universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ewige Sehnsucht

Die Verhinderung einer Liebesbeziehung in TV-Serien

Verfasserin

Bettina Baudinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuer:	Ao. Univ. Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG **5**

1 FRAUENBILDER UND ROLLENKLISCHEES **9**

1.1 DIE EMANZIPATION 9
1.2 STARKE FRAUENBILDER IM TV 12
1.2.1 Figurenanalyse *12*

2 LIEBE IN SERIEN **19**

2.1 DER BEGRIFF LIEBE 20
2.1.1 Die romantische Liebe *21*
2.2 ROMANTISCHE LIEBE VS. AUTONOMER FRAUENTYP 25
2.3 ROMANTISCHE LIEBE UND EIFERSUCHT 27
2.4 ROMANTISCHE LIEBE UND SEHNSUCHT 30
2.5 ROMANTISCHE LIEBE UND SEXUALITÄT 31
2.5.1 Platonische Liebe *34*
2.6 ZUSAMMENFASSUNG 37

3 USES & GRATIFICATION **41**

3.1 MEDIENINTERAKTION 43
3.1.1 Identifikation *43*
3.1.2 Eskapismus *48*

4 SERIENDRAMATURGIE **51**

4.1 DIE SERIE 51
4.1.1 Die Wiederholung *52*
4.2 DIE ANTIZIPATION 56
4.2.1 Die Brüche *56*
4.3 THE AVENGERS 64
4.3.1 Fantasie *64*

5 DRAMATURGIE DER VERHINDERUNG - ANALYSE DER SERIE *WIRE IN THE BLOOD* **69**

5.1 DRAMATURGISCHE MITTEL 69
5.1.1 Schauplatz *69*
5.1.2 Uhrzeit *73*
5.1.3 Musik *74*
5.1.4 Text und Subtext *75*
5.1.5 Körperkontakt *90*
5.1.6 Schnitt *94*
5.2 BESONDERE LÖSUNGEN 98
5.2.1 Spiegelung *98*
5.2.2 Falsche Hoffnungen *99*
5.2.3 Erinnerungen *100*
5.3 DIE HOCHZEIT MIT KATE 101
5.4 HERMIONE NORRIS' AUSSTIEG AUS DER SERIE 106

6 ZUSAMMENFASSUNG **109**

BIBLIOGRAPHIE **113**

FILMOGRAPHIE **115**

INTERNETSEITEN **117**

LEBENSLAUF **119**

Einleitung

„In den letzten Jahren hat es kaum ein Film geschafft, eine heterosexuelle Geschichte so zu erzählen, dass man nicht vor Peinlichkeit unter den Sitz rutschen, oder aus Langeweile das Kino verlassen wollte.“[1]

Genau so fühle ich mich immer, wenn ich mir traditionelle Liebesgeschichten im Fernsehen oder im Kino ansehe. Das immer gleiche Schema der Suche einer Frau nach dem richtigen Mann. Ihr Leben ist erst lebenswert, wenn sie diesen „Mr. Right“ gefunden hat. Diesen wird die Frau dann heiraten und die beiden leben glücklich bis ans Ende ihrer Tage.
Ich bin kein Fan dieser schnulzigen Liebesgeschichten mit ihren identischen Happy Ends, und so suchte ich nach Alternativen. Fündig wurde ich ausgerechnet in einem Seriengenre, bei dem man eine Liebesgeschichte zuerst gar nicht vermuten würde – in der Krimiserie. Obwohl sie dort nur als Subplot neben der Haupthandlung, dem Lösen des Falles, herläuft, bietet sie einen Ausgleich zu kitschig-romantischen Erzählungen. Der größte Unterschied besteht darin, dass aus den beiden Hauptdarstellern nie ein Paar wird, bzw. eine Liebesbeziehung verhindert wird.
In dieser Arbeit möchte ich die Gründe untersuchen, warum aus den Protagonisten kein Paar wird, aber gerade dieser Fakt die Liebe erst richtig sichtbar werden lässt. Es soll auf ein alternatives Modell einer Liebesbeziehung hingewiesen werden, das sich von so genannten „Liebesschnulzen“ entfernt.

Analysiert wurden die Hauptfiguren aus vier Fernsehserien:
- Carol Jordan und Tony Hill aus *Wire in the Blood*
- Emma Peel und John Steed aus *The Avengers*
- Dana Scully und Fox Mulder aus *The X-Files*
- Laura Holt und Remington Steele aus *Remington Steele*

Der erste Teil der Arbeit ist dem Begriff „Liebe“ gewidmet. Es stellt sich die Frage, welche Art Beziehung zwischen den Protagonisten besteht. Lässt sie sich überhaupt kategorisieren?

[1] Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm – Spielregeln eines Filmgenres.* Konstanz: UVK, 2007. S 10.

Manche ZuschauerInnen wollen nicht immer nur das klassische Bild einer Liebesbeziehung mit ihren Höhen und Tiefen sehen. Das Knistern und die Möglichkeit des Scheiterns machen die Beziehung oft interessanter.
In der Paarbeziehung spielt die Emanzipation eine große Rolle. Da Mann und Frau gleichwertige Partner sind, muss sich das Frauenbild im realen Leben, ebenso wie in der Fernsehwelt, verändert haben. Welcher Typ Frau kommt in den untersuchten Serien vor? Passen klassische Liebesgeschichten und emanzipierte Frauen zusammen? Anhand einer Analyse der Hauptdarsteller sollen diese Fragen beantwortet werden.

Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit dem Uses & Gratification Modell. Warum ist es den Machern der Serien möglich, die Hauptdarsteller nie zusammenkommen zu lassen? Um welches Zuschauermodell handelt es sich?
Dabei werde ich erneut auf das Thema Emanzipation eingehen. Ein kleiner Rückblick in die 60er Jahre ist hierbei notwendig, da *The Avengers*, gedreht in den 60ern, die erste Serie ist, die diese Art der Beziehung zeigt.
Auch die Identifikation des Rezipienten/der Rezipientin mit den Darstellern ist wichtig, ebenso wie das Verhalten der Fans.

Im zweiten Teil soll anhand des dramaturgischen Prinzips einer Fernsehserie geklärt werden, warum es im Sinne der Logik einer Serie liegt, die Protagonisten gerade nicht zusammenkommen zu lassen und die Gefühle nur anzudeuten. Eine große Rolle spielt dabei die Wahl der Brüche. Wenn es den Hauptpersonen verwehrt bleiben soll, jemals ein Liebespaar zu werden, muss es nach der Annäherung immer wieder ein Zurückweichen geben. In diesem Zusammenhang werde ich auf den Begriff der Antizipation eingehen: die „Vorwegnahme dessen, was möglicherweise passieren kann.“[2] Dabei achtete ich darauf, die dramaturgischen Besonderheiten jeder einzelnen Serie hervorzuheben und Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen.

Im letzten Kapitel werden anhand einer Analyse der Serie *Wire in the Blood* die dramaturgischen Mittel untersucht, die die Regisseure und Drehbuchautoren verwendet haben, um mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen zu spielen. Da die Gefühle der

[2] Schneider, Michael. *Vor dem Dreh kommt das Buch: Ein Leitfaden für das filmische Erzählen.* Gerlingen: Bleicher, 2001. S 143.

beiden Hauptdarsteller nie direkt ausgesprochen werden, ist es interessant zu sehen, wie Andeutungen und Anspielungen dazu beitragen, eine Spannungssteigerung beim Fernsehpublikum zu erreichen und das Interesse wach zu halten.
Wire in the Blood steht stellvertretend für viele Serien, die diese Art der Beziehung zeigen. Die dramaturgischen Mittel gleichen sich, werden hier jedoch am vielfältigsten verwendet und verdienen aus diesem Grund eine intensivere Betrachtung.

