im Netz endlich mehr Aufmerksamkeit bekommt“.⁴ Damit erweckt sie den Eindruck, das Skript der Serie basiere auf einer genauen Analyse jugendlicher Misogynie. Die Serie versuche, ein ganzes System der Sozialisierung in Schule und Familie zu sezieren, so auch Noemie Ehrat in der *ZEIT*,⁵ analog dazu vertritt Lena Karger in der *Welt* die Meinung, noch nie habe eine Serie besser und eindringlicher die Ängste vorgeführt, die Eltern vor Sozialen Medien haben (müssen).⁶ Entsprechend ist der Beitrag von Eva Lapido in der *FAZ* mit „Kleine Monster mit Internetanschluss“ betitelt.⁷

Was dieser kleine Gang durch die Presse zeigt: Alle Rezensionen betonen die gefährliche Incel-Kultur und jugendliche Verrohung, für die die Serie die Augen öffne. Doch tatsächlich ist *Adolescence* alles andere als eine fundierte Analyse mit klar benannten Ursachen und Symptomen – und will dies auch gar nicht sein. Es sind lediglich flüchtige Hinweise und wenige Momente, die auf Andrew Tate und die gefährlichen Folgen Sozialer Medien hinweisen. Eigentlich gibt es nur zwei Szenen, die die Incel-Kultur und Andrew Tate als Schuldigen benennen: (a) Als der Polizeiermittler nach dem Mord die Schule von Opfer und Täter besucht, begegnet er dort seinem Sohn, der zunächst als potenzielles Mobbing-Opfer gezeigt wird und im Verlauf der Episode den Vater auf das Incel-Thema als mögliches Motiv für die Tat aufmerksam macht. Das Gespräch zwischen den beiden stellt die Ahnungslosigkeit des Vaters heraus. Aus der innerschulischen Perspektive des Jungen wird die Komplexität von Online-Diskursen und den dadurch erzeugten Druck eher angedeutet als expliziert. (b) Weitere Hinweise auf die Vorgeschichte der Tat gibt vor allem die letzte Episode, in der sich Jamies Vater Vorwürfe macht, sich so wenig damit beschäftigt zu haben, womit sein Sohn die Stunden in seinem Zimmer am Computer verbringt. Auch ein Jahr nach der Tat, als sich die Eltern mit möglichen Ursachen auseinandergesetzt haben, wissen sie noch immer nicht genau, auf welchen Homepages ihr Sohn unterwegs war.

Auch wenn einige Rezensent:innen die impulsiven Ausbrüche des wütenden Jamies in der dritten Folge beim Gespräch mit der Psychologin als Versuch des Jungen interpretieren, einer vom Internet vermittelten Vorstellung von Männlichkeit zu entsprechen, lässt sich maskulinistische Radikalisierung als bestimmendes Thema der Serie meines Erachtens nur schwer identifizieren. So entsteht vielmehr der Eindruck, das Feuilleton lese das Thema Incel-Kultur in die Serie hinein, weshalb viele die Serie mit der (falschen) Erwartung schauen, sie biete so etwas wie eine Analyse der Radikalisierungs- und Verrohungsmechanismen bei jungen Menschen.

Ein anderer Fokus der Besprechungen liegt auf Ästhetik und Narration der Serie sowie dem besonderen Ansatz, die Folgen in einer Einstellung zu drehen und damit jeweils eine Stunde im Leben der Figuren abzubilden. So konzentriert sich die bewegte Kamera darauf, soziale Räume zu zeigen und sehr nahe an den Figuren zu bleiben.⁸ Florian Kaindl spricht von einem choreografierten Fluss, den die Kamera in den langen Einstellungen erzeuge. Die Kameraführung sorgt für ständige Übergänge von einem Gefühlszustand, Ort oder Motiv zu einem anderen, Dialoge entstehen zudem spontan aus den Situationen heraus, anstatt wie in traditionellen Formaten durch Kamerawechsel und Schnitt im Schuss-Gegenschuss gezeigt zu werden.⁹ Die *Spiegel*-Rezension von Oliver Kaever illustriert die Fähigkeit, durch Kamerabewegungen Übergänge zu inszenieren, an einer Sequenz, in der die Kamera die Figuren in der Szene verlässt, emporsteigt und (vermutlich in einem Drohnenflug) zum Tatort hinführt, der zu einem Ort des Andenkens geworden ist.¹⁰ Diese beeindruckende Szene wirkt unter anderem so intensiv, weil sie zum einen ein Gefühl für das Gedenken an das Opfer evoziert und damit zumindest für kurze Zeit dessen Geschichte erzählt und weil die Kamera zum anderen von einer aufgeregten Situation zu einem Ort der Ruhe und Andacht wechselt und dort den Vater des mutmaßlichen Mörders in einem seiner wenigen Momente der Trauer zeigt. Die Serie vermeide, schreibt Antonia Baum, einfache kausale Zuordnungen, was eher ein Muster von True-Crime-Formaten wäre, von denen sich *Adolescence* allerdings dezidiert abhebe.¹¹ Sandra Kegel schließlich spricht in der *FAZ* von einem „One-Shot-Wunder in Tragödienform“, von einer Serie, die eher an Avantgarde und Filmkunst erinnert, mit einer Kamera, die atemlos den Figuren folgt und die Serie damit zum kompletten Gegenteil eines Kammerspiels macht.¹² All dies lässt vermuten, dass es nicht unbedingt Ziel der Serie war, einen fundierten Beitrag zum Diskurs über Männlichkeit im Internet zu leisten.