Die Frage, ob ich die englische Original- oder die deutsche Synchronversion für die Analyse der vier Serien verwenden sollte, war schnell beantwortet. Einerseits aus Ermangelung an Alternativen, da es *Remington Steele* und *The Avengers* auf Deutsch nicht zu kaufen gibt. Andererseits ist mir vor allem bei *Wire in the Blood* aufgefallen, dass in der deutschen Fassung sehr viel Gefühl und Intensität verloren geht, die für die Untersuchung wichtig sind. Aus diesem Grund sind alle Dialogpassagen in dieser Arbeit im englischen Original.

1 Frauenbilder und Rollenklischees

1.1 Die Emanzipation

Frauen sollen und müssen heutzutage berufstätig sein. Doch dass eine Frau berufstätig ist, heißt noch lange nicht, dass sie auch emanzipiert ist, denn „die heutigen Frauenberufe setzen der Befreiung von der Frauenrolle gleichzeitig Grenzen, (…) weil die Tätigkeiten und Arbeitsbedingungen selbst meist typisch weiblich sind: Dienen und Bedienen muss die Sekretärin ebenso wie die Ehefrau. Monotonie ertragen, das lernen Frauen am Fließband ebenso wie in der Küche. Aufopferung wird von Krankenschwestern ebenso erwartet wie von der Ehefrau."[3]
Alice Schwarzer bezeichnet diese Berufe als „Frauenghettos" in der Arbeitswelt. In diesen Ghettos leben auch Arzthelferinnen, Friseurinnen oder Bürokauffrauen. Ihr Appell lautet, dass Frauen nicht nur aus dem Haus ausbrechen sollen, sondern auch aus diesen Frauenghettos.[4]

Die Vorkämpferinnen für die Rechte der Frauen waren um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die sogenannten Sufragetten. Sie setzten sich für die Menschenrechte ein, vor allem auch für das Frauenwahlrecht. Dafür traten sie in Hungerstreik oder ketteten sich an Parlamentsgebäude. Auch vor radikalen Mitteln, wie dem Einschlagen von Fensterscheiben, schreckten sie nicht zurück. Viele Anhängerinnen der Sufragettenbewegung kamen ins Gefängnis. Heute ist ein Teil dieser Rechte, für die sich die Sufragetten einsetzten, selbstverständlich. Aber die Vorkämpferinnen „stehen nicht etwa auf dem historischen Sockel der Märtyrer und Helden, sondern in den Niederungen der schrulligen Tanten. Frauen, die sich für Frauen einsetzen, sind keine politischen Kämpferinnen, sondern hysterische Witzfiguren."[5]

Wenn sich heutzutage Frauen für Geschlechterkampf, Emanzipation und Feminismus einsetzen, landen sie schnell in demselben Fach wie die Sufragetten damals. Diese Begriffe

[3] Schwarzer, Alice. *Der „kleine Unterschied" und seine großen Folgen – Die Frau in der Gesellschaft.* Frankfurt a. Main: Fischer, 2001. S 229.
[4] Vgl. Schwarzer, Alice. *Der große Unterschied – Gegen die Spaltung von Menschen in Männer und Frauen.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000. S 196.
[5] Vgl. Schwarzer, Alice. *Der „kleine Unterschied" und seine großen Folgen.* S 232ff.

haben oft einen faden Beigeschmack. Wer eine moderne Frau so richtig beleidigen will, wird sie eine Emanze nennen. Denn immer noch herrscht das Vorurteil, dass Feministinnen grundsätzlich hässlich, fanatisch und humorlos sind. Frustrierte Mann-Weiber, die zu kurz gekommen sind.

Niemand hat den Begriff Emanze wohl so geprägt wie Alice Schwarzer. Die Frauenrechtlerin musste sich alle oben genannten Begriffe gefallen lassen. Sie wurde tituliert als „frustrierte Tucke", „Miss Hängetitt", „hässlich wie die Nachteule mit dem Sex einer Straßenlaterne" und „Männerhasserin".[6] 1975 veröffentlichte sie ihr Buch „Der kleine Unterschied und seine großen Folgen", in dem sie öffentlich zum Geschlechterkampf aufrief und das heftig diskutiert wurde. Zwei Jahre später gründete sie das feministische Magazin EMMA. Allen Beschimpfungen und Anfeindungen zum Trotz setzten sich Schwarzer und ihre Anhängerinnen für die Frauen ein und die zwischen 1965 und 1975 Geborenen sind die erste Frauengeneration, die unmittelbar von der Frauenbewegung profitierte. So wurde z.B. Ausbildung und Berufstätigkeit gefördert.[7]

Berufstätige Frauen mit einer eigenständigen Existenz sind heute selbstverständlich. Auch immer mehr typische Männerdomänen werden erobert. Der Ausbruch aus den „Frauenghettos", wie Schwarzer sie nennt, ist gelungen. Dennoch haftet an den Begriffen Emanzipation und Feminismus etwas Negatives. Aber die Frauen stehen vor einem noch viel größeren Problem. Nach wie vor scheitern Frauenkarrieren an der Kinderfrage. „Noch immer ist Kinderlosigkeit beinahe eine Bedingung, um als Frau in den Club der Allermächtigsten aufgenommen zu werden, die sprichwörtliche ‚gläserne Decke'[8] zu durchbrechen."[9] Noch immer sind die Frauen für die Kindererziehung zuständig und müssen sich die Frage nach Kind oder Karriere stellen. Daher wundert es nicht, dass sich Frauen immer weniger und immer später für ein Kind entscheiden.

Schaffen Frauen es, beruflich aufzusteigen, verdienen sie dennoch um einiges weniger als ihre männlichen Kollegen. Wie „Die Presse" berichtete, schneidet Österreich mit 25,5 Prozent Einkommensunterschied europaweit am zweitschlechtesten ab. Dahinter rangiert Estland mit einem Unterschied von 30,3 Prozent. Das beste Ergebnis erreicht Italien mit

[6] Ebd. S 41.
[7] Vgl. Kullmann, Katja. *Generation Ally – Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein.* Frankfurt am Main: Eichborn, 2002. S 38f.
[8] Bezeichnet das Phänomen, dass vielen qualifizierten Frauen der Weg in die Führungsetage verwehrt bleibt, und sie eine unsichtbare Grenze nicht überschreiten können. Männliche Kollegen werden bevorzugt.
[9] Ebd. S 111.

einem Unterschied von 4,2 Prozent. „In Österreich hätten Frauen weniger Chancen auf Posten in gut bezahlten Branchen sowie auf Managerfunktionen. (…) Tatsache ist, dass Frauen hierzulande überdurchschnittlich oft in Branchen landen, in denen Niedriglöhne bezahlt werden und Dienstleistungs- oder Hilfstätigkeiten anfallen.“[10] Ein Grund für diese offene Einkommensschere liegt darin, dass Frauen großteils Teilzeitarbeit verrichten, um sich nebenbei noch um die Kinder zu kümmern. „Diese ist nicht nur schlechter bezahlt, sondern bietet auch weniger Fortbildungs- und Karrieremöglichkeiten als Vollzeitarbeit.“[11] Doch auch Vollzeit beschäftigte Frauen verdienen weniger.

Nicht nur im realen Leben haben Frauen eine Veränderung durchgemacht. Auch das Bild der fiktiven Frau im Fernsehen hat sich weiter entwickelt.
Alicia Remirez, die beim Fernsehsender Sat 1 in der Abteilung für „TV-Movies“ gearbeitet hat, spricht von einem „frauenaffinen“ Fernsehen. „Frauenaffine Filmstoffe von heute müssten unbedingt in die Arbeitswelt eingebettet sein“,[12] so Ramirez. Sie machte 2004 die Beobachtung, dass die Einschaltquoten merklich sanken, wenn Filme sich nur auf das Schema „Frau-sucht-Mann-zwecks-Lösung-aller-Probleme“[13] beschränkten. Es besteht also kein Zweifel mehr, dass das Publikum Frauen *handeln* sehen will, denn „gesellschaftliche Veränderungen erfordern ein realistisches Bild der Frau im Fernsehen.“[14] Alte Frauentugenden wie Passivität, Geduld und Leidensbereitschaft gehören somit der Vergangenheit an.

Repräsentiert wird die starke Frau im Fernsehen zumeist von der Kommissarin. Ihr Berufsleben steht im Mittelpunkt, private Geschichten stellen im TV-Krimi die Nebenhandlung dar. Die leitende Polizistin fügt sich nicht in die Opferrolle ein, sondern bestimmt maßgeblich den Handlungsverlauf. Somit kommt es zu einer klaren Abgrenzung von traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen, und „(…)im daraus resultierenden Schauwert – im Kontrast zwischen zarter Weiblichkeit und harter Polizeiarbeit – liegt vermutlich ein großer Teil ihres Erfolges.“[15]

[10] Pöll, Regina. „Frauen verdienen ein Viertel weniger“. *Die Presse.* Nr. 18324 (04.03.09). S 4.
[11] Grimm, Oliver. „Warum sich die Schere öffnet“. *Die Presse.* (30.12.08). S 15.
[12] Sichtermann, Barbara und Kaiser, Andrea. *Frauen sehen besser aus: Frauen und Fernsehen.* München: Kunstmann, 2005. S 147.
[13] Ebd. S 146.
[14] Ebd. S 33.
[15] Vgl. Ebd. S 88ff.

1.2 Starke Frauenbilder im TV

In der heutigen Fernsehwelt begegnen uns eine Vielzahl an Polizistinnen, Detektivinnen, Anwältinnen oder Richterinnen. Sichtermann und Kaiser sind der Meinung, dass in der Vielfalt aber auch eine gewisse Einfalt liegt. Danach sind die Kommissarinnen entweder betont feminin erotisch oder betont maskulin dargestellt. Sie haben meist männliche Partner und männliche Vorgesetzte.

Auch sehen sie angesichts der Veränderungen im TV eine Gefahr. Diese liegt darin, dass das Bild der kompetenten Frau übertrieben wird und durch die fortwährende Darstellung von weiblicher Stärke die Realität erst recht verzerrt wird.[16]

Anhand einer Figurenanalyse der Krimiserien *Wire in the Blood, The X-Files, Remington Steele* und *The Avengers* soll geklärt werden, in wie weit die beiden mit dieser Behauptung recht haben. Dass die weibliche Hauptrolle einen männlichen Partner an der Seite hat, ist selbstverständlich, da sonst das Spiel einer nur angedeuteten heterosexuellen Liebe, bzw. die Verhinderung einer solchen Liebesbeziehung nicht möglich wäre.

1.2.1 Figurenanalyse

Damit das Spiel von Anziehung und Abstoßung über einen längeren Zeitraum funktioniert, verwenden die Drehbuchautoren starke, unabhängige Frauen. Beruflich leben sie in einer Welt, die von Männern dominiert ist. Carol Jordan ist eine hochrangige Polizistin, die im Verlauf von *Wire in the Blood* vom Detective Inspector zum Detective Chief Inspector befördert wird. Dana Scully aus *Akte X* ist Ärztin und zugleich Special Agent beim FBI. Hauptdarstellerin in *Remington Steele* ist Laura Holt, Privatdetektivin und inoffizielle Leiterin der Remington Steele Detektei. Und Emma Peel aus *The Avengers* arbeitet beim Britischen Geheimdienst und beherrscht eine Reihe von Kampfsportarten perfekt.

Die männlichen Hauptdarsteller stehen ihnen auf den ersten Blick als gleichwertige Partner zur Seite. Der klinische Psychologe Dr. Tony Hill als Berater von Carol Jordan, Special Agent Fox Mulder und Agent John Steed als Kollegen von Agent Scully und Emma Peel und Remington Steele als der offizielle Leiter der Detektei und Partner von Laura Holt. Zwei gleichstarke und gleichwertige Partner müssen gegeben sein, damit das System Attraktion/Abstoßung funktioniert. Mit einer „Heimchen-am-Herd“-Frau wäre eine

[16] Vgl. Ebd. S 90ff.

Umsetzung nicht möglich. Aber sind Männer und Frauen in diesen Serien wirklich gleich stark?

Barbara Sichtermann und Andrea Kaiser behaupten, „im fiktionalen Fernsehen, also in Fernsehfilmen, Reihen und Serien, stehen Frauen häufiger im Mittelpunkt als früher. Sie sorgen mit ihrer Stärke (…) für Glanz, Spaß und Spannung." Jedoch „unter der frisch polierten Schale steckt oft auch mal ein alter Kern. (…) Interessante Profile koexistieren mit überholten Klischees, Modernität und Vorgestrigkeit überlagern sich."[17] Besonders die Autoren von *Remington Steele* spielen bewusst mit diesen überholten Klischees. Laura Holt (Stephanie Zimbalist) hat mit ihrer Detektei keinen Erfolg, als sie mit ihrem eigenen Namen dafür Werbung macht. Sie muss in dieser von Männern dominierten Welt einen männlichen Detektiv erfinden und nennt ihr Büro fortan das Remington Steele Detektivbüro. Jetzt kann sie sich zwar vor Aufträgen kaum noch retten, jedoch befindet sie sich schon auf der ersten Stufe der Selbsterniedrigung. In der ersten Folge kreuzt zufällig ein mysteriöser Unbekannter (Pierce Brosnan) ihren Weg und schlüpft in die Rolle des Remington Steele. Seine wahre Identität wird nie geklärt. In der Öffentlichkeit spielt Steele den Boss, obwohl er von der Detektivarbeit keine Ahnung hat. Laura übernimmt sozusagen die Rolle der Lehrmeisterin. Nach außen mimt sie die treu ergebene Mitarbeiterin. Obwohl Steele die Rolle als Boss sichtlichen Spaß macht, hat man als Zuseher aber nicht das Gefühl, dass er Laura als das schwache Geschlecht ansieht. Er respektiert sie als inoffizielle Leiterin der Detektei und fragt sie oft genug um Rat. Auch ist sie es, die in brenzligen Situationen weiß, was zu tun ist. Dass er Lauras Fähigkeiten anerkennt, beweist er schon in der zweiten Folge („Tempered Steele") der ersten Staffel, als er zu ihr sagt:

„There's something I want you to know, Laura. You're good (…) I don't want you, for one moment, to lose heart or confidence, because you are a skilled, resourceful and often brilliant investigator. I've had an opportunity to observe your talents first-hand and I'm terribly impressed. You're practical yet intuitive. You can see the large canvas without missing the small detail."
(TC: 00:27:17 – 00:27:52)

Die Serie übt Kritik an den Gesellschaftsstrukturen. Da es Steele nun wirklich gibt, glauben natürlich alle (Männer wie Frauen), er ist der Boss. Laura wird zu einer Sekretärin herabgewürdigt, und das Vorurteil, dass nur ein Mann der Chef sein kann, wird somit bekräftigt. So z.B. in Episode 20 („Beg, Borrow, Or Steele") der vierten Staffel.

[17] Sichtermann, Barbara und Kaiser, Andrea. *Frauen sehen besser aus: Frauen und Fernsehen.* München: Kunstmann, 2005. S 12.

Steele und Laura werden für tot gehalten, da zwei Leichen in Steeles Wohnung gefunden werden. In den Nachrichten wird darüber Folgendes berichtet:

NACHRICHTENSPRECHER:
(…) And police aren't saying whether or not they have any leads in the brutal murders of famed private investigator Remington Steele and his secretary, Laura Holt, both shot gunned to death earlier today in Mr. Steele's apartment. (…)

STEELE:
Well, at least we're newsworthy.

LAURA:
Newsworthy? We've just been declared dead, and one of us a secretary.

STEELE:
Really, Laura, this is not the time to be petty.