Fernsehereignisse früher und heute

Die Entscheidung, die Episoden in einer Einstellung zu drehen, lässt sich allerdings nicht

entkoppelt betrachten von den Themen, die die Serie explizit oder implizit behandelt, auch wenn der Eindruck entsteht, dass es auf der einen Seite die Themen und auf der anderen Seite die visuelle Brillanz gibt. Vielmehr ist die Machart der Serie wohl auch ein Grund, warum *Adolescence* so viele Assoziationen weckt. Fernsehgeschichtlich sind die Serie und die Wirkung, die sie entfaltet, tatsächlich weniger außergewöhnlich als es auf den ersten Blick erscheint. So hat das britische Fernsehen immer wieder mit Serien oder Fernsehspielen auf gesellschaftliche Probleme hingewiesen. John Ellis nennt dafür das Beispiel eines BBC-Dramas aus den 1960er-Jahren: „A single drama like *Cathy Come Home* in 1966 could spark a national debate about housing problems and provide the impetus of the creation of the pressure group shelter. This television was a very special phenomenon.“¹³ Das Drama über Teenager, die ihre Familie verlassen und verschwinden, konnte vor allem deswegen große Wirkung entfalten und zu Diskussionen über das Thema anregen, weil das Fernsehen bis in die 1980er-Jahre hinein Teil einer geteilten und gemeinsamen Kultur war.¹⁴ *Cathy Come Home* ist, ähnlich wie *Adolescence*, nicht einfach ein konventionelles Drama, das ein Problem illustriert. Ihr Regisseur Ken Loach, der bis heute Filme macht, gilt als einer der wichtigsten Vertreter des dokumentarischen Realismus, der zum einen soziale Probleme und ihre materielle Basis sehr genau zu analysieren vermag, sich zum anderen aber auch durch einen sehr distinkten Stil der Beobachtung, bestehend aus langen Einstellungen, auszeichnet. Zumindest die filmischen, wenngleich nicht die analytischen Parallelen zu *Adolescence* sind augenfällig.

Es gibt aber auch Serien, die den Konventionen des seriellen Erzählens und einer standardisierten Dramaturgie der Personalisierung von Ereignissen entsprochen haben und deren diskursives Potenzial eher inhaltlich bedingt war, wie etwa *Holocaust* (USA, 1978). Trotz oder gerade wegen der melodramatischen, Soap-Opera-artigen Gestaltung der Serie, die heftig kritisiert wurde, war die Vernichtung der Jüdinnen und Juden während des Zweiten Weltkriegs daraufhin Thema in vielen deutschen Familien, was zuvor undenkbar gewesen wäre.¹⁵ Die Diskussion um *Adolescence* weckt Erinnerungen an diese Fernsehereignisse und zeigt die diskursive Macht von Fernsehserien. Aber lassen sich hier überhaupt Vergleiche ziehen, wenn *Adolescence* einer Ästhetik folgt, die es zumindest im Fernsehen bisher nicht zu sehen gab und die audiovisuelles Erzählen scheinbar neu erfindet? Und ist es überhaupt legitim, *Adolescence* als Angebot des Pay-TV-Senders Netflix dieselbe Bedeutung zuzuschreiben wie Programmen, die in den 1960er- und 1970er-Jahren von einem großen Teil der Gesellschaft im öffentlich-rechtlichen Fernsehen gesehen werden konnten? Ellis bezeichnet diese erste Hochzeit des Fernsehens, in der noch keine privaten, kommerziellen Sender existierten, als eine Ära der Knappheit (*scarcity*): Es gab nur wenige Sender und damit wenige Programme, die allerdings sehr viele Menschen

schauten, während Netflix nur diejenigen erreicht, die für den Streaming-Dienst bezahlen, was ein verhältnismäßig kleines Segment der Bevölkerung ist. Sind es am Ende nur die Redakteur:innen der Feuilletons, Keir Starmer und einige Serieninteressierte, die *Adolescence* gesehen haben?