(TC: 00:06:49 – 00:07:21)

In der Serie treffen häufig traditionelle und moderne Frauenbilder aufeinander. Eine Repräsentantin des traditionellen Frauenbildes ist Lauras Mutter, die mit dem Beruf ihrer Tochter überhaupt nicht einverstanden ist. Sie möchte, dass ihre Tochter heiratet. Der Großmutter hat sie erzählt, Laura wäre Zahnarzthelferin und hätte einen Ehemann in Aussicht. Ein „Frauenghetto", in das sich die moderne Detektivin sicher nicht sperren lässt.

(1. Staffel, Episode 5 „Thou Shalt Not Steel", TC: 00:23:30 – 00:23:50)

Ein kleines, nicht unwichtiges Detail fällt bei *Remington Steele,* im Gegensatz zu den anderen Serien, aus dem Rahmen. Im Vorspann wird Stephanie Zimbalists Name als erster genannt, was bedeuten könnte, dass hier die Frau die wichtigere Rolle spielt. Dass die Schauspielerin zuerst genannt wird, ist in der Welt des Fernsehens eher eine Seltenheit. In *Akte X* und *The Avengers* wird der männliche Schauspieler zuerst genannt. In *Wire in the Blood* sogar noch vor dem Titel. Dieses kleine Detail entlarvt somit diese Gesellschaftsstruktur. Obwohl Zimbalists Figur in der fiktionalen Welt als niedriger und unwichtiger angesehen wird, steht der Name der Schauspielerin vor dem des Schauspielers. Somit wird mit den Klischees der traditionellen Rollenverteilung bewusst gespielt.

In den 60er Jahren erschien mit Emma Peel „ein provozierendes Bild einer Frauenfigur auf dem Bildschirm, das sich betont außerhalb traditioneller Geschlechtergrenzen bewegte.“[18] Sie ist stark, intelligent, aber gleichzeitig feminin und schön. Was übrigens auf alle vier analysierten Frauenrollen zutrifft. Emma weiß sich zu wehren und schlägt ihre männlichen Gegenspieler mit Leichtigkeit in die Flucht. Und trotzdem ist es Steed, der Emma am Ende fast jeder Folge vor allen möglichen Gefahren retten muss. Jedoch hat der Zuseher nie den Eindruck, dass Peel die Schwächere der beiden ist. Im Gegenteil. „Denn obwohl Steed selbst ein schwer bezwingbarer und ausgezeichneter Kampf- und Waffenexperte ist, scheint Peel ihm doch immer ein wenig überlegen.“[19] Die Rettungsaktionen können auch als „Parodie auf die alte Ritterrolle des Mannes“[20] verstanden werden.

Auch Mulder muss Scully in *The X-Files* ein paar Mal das Leben retten. Betrachtet man die Figuren aber genauer, fragt man sich, ob die Geschlechterrollen nicht überhaupt getauscht wurden. Mulders verzweifelte Suche nach seiner Schwester und der Versuch, der Welt zu beweisen, dass es außerirdisches Leben gibt, lässt ihn unüberlegt und überstürzt handeln. Partnerin Scully ist diejenige, die dem ganzen skeptisch gegenübersteht. Sie glaubt nicht an übernatürliche Phänomene und versucht, sie wissenschaftlich zu widerlegen. So bewahrt sie Mulder nicht nur einmal davor, sein Leben aufs Spiel zu setzen. Es ist „gerade so, als wäre diese Figur [Mulder, Anm.] in der ursprünglichen Konzeption der weibliche Part gewesen und Scully der männliche.“[21]

Den Ausnahmefall bildet das Duo Carol Jordan und Tony Hill aus der Serie *Wire in the Blood*. Beide Figuren sind gleichwertig, keiner wird als der Schwächere dargestellt. Und doch gibt es eine kurze Szene, in der auf das Vorurteil hingewiesen wird, dass der Mann eher als höhere Polizeibeamter gesehen wird, als die Frau. In der Folge „The Darkness Of Light“ warten Tony und Carol auf einen Geistlichen, der ihnen Informationen über den Fall geben soll. Als er Detective Inspector Jordan begrüßen will, geht er nicht etwa auf Carol zu, sondern auf Tony. Dieser klärt das Missverständnis dann auf.

[18] Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* Kiel: Ludwig, 2006, S 24.
[19] Ebd. S 30.
[20] Sichtermann und Kaiser. *Frauen sehen besser aus.* S 28.
[21] Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* S 109.

Ich gebe Sichtermann und Kaiser recht, dass sich Modernität und Vorgestrigkeit überlagern. „Das Bild, das die Medien von Frauen zeichnen, deutet auf die realen gesellschaftlichen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern hin."[22]
Man muss hier zwei wichtige Ebenen unterscheiden. Und zwar einerseits das Menschen- und Weltbild der Regisseure und Autoren und andererseits die dargestellte Welt, also die Diegese.
Wer also sind die Macher hinter der Kamera? Wer kreiert diese starken Fernsehfrauen?
Mit den vielen Kommissarinnen, dem Inbegriff der starken Frau, „hat das einst wegen der weiblichen Minderrepräsentanz und schwachen Frauenbilder rituell gescholtene TV eine ‚Bildschirmkulisse weiblicher Stärke' errichtet. (…) Guckt man aber kurz dahinter, stellt man schnell fest, dass TV-Krimis überwiegend von Männern geschrieben, inszeniert und gefilmt werden."[23] Dies trifft auch auf die vier analysierten Serien zu. Alles, was die Schauspielerinnen vor der Kamera machen, ist von Männern vorgegeben. „Wie Frauen Frauen sehen und was sie für weibliche Stärke halten, zeigt uns das Fernsehen gerade bei den Krimis, auch bei den Frauenkrimis, noch immer überraschend selten.[24] Sie darf zwar eine wichtige Rolle vor der Kamera spielen, nicht jedoch dahinter.
Weibliche Verhaltensklischees werden also bewusst eingesetzt, um mit den ZuseherInnen zu spielen.

Die männlichen Rollen werden von Sichtermann und Kaiser eher negativ beurteilt. So schreiben sie, dass „[man] in vielen aktuellen Produktionen infantilisierte Männer sieht: einfältig, kindisch – und dabei geradezu anrührend in ihrer Hilfsbedürftigkeit. (…) Schon beim Zusehen könnte man unter der Verantwortung zusammenbrechen, die den Frauen da indirekt für erwachsene Männer aufgehalst wird. Denn führen all die vermeintlichen Würstchen, Waschlappen und Weicheier auf Kosten der superkompetenten Alleskönner-Fernsehfrauen nicht im Grunde ein recht unbeschwertes Leben?"[25]
Auf die von mir analysierten Männerrollen trifft das nur bedingt zu. In der Zusammenarbeit tragen Mann und Frau gleichviel dazu bei, um einen Fall erfolgreich zu lösen. Jeder auf seine eigene Weise. Zwar führt Remington Steele durch Laura Holt ein unbeschwertes Leben, als „Waschlappen" würde ich ihn trotzdem nicht bezeichnen. Das

[22] Baumann, Heidrun (Hrsg.). *„Frauen-Bilder" in den Medien: Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen.* Münster: Daedalus, 2000. S 7.
[23] Sichtermann und Kaiser. *Frauen sehen besser aus.* S 92.
[24] Vgl. Ebd. S 93f.
[25] Ebd. S 85.

eine oder andere Mal gibt er den entscheidenden Hinweis, um die Geschichte voranzutreiben. Und er respektiert Lauras Fähigkeiten. Somit funktioniert ihre Zusammenarbeit hervorragend.
Und auch Mulder ist keine schwache Figur. Denn im Grunde hat er ja – so wie es in der Serie dargestellt wird – von Anfang an Recht mit seiner Behauptung, dass es außerirdisches Leben und paranormale Phänomene gibt.
„Das Modell Steed/Peel verweist darauf, dass weibliche Emanzipation und Modernität konfliktfrei kompatibel sind zu männlicher Selbstbehauptung und Tradition.“[26] Dass die Wirklichkeit noch immer anders aussieht, wurde weiter oben schon beschrieben.

Die Frauenfiguren sind zwar unabhängig und stark, jedoch auch feminin gezeichnet. Sie sind keine sogenannten „Mann-Weiber“, denn dann wären sie nicht erotisch anziehend. Inhaltlich zeigt sich das z.B. dadurch, dass Carol Jordans Kinderwunsch thematisiert wird. Ebenso möchte Scully gerne ein Kind und bekommt in der letzten Staffel auch eins. Laura Holt beweist ihre feminine Seite, als sie Steele in Episode 10 („Steele Trap“) der ersten Staffel ihre Vorstellungen über die Charaktereigenschaften eines Mannes unterbreitet:

LAURA:
When I invented Remington Steele I gave him all the qualities I admire in a man: Honesty, integrity, compassion, desire to help others.

STEELE:
Sounds as if you’re destined to be endlessly disappointed in me.

LAURA:
Maybe I created an impossible role for anyone to play.

(TC: 00:36:20 – 00:36:55)

Wie bereits erwähnt gibt es heute eine Vielzahl an starken Frauenrollen im Fernsehen (Kommissarinnen, Richterinnen, Detektivinnen, usw.). Das war nicht immer so. In den 60er Jahren spielte die gängige Fernsehfrau die Rolle der Mutter, der Schwester, der Geliebten oder der Sekretärin. Sie hatte meist einen Ehemann zur Seite, der für den Großteil der Handlung zuständig war. Am Emanzipiertesten war die Rolle der Raffinierten: „Die Raffinierte setzt sich auf klassisch weibliche Weise mit Hilfe erotischer Mittel durch.

[26] Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* S 130.

Nicht besondere Kenntnisse, Begabung oder Persönlichkeit sind ihr auffälligstes Merkmal, sondern ihr gutes Aussehen.[27]

Auf die analysierten Frauenrollen trifft keine der oben genannten Eigenschaften zu. Sie sind sexy, ohne ihre Reize direkt einzusetzen. Sie sind intelligent, stark und geistig wie finanziell unabhängig von einem Mann. Diese Frauen stehen für die Zukunft.

Jedoch sind diese Frauenbilder von Männern bestimmt. Schon vor 100 Jahren meinte Alice Guy-Blaché, die erste Regisseurin der Filmgeschichte, die zwischen 1902 und 1920 bei etlichen Filmen Regie geführt hat: „Filmen Sie, meine Damen! Es gibt nichts bei der Regie eines Films, das eine Frau nicht ebenso leicht könnte wie ein Mann!“[28]

Und trotzdem sind Frauen hinter der Kamera eher eine Seltenheit. Noch immer sind die Männer die Programmmacher.

Auch wenn sich das Bild der Frau in den letzten 40 Jahren gewandelt hat, lässt sich nicht leugnen, dass die klassische Rollenverteilung zwischen Mann und Frau noch nicht ganz aus unseren Köpfen verschwunden ist. Es gibt Figuren wie Emma Peel, die für die Zukunft steht, aber von Männern gemacht wurde. Das Fernsehen zeigt starke Frauen, die die Männerdomänen mit Leichtigkeit erobern, im realen Leben schaffen sie es nicht, die „gläserne Decke“ zu durchbrechen. Und dieser Widerspruch ist es, der diese Serien so erfolgreich macht.

[27] Vgl. Fischer, Franziska. *Mrs. Peel, wir werden gebraucht.* Berlin: Bertz, 1996. S 92.

[28] Möhrmann, Renate. „Ich sehe was, was Du nicht siehst – Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland“. *„Frauen-Bilder“ in den Medien: Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen.* Hg. Heidrun Beumann. Münster: Daedalus, 2000. S 85.

2 Liebe in Serien

Das Thema Liebe ist allgegenwärtig. Es gibt fast kein Buch und keinen Film, dessen Geschichten ohne die Liebe auskommen. Auch wenn noch so viel Action geboten wird, dürfen wenigstens kleine Liebesszenen nicht fehlen. Genauso verhält es sich mit *The Avengers*, *The X-Files*, *Wire in the Blood* und *Remington Steele.* Es sind Krimiserien, in denen die Hauptdarsteller mit dem Lösen diverser Verbrechen beschäftigt sind. Das Thema Liebe läuft als Subplot nebenher. Werner Faulstich nennt dies die „Liebe als Subgenre im Krimi“[29]. Dieser Subplot dient dazu, die ernste Krimihandlung aufzulockern. Vor allem *Wire in the Blood* und *The X-Files* zeigen viele brutale bzw. gruslige Szenen. Die Regisseure nehmen somit Rücksicht auf die ZuseherInnen und bieten die Liebesgeschichte als Ausgleich an. Außerdem lässt sich vor dem Hintergrund von Gewalt Emotion besonders gut darstellen. In *The Avengers* und *Remington Steele* zeigt sich die Nebenhandlung von ihrer komischen Seite und besitzt Züge der „screwball comedy“.

Es gibt Serien, die eine traditionelle Liebesgeschichte erzählen, in der zwei ungleiche Partner am Ende heiraten und die Erzählung somit abgeschlossen ist. Das Liebesthema kann auch episodisch abgehandelt werden, wie z.B. in der James Bond - Reihe, in der der Hauptdarsteller in jedem Film ein anderes Bond-Girl hat.
Die vier untersuchten Serien haben eine markante Gemeinsamkeit. Aus den Hauptdarstellern wird nie ein Paar, aber die Frage, ob sie jemals zusammenkommen werden, zieht sich wie ein roter Faden durch den Plot. Um diesen Plot aufrecht zu erhalten, brauchen die Drehbuchautoren zwei gleichstarke Partner, die nicht endgültig zusammenkommen dürfen.
Doch warum ist gerade die Verhinderung einer Liebesbeziehung interessant?

[29] Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse.* Paderborn: Fink, 2008, S 36.

2.1 Der Begriff Liebe

Es gibt viele verschiedene Definitionen des Begriffs Liebe. Besonders schön drückt sich Erich Fromm aus: „Liebe ist eine aktive Kraft im Menschen. Sie ist eine Kraft, die die Wände niederreißt, die den Menschen von seinem Mitmenschen trennt, eine Kraft, die ihn mit anderen vereinigt. Die Liebe läßt ihn das Gefühl der Isolation und Abgetrenntheit überwinden und erlaubt ihm trotzdem, er selbst zu sein und seine Integrität zu behalten. In der Liebe kommt es zu dem Paradoxon, daß aus zwei Wesen eins werden und trotzdem zwei bleiben.“[30]

Aber er schreibt auch folgenden Satz, der die Beziehung der Serienfiguren widerspiegelt und einen Grund liefert, warum gerade die Verhinderung einer Liebesbeziehung interessant ist: „Es gibt kaum eine Aktivität, kaum ein Unterfangen, das mit so ungeheuren Hoffnungen und Erwartungen begonnen wird und das mit einer solchen Regelmäßigkeit fehlschlägt wie die Liebe.“[31]

Bierhoff und Grau teilen den Begriff Liebe in sechs verschiedene Kategorien:[32]
- Romantische Liebe
- Besitzergreifende Liebe
- Freundschaftliche Liebe
- Spielerische Liebe
- Pragmatische Liebe
- Altruistische Liebe

Einer der oben genannten Begriffe, die romantische Liebe, verdient eine genauere Betrachtung, da er am ehesten auf die Serienfiguren zutrifft. Laut Definition betrifft diese Art der Liebe „die unmittelbare Anziehung durch die geliebte Person, die mit einer physiologischen Erregung und sexuellem Interesse verbunden ist.“[33] Die Anziehung ist zwar vorhanden, sie wird aber entweder abgebrochen, bevor mehr passieren kann, oder der weitere Verlauf bleibt der Phantasie des Zusehers überlassen.