Für Großbritannien kann man der Serie durchaus eine gewisse Relevanz zuschreiben. Dort haben viele junge Menschen die vier Episoden gesehen, die unmittelbar ihren eigenen Alltag betreffen oder betreffen können. *Adolescence* ist ein ungewöhnliches Format, das doch viele Ähnlichkeiten hat mit dem, was Fernsehen in der Theorie und für die Menschen einmal gewesen ist. Der Brite John Fiske hat mit *Television Culture* in den 1980er-Jahren ein Standardwerk der Fernsehforschung verfasst, um die Bedeutung und Wirkung von Fernsehen zu erklären. Als Vertreter der Cultural Studies entwickelt Fiske Ansätze, wie Fernsichtexte, Serien, Nachrichtenformate und Shows analysiert und ihre Rezeption verstanden werden können. Zwei seiner Konzepte sind der offene Fernsichtext und die aktive Rezeption: Gerade Serien und ihre von Wiederholungen, Andeutungen und Redundanzen geprägten Erzählweisen implizierten eine interpretative Offenheit, wodurch Serien besonders gut in der Lage waren, die vielen verschiedenen Kontexte und sozialen Formationen, aus denen das überaus große und diverse Fernsehpublikum in den 1980er-Jahren noch bestand, zu erreichen. Serien seien, so Fiske weiter, auf vielen Ebenen und auf unterschiedliche Weisen anschlussfähig an den Alltag ihrer Zuschauer:innen, die versuchten, Relevanz in den Formaten zu finden, das heißt eine Bedeutung, die sie mit ihren Lebenswirklichkeiten und den sich dort offenbarenden Problemen und Gefühlen verbinden können. Fernsehen „acknowledges the differences between people despite their social construction, and pluralizes the meanings and pleasure they find in television. It thus contradicts theories that stress the singularity of television’s meanings and reading subjects.“¹⁶ Fiskes Leistung, wie auch die vieler anderen Theoretiker:innen, die dazu beitrugen, dem von der Wissenschaft vernachlässigten und von der Kritik verachteten Medium Fernsehen Aufmerksamkeit zu verschaffen, besteht darin, das Fernsehen in einer Weise analytisch fruchtbar zu machen, die seiner Existenz als Sendemedium mit einer diversen, häuslichen Zuschauerschaft Rechnung trägt und in der es als ästhetisch komplex erscheint. Für ihn ist die Uneindeutigkeit des Fernsehens, nämlich dass den Serien häufig eine klare dramaturgische Gestalt fehlt, seine eigentliche Stärke: Wegen dieser Ambiguität konnte eine Serie wie *Holocaust* überhaupt eine so große Wirkung entfalten.

Zur Spezifik von *Adolescence*

Mit dem Siegeszug der Streaming-Anbieter entstanden viele neue Quality-TV-Serien, die

kontroverse Themen behandeln und damit das von ihnen anvisierte smarte, gut situierte, liberale Publikum erreichen. *Breaking Bad* (USA, 2008–2013) gilt hierfür als Paradebeispiel, die letzten Staffeln der Serie liefen sehr erfolgreich auf Netflix. Mit ihrer anspruchsvollen psychologischen Gestaltung der Figuren – über viele Staffeln hinweg – berührt sie Themen wie soziale Ungleichheit, Krankheit oder Behinderung. Auf den ersten Blick könnte auch *Adolescence* als Quality-TV-Serie verstanden werden, die in ihrer komplexen Gestaltung versucht, Uneindeutigkeit und Anschlussfähigkeit an gesellschaftliche Diskurse in eine ästhetische Form zu gießen. Allerdings bietet *Adolescence* mit seiner One-Shot-Dynamik eben keine kohärente Geschichte mit einer kohärenten Dramaturgie, sondern lediglich aus der Lebenszeit ihrer Figuren ausgeschnittene vier Stunden.¹⁷ Daher muss in der Serie vieles offen bleiben, wenngleich Kritiker:innen und Publikum gemäß ihrer jeweiligen sozialen Position eindeutige Themen hineinlesen, wo tatsächlich nur Andeutungen sind. Um all die diversen und zum Teil widersprüchlichen Gefühle auszuhalten, die die Serie mit ihrer Erzählweise und der rastlosen Kamera bei ihnen auslöst und die der Drastik der gezeigten Ereignisse mehr als angemessen sind, greifen die Zuschauer:innen nach den Strohhalmen von Deutungen und Zuschreibungen.