---

[30] Fromm, Erich. *Die Kunst des Liebens.* Zürich: Manesse, 2002, S 35f.
[31] Ebd. S 13.
[32] Bierhoff, Hans W. und Grau, Ina. *Romantische Beziehungen: Bindung, Liebe, Partnerschaft.* Bern: Huber, 1999. S 47f.
[33] Ebd.

2.1.1 Die romantische Liebe

Eine romantische Beziehung lässt sich in fünf Phasen einteilen:[34]
- Kennenlernen,
- Aufbau einer Beziehung,
- Fortführung und Konsolidierung,
- Verschlechterung der Beziehung,
- willentliches oder unbeabsichtigtes Ende

Außer bei den *Avengers* lernen sich die Personen in der ersten Staffel kennen. In *Mit Schirm, Charme und Melone* (dt. für *The Avengers)* wird die Rolle der Emma Peel nicht eingeführt. Sie lösen in der ersten Folge schon gemeinsam einen Fall und der Zuseher hat das Gefühl, dass die beiden schon längere Zeit Partner sind. Die erste Phase wird somit eingehalten.

Freundschaft und Vertrauen

In der zweiten Phase entwickelt sich bei allen Paaren eine Freundschaft. Ebenso spielt das Vertrauen eine wichtige Rolle. Besonders bei *The X-Files* wird dies immer wieder thematisiert. Schon in der ersten Folge wird man mit allerlei Verschwörungstheorien innerhalb der Regierung konfrontiert. Hohe Regierungsmitglieder sollen über die Existenz außerirdischen Lebens bescheid wissen, dies aber vertuschen. Mulder will das beweisen und sein Leitspruch „Trust No One“ wird zu einem Markenzeichen der Serie. Scully wurde Mulder anfangs zugeteilt, um ihn zu überwachen und die Fälle genauestens zu dokumentieren. Doch es entsteht eine Freundschaft und eine Vertrauensbasis, die vor allem für Mulder sehr wichtig sind.[35] Auch Scully muss bald einsehen, dass an diesen Verschwörungstheorien etwas dran sein könnte, da sie Dinge gesehen hat, die sie sich nicht erklären kann. Aber sie verbindet sie natürlich nicht mit Außerirdischen. Aus diesem Grund fällt es ihr zunehmend schwerer, ihren Vorgesetzten über Mulder zu berichten. Sie

[34] Vgl. Ebd. S 9ff.
[35] Vgl. Staffel 1, Episode 1 („Pilot”): Mulder erzählt Scully vom Verschwinden seiner Schwester und wie er zu den X-Akten gekommen ist. TC: 00:26:18 – 00:29:00.

beginnt, ihn zu verteidigen und die Arbeit an den ungewöhnlichen Fällen mit wissenschaftlichen Argumenten zu verteidigen.[36]

Die gemeinsame Arbeit schweißt die beiden mehr und mehr zusammen. Scully erkennt, wie schwierig es ist, vertrauenswürdige Personen an der Seite zu haben, wenn man bei den X-Akten arbeitet. Im folgenden Dialog aus Episode 17 („E.B.E.“) der ersten Staffel diskutiert sie mit Mulder über seine geheime Informationsquelle, die er nur unter dem Namen „Deep Throat“ kennt.

SCULLY:
We work for the FBI and we're being bugged. What does that tell you?

MULDER:
That tells me that not everything is as it appears to be.

SCULLY:
Exactly! And for all we know, this deep background is responsible for the bug.

MULDER:
He never lied to me. I won't break that confidence. I trust him.

SCULLY:
Mulder, you're the only one I trust.

MULDER:
Then you're gonna have to trust me.

(TC: 00:16:32 – 00:16:58)

Die Vertrauensfrage zieht sich durch die ganze Serie, so auch in Episode 13 („Irresistible“) der zweiten Staffel. Scully spricht mit einer Psychologin über einen Fall, der ihr sehr nahe geht.

(…)
PSYCHOLOGIN:
You're a very strong person. You've probably felt you can handle any problem by yourself. But you feel vulnerable now. Do you know why that is?

SCULLY:
No.

PSYCHOLOGIN:
Is it your partner? Is there a problem with trust?

[36] Vgl. Staffel 1, Episode 4 („Conduit“). TC: 00:03:37 – 00:05:05

SCULLY:
No. I trust him as much as anyone. I trust him with my life.
(…)

(TC: 00:30:13 – 00:30:44)

Dass sie sich so auf Mulder verlässt, bringt sie aber immer wieder in Gefahr. Da sie seine Suche nach der Wahrheit immer verteidigt, riskiert sie nicht nur einmal, ihren Job zu verlieren. Dennoch folgt sie ihm immer wieder, obwohl sie sich manchmal selbst die Frage stellt, ob ihre Entscheidung richtig ist. Angesprochen wird dies z.B. in der 8. Episode („Tunguska“) der 4. Staffel.

SCULLY:
What I’m worried about is you, Mulder. How far you’ll go, and how far I can follow you?

(TC: 00:20:26 – 00:20:41)

Da sie immer wieder mit ihm geht, stellt sich die Frage, wie weit Scullys Loyalität ihrem Partner gegenüber geht. Handelt es sich in ihrer Beziehung nur um eine normale Freundschaft oder ist es mehr?

Auch bei *Wire in the Blood* kommt diese Frage auf. In „Right To Silence“ fragt sich Carols Kollege Don, ob sie sich nicht zu viel von Tony beeinflussen lässt.

DON:
If you don’t mind me saying this, sometimes you rely on him too much.

CAROL:
I do mind.

(2. Staffel, Folge 3, TC: 00:58:10 – 00:58:21)

In *Remington Steele* sieht sich Laura in einem Zwiespalt. Sie fühlt sich zu einem Mann hingezogen, von dessen Vergangenheit sie nichts weiß und der auch nichts davon preisgeben will, nicht einmal seinen richtigen Namen. Einerseits fühlt sie sich gerade wegen dieser mysteriösen Vergangenheit von ihm angezogen, andererseits spielt dieser Mann den offiziellen Leiter ihrer Detektei und nicht nur einmal macht sie sich deswegen Sorgen. Immer wieder tauchen zwielichtige Personen aus Steeles Vergangenheit auf, deren Aktionen die Agentur in Gefahr bringen. Und trotzdem vertraut sie ihm.

In der zweiten Phase der romantischen Liebe, dem Aufbau der Beziehung, stellt sich die Frage, ob die Partner Nähe suchen oder vermeiden und ob sich der Bindungsstil der Partner gleicht oder voneinander abweicht.[37]

Man hat das Gefühl, dass die Protagonisten der analysierten Serien an genau diesem Punkt in Phase 2 stecken bleiben. Carol und Tony suchen zwar Nähe, vermeiden sie aber gleichzeitig auch. Ebenso ergeht es Mulder und Scully. Auch durch die unfreiwilligen Brüche von außen wird eine Annäherung unmöglich gemacht.

In *Remington Steele* fühlen sich beide Partner gleich stark zueinander hingezogen. Anfangs ist es vor allem Steele, der immer wieder Lauras Nähe sucht. Sie versucht, so gut es geht, diese Nähe zu vermeiden. Erst später ist auch Laura bereit, die Beziehung zu vertiefen, doch jedes Mal, wenn der richtige Moment für tiefere Gefühle gekommen zu sein scheint, wird dieser durch Einflüsse von außen zerstört.

Es ist auch möglich, dass sie die aufgebaute Freundschaft nicht zerstören wollen und sich durch eine Annäherung nur voneinander entfernen. In Val McDermids neuestem Roman über das Duo Tony Hill/Carol Jordan bestätigt die Autorin diese Theorie:

„ (…) She needed him too much and her anxiety over doing or saying something that would drive a wedge between them became her overriding consideration. And so things unsaid and undone loomed large in everything they said and did. (…)“[38]

Bei meinen Recherchen stieß ich immer wieder auf die Begriffe romantische Liebe und romantische Beziehung. Jedoch immer in Verbindung mit einer klassischen Liebesgeschichte à la verliebt, verlobt, verheiratet. „(…) so befinden sich doch die meisten auf der Suche nach der ‚romantischen Liebe', nach einer persönlichen Liebeserfahrung, die dann zur Ehe führen sollte.“[39] Die Serienfiguren leben keine klassische Liebesgeschichte. Diese Beziehungen sind geprägt von Anziehung und Abstoßung, dem Prinzip des Magnetismus. Anhand dieses Prinzips lässt sich Liebe aber besonders gut darstellen, denn „das Schauspiel der Liebe gehorcht den Gesetzen des Magnetismus, dem Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, von Verstecken und Zeigen. Aus dieser Spannung erwächst die Gebärde der Liebe, aus der Disharmonie, aus der Ambivalenz, auf einem Kräftefeld, das

[37] Vgl. Bierhoff und Grau. *Romantische Beziehungen.* S 10.
[38] McDermid, Val. *Beneath the Bleeding.* London: Harper, 2007. S 205.
[39] Fromm, Erich. *Die Kunst des Liebens.* S 11.

die Entstehung vielfältiger, individueller Ausformungen ermöglicht, immer fest verbunden mit der persönlichen Ausdrucksqualität des ‚Darstellers' und der ‚Darstellerin'."[40]

2.2 Romantische Liebe vs. autonomer Frauentyp

Bonnie Kreps hat dem Begriff der romantischen Liebe den Kampf angesagt. Sie behauptet, er wäre ein Mythos, eine Lüge und ein Geschlechtsrollenklischee, das die westliche Zivilisation gespalten und das Liebesleben vergiftet habe. Sie ist der Meinung, man müsse den Mythos überwinden und neue Gebiete der Liebe entdecken.[41] Versucht man die Beziehung der analysierten Serienpaare in eine der gängigen Liebeskategorien einzuordnen, wird man bald an eine Grenze stoßen, wie weiter oben schon ausgeführt wurde. Die vier Serienbeispiele dringen somit schon in neue Gebiete vor, jenseits sogenannter „Liebesschnulzen".

Das Klischee der romantischen Liebe geht von einem klar definierten Männer- und Frauenbild aus. Die Frau ist „die Begehrte, die Empfängerin des männlichen Begehrens. Er ist der aktiv Handelnde; sie die passiv Empfangende."[42]
Ähnlich definiert ist auch die klassische Liebesgeschichte. Es handelt sich um unterschiedliche Versionen eines gleich bleibenden Schemas: „Die Heldin trifft den Helden, Hindernisse werden überwunden, und der Held bekommt die Heldin."[43]
Liebe ist ein Thema für die Frau und nicht für den Mann. Sie sind die „Hüterinnen der Liebe (…) Eine ‚richtige' Frau liebt Klunker, Klamotten, Kleinkinder und klassische Macho-Clowns. Dahinein platzt nun die autonome Frau."[44]
Stephen A. Mitchell hat sich mit der klassischen Geschlechtsrollenverteilung beschäftigt, nach der Mann und Frau unterschiedliche Werte repräsentieren: Sie den Wert der häuslichen Sicherheit, er den Wert der Freiheit der großen weiten Welt. Mitchell entdeckt aber bei beiden Partnern beide Werte. Auch Männer brauchen Vertrautheit und Sicherheit, doch „das männliche Identitätsgefühl in der heutigen Kultur kann durch Abhängigkeitsbedürfnisse leicht destabilisiert werden. Frauen sind ebenso abenteuerlustig

[40] Marschall, Susanne. „(De-)Montage: Liebesszenen im Film." *Schauspielen und Montage: Schauspielkunst im Film, zweites Symposium.* Hg. Knut Hickethier. St. Augustin: Gardez, 1999. S 133f.
[41] Vgl. Kreps, Bonnie. *Abschied vom Märchenprinzen.* Frankfurt a. Main: Fischer, 1991. S 10f.
[42] Ebd. S 69.
[43] Ebd. S 72.
[44] Ebd. S 26.

wie Männer, „nur fürchten sie die Wirkung ihrer Abenteuerlust auf die traditionellen Aspekte ihres weiblichen Identitätsgefühls." Die romantische Liebe entsteht für ihn aus dem Zusammenfließen dieser beiden Ströme.[45]

Carol Jordan, Dana Scully, Laura Holt und Emma Peel sind autonome Frauen, die „ihre eigene Identität [suchen], selbstbestimmt und nicht als Anhängsel ‚ihres' Mannes."[46] Sie schaffen es beruflich, in einer Männerwelt zu überleben. Sie sind feminin und schön, aber keine Modepüppchen.

Dass Carol Jordan nicht, wie Kreps es nennt, die Empfängerin des männlichen Begehrens ist, wird bekräftigt durch eine Szene, in der Tony und sie über Dominanz und Unterwürfigkeit in der Partnerschaft sprechen.

TONY:
(…) Even between you and your lawyer, one of you will be dominant, the other submissive.

CAROL:
Which am I?

TONY:
Dominant. I suspect that you hardly ever go to him, he always comes to you. I suspect you decide when you meet, when you don't meet and eventually – you will decide the fate of the relationship.

Tony beschreibt im selben Dialog aber auch sehr schön in welcher Beziehung er zu Carol steht:

TONY:
Turmoil … small turf wars. Each person fighting the other for submission or to be the most submissive.

(1. Staffel, Folge 3, „Justice Painted Blind", TC: 01:13:41 – 01:14:46)

Es stellt sich nun die Frage, ob eine klassische romantische Liebesgeschichte mit diesem Typ Frau vereinbar ist?

Ich stimme Kreps zu, wenn sie sagt, dass man sich nach alternativen Modellen von Liebe umsehen soll. Es wäre interessant zu sehen, „wie Liebe sein könnte, wenn wir über die

[45] Vgl. Mitchell, Stephen A. *Kann denn Liebe ewig sein? Psychoanalytische Erkundungen über Liebe, Begehren und Beständigkeit.* Gießen: Psychosozial, 2004. S 36.
[46] Vgl. Kreps, Bonnie. *Abschied vom Märchenprinzen.* S 27

Klischees hinausgehen und zum menschlichen Kern vordringen. (…) Denn wir alle sprechen über die Liebe mit Tonnen von Schmalz.“[47] Als Beispiele sollen hier die kitschig-romantische Show *Nur die Liebe zählt* oder die Geschichten von Rosamunde Pilcher genannt werden. Es gibt mit Sicherheit genug ZuseherInnen, die Herz-Schmerz-Shows dieser Art zum Abschalten finden.

Somit können die vier untersuchten Serien als ein alternatives Modell gesehen werden. Der Held bekommt die Heldin nicht, jedoch sehe ich in all den Andeutungen und Brüchen, diesem Prinzip des Magnetismus, ein viel ehrlicheres Modell der Liebe als in den oben genannten Beispielen.

2.3 Romantische Liebe und Eifersucht

Die Eifersucht zählt zu den negativen Komponenten der romantischen Liebe. Bierhoff und Grau teilen den Begriff in zwei Dimensionen:[48]
- Bedrohung der Exklusivität der Beziehung (z.B. wenn der Partner einer anderen Person mehr Aufmerksamkeit schenkt, fühlt man sich einsam und ausgeschlossen).
- romantischer Neid (z.B. wenn beide Partner die Straße entlangspazieren, beobachtet der eine die Reaktion des anderen auf eine attraktive Person).

Eifersucht wird auch als ein Schutzmechanismus verstanden, der nicht nur negativ gewertet werden muss. Wenn das Gefühl nicht übertrieben wird, kann es eine romantische Beziehung auch vorantreiben und aufrechterhalten. Andererseits kann übertriebene Eifersucht eine Beziehung zerstören und in der Kategorie „Besitzergreifende Liebe“ enden.