Die letzte Folge macht die emotionale Ambiguität der Charaktere, die sich auf das Publikum überträgt, besonders deutlich: Die Figuren erleben ein totales Gefühlschaos, sie feiern den Geburtstag des Vaters, verzweifeln ob ihrer sozialen Ausgrenzung und Stigmatisierung, werden wütend und stumm, als sie eine Nachricht von ihrem Sohn aus dem Gefängnis erhalten, und versuchen, miteinander ins Gespräch zu kommen. In den ruhigen Momenten am Ende zeigt sich, sie wollen die Ereignisse und ihren Anteil daran verstehen. Die Serie bringt nichts auf den Punkt, der One-Shot schafft keine einheitliche Perspektive, keine Verdichtung, sondern sorgt für eine Streuung der Ereignisse und der Foki.

Adolescence erfindet das Fernsehen neu, weil es das Unfertige akzeptiert, sich nicht in einer langen Erzählung erschöpft und gerade deswegen so viele Gefühle weckt; Emotionen, die sich vor allem am Körper des von Stephen Graham gespielten Vaters offenbaren. An der Seite seines Sohnes wird er in eine Welt geworfen, in der er sich nicht zurechtfindet – die kreisende, fliegende, heranfahrende und fliehende Kamera begleitet ihn durch sein Gefühlschaos. Und vielleicht müssen wir als Zuschauer:innen akzeptieren, dass diese Serie und die Geschichte, die sie erzählt, immer ein Fragment bleiben werden, auch wenn weitere Folgen angekündigt sind.

Endnoten

1. O.A., [„Adolescence“ soll an allen weiterführenden Schulen in England gezeigt werden](#) [28.5.2025], in: Spiegel Online, 30.3.2025.
2. Julia Schöpfer, [Der Junge, der Mörder](#) [28.5.2025], in: Tageszeitung, 24.3.2025.
3. Karin Bauer, [„Adolescence“: Der Horror aller Teenager-Eltern](#) [28.5.2025], in: Standard, 20.3. 2025.
4. Beate Hausbichler, [Der Hype um „Adolescence“ zeigt auch den anhaltenden Widerstand vieler Männer beim Kampf gegen Sexismus](#)[28.5.2025], in: Standard, 2.4.2025.
5. Noemi Ehrat, [Er lebt. Sie bleibt tot](#) [28.5.2025], in: Zeit Online, 17.3.2025.
6. Lena Karger, Der Horror, heute Kind zu sein, in: Die Welt, 31.3.2025.
7. Eva Lapido, [Kleine Monster mit Internetanschluss](#) [28.5.2025], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.4.2025.
- 8.
9. Florian Kaindl, [Wie sie „Adolescence“ gemacht haben](#) [28.5.2025], in: Süddeutsche Zeitung, 28.4.2025.
10. Oliver Kaefer, [Hier kann selbst die Kamera nicht wegschauen](#) [28.5.2025], in: Spiegel Online, 2.4.2025.
11. Antonia Baum, [Wir erschaffen das Monster](#) [28.5.2025], in: Zeit Online, 2.4.2025.
12. Sandra Kegel, [Das schockiert Eltern in aller Welt](#) [28.5.2025], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.4.2025.
13. John Ellis, Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty, London 2002, S. 46.
14. Ebd., S. 47.

15. Herbert Schwaab, [Alte und neue Wirklichkeiten der Serie. Von „Die Firma Hesselbach“ zu „Druck“](#) [28.5.2025], in: Soziopolis, 24.4.2024.
16. John Fiske, Television Culture, London / New York 1987, S. 63.
17. Dieser Kunstgriff erinnert ein wenig an Ava duVernays Netflix-Mini-Serie *When They See Us* (USA, 2019), die einen Justizirrtum an fünf Teenagern, den sogenannten Central Park Five, ihre Verurteilung und Inhaftierung für lange Jahre ihres jungen Lebens thematisiert. Auch duVernay entscheidet sich dagegen, in den vier Folgen eine kohärente Geschichte zu erzählen, die möglichst viele Details des Falles enthüllt. Stattdessen präsentiert sie in jeder Folge eine komplett neue Perspektive mit einer eigenen Ästhetik und Erzählweise, um die verschiedenen emotionalen Seiten des Falles vermitteln zu können.

Herbert Schwaab

Dr. Herbert Schwaab lehrt als Medienwissenschaftler an der Universität Regensburg. Er forscht und publiziert unter anderem zu Fernsehserien, zu Autismuskultur, Anime und zur Medialität des Fahrrads.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Henriette Liebhart.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/die-neuerfindung-audiovisuellen-erzaehlens.html>