Auch die Serienfiguren müssen sich mit dem Thema Eifersucht auseinandersetzen. Z.B. in der Folge 43 („Return Of The Cybernauts“) der *Avengers.*
Steed und Mrs. Peel sprechen über Paul Beresford. Dieser hat eine Art Roboter erfunden und flirtet heftig mit Emma. Als Beresford einmal den Raum verlässt, kommt es zu folgendem Dialog.

[47] Ebd. S 157 und 26.
[48] Bierhoff und Grau. *Romantische Beziehungen.* S 85ff.

STEED:
I must say, you are very much at home here.

EMMA:
Paul is very hospitable.

STEED:
Especially if you are fair, female and quite beautiful.

EMMA:
You're quite pretty yourself. I happen to like him. He is civilized, could be very interesting to talk to.

STEED:
And there is the case for the defence. I must say, he took great pains to get to know you.

EMMA:
We met accidentally at an auction.

STEED:
And after that, great pains.

EMMA: (lacht)
Steed, you're jealous!

STEED:
Oh no, I wouldn't say that Mrs. Peel, just thoughtful.

(TC: 00:22:35 – 00:23:12)

Obwohl Steed es nie zugeben würde, wissen die ZuseherInnen, Emma, und auch er selbst, dass er sehr wohl eifersüchtig auf Paul Beresford ist.

In Episode 20 („The End") der fünften Staffel der *X-Files* reagiert Scully eifersüchtig auf Diana Fowley, eine alte Freundin von Mulder. Es ist hier überhaupt das erste Mal, dass der Zuseher/die Zuseherin so offensichtlich ihre Gefühle für Mulder sieht:
Scully ist auf der Suche nach ihrem Partner, um ihm Neuigkeiten über den Fall zu berichten. Doch in einem Zimmer sieht sie Mulder und Diana. Diana hält seine Hand. Scully dreht sich sofort um und geht zurück zum Auto. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Körperhaltung verraten, dass ihr gar nicht passt, was sie gesehen hat. Vom Auto aus ruft sie Mulder an. Sie will sich mit ihm im Büro treffen, um ihm die Unterlagen zu zeigen. Mulder weiß im Gegensatz zum Zuseher nicht, dass Scully die beiden zusammen gesehen

hat. Den Leuten vor dem Fernseher wird durch die Aktion sofort klar, dass Scully aus Eifersucht Mulder von Diana weglocken will.
(TC: 00:22:35 – 00:23:12)

Auch *Remington Steele* thematisiert die Eifersucht. So z.B. in Episode 21 („Elementary Steele“) der zweiten Staffel. Laura bekommt von einem unbekannten Verehrer eine Menge Blumen geschenkt. Steele fragt sich, ob sie das Ganze nur inszeniert, um ihn eifersüchtig zu machen.

STEELE:
Don’t you think you’re not playing a game of your own, pitting your phantom lover against me?

LAURA:
Are you suggesting that I’m trying to make you jealous?

STEELE:
Well, aren’t you?

LAURA:
Absolutely not.

STEELE:
Pity. Because it’s working.

(TC: 00:21:49 – 00:22:21)

Diese Eifersüchteleien können als harmlos angesehen werden und zählen somit einerseits zu den positiven Aspekten einer klassischen romantischen Liebe, andererseits charakterisieren sie auch die weniger klassische Liebesbeziehung der Serienpaare.

2.4 Romantische Liebe und Sehnsucht

Für Stephen A. Mitchell ist die romantische Liebe von Sehnsucht erfüllt. Diese drückt sich aus durch ein starkes Begehren, das immer ein Gefühl der Entbehrung erzeugt. „Die Voraussetzung für romantische Leidenschaft ist Mangel, die Sehnsucht nach dem, was man nicht hat.“[49] Die Menschen müssen also versuchen, dieses Gefühl des Mangels zu überwinden.

Die Serienfiguren empfinden diese Sehnsucht und dieses Begehren. Das Gefühl des Mangels wird aber durch die Brüche nicht überwunden. Doch genau diese Tatsache macht die Geschichten interessant. Mitchell vergleicht dies mit der Maid, die von ihrem Ritter vor dem Drachen gerettet wird und mit ihr in sein Schloss zurückkehrt. „Wenn sich die Liebenden finden und fortan glücklich zusammenleben würden, wären sie sicher und selig (…) doch in der imaginären Burg verlieren Ritter und Maid häufig allmählich ihren Reiz“[50]

Das ist das typische Ende eines Märchens. „(…) und sie lebten glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage.“ Dabei handelt es sich immer um abgeschlossene Geschichten. Es gibt ein Happy End und die ZuschauerInnen oder ZuhörerInnen werden aus dem Geschehen entlassen. Doch das ist gerade das Langweilige daran. Am Ende des Märchens sollen die Kinder einschlafen.

Genau das Gegenteil passiert in *Wire in the Blood, The Avengers, Remington Steele* und *The X-Files.* Die Beziehungen der Protagonisten sind geprägt von Sehnsucht und Begehren. Diese Gefühle sind der Treibstoff, der die Figuren auf dem Spielfeld bewegt. Damit es nicht zu dem typischen, langweiligen Märchenende kommt, braucht man eine Gegenströmung. Die Überwindung von Sehnsucht und Begehren muss durch Störungen, Eingriffe und Ablenkungen von Außen verhindert werden. Die RezipientInnen werden aus den Geschichten nicht entlassen, sondern werden aufgefordert, dranzubleiben. Auch sie fühlen Sehnsucht und Begehren, die durch Identifikation mit den Protagonisten „ausgelebt“ werden können.

Diese beiden Emotionen sind Bestandteile des „verliebt seins“, die Glücksgefühl und Hochstimmung auslösen. Und auch wenn diese Stimmungen sehr schnell ins Gegenteil umkippen können, „so sind sie doch allgegenwärtig und üben eine so große

[49] Mitchell, Stephen A. *Kann denn Liebe ewig sein?* S 55.
[50] Vgl. Ebd. S 55ff.

Anziehungskraft aus, daß viele Menschen geradezu süchtig bleiben auf den Zustand der Verliebtheit und ihn nicht gegen eine ‚feste' oder ‚geordnete' Liebe eintauschen wollen."[51]

2.5 Romantische Liebe und Sexualität

Erich Fromm beschäftigt sich in seinem Buch *Die Kunst des Liebens* auch mit den Theorien über die Liebe von Sigmund Freud. Diese besagen, „die Liebe sei eine Begleiterscheinung der gegenseitigen sexuellen Befriedigung. (…) Die Liebe [ist] im wesentlichen ein sexuelles Phänomen."[52]
Auch für Bierhoff und Grau gibt es eine Liebeskategorie, die Freuds Theorie sehr nahe kommt. In der „spielerischen Liebe" stehen sexuelle Abenteuer und sexuelle Freiheit im Vordergrund. Eine längerfristige Bindung zum jeweiligen Partner wird nicht gewünscht.[53]

In den Beziehungen der untersuchten Serienpaare spielt die sexuelle Komponente auf den ersten Blick keine große Rolle. Eine gegenseitige Anziehung ist zwar spürbar, jedoch wird die Grenze zu einer Bettszene nie überschritten. Im Falle von *Wire in the Blood* und *Remington Steele* wird durch äußere Einflüsse oder durch die Protagonisten selbst abgebrochen, bevor mehr passieren kann. Emma Peel und John Steed behalten es für sich, wie weit sie in ihrer Beziehung gegangen sind, und auch in *The X-Files* wird vor allem in den letzten beiden Staffeln nur die Fantasie des Zusehers/der Zuseherin herausgefordert. Wer definitiv der Vater von Scullys Baby ist, wird in der Serie nicht geklärt. Einige Anspielungen weisen aber darauf hin, dass es Mulder sein könnte. Wie z.B. in Episode 6 („Trust No 1") der neunten Staffel.
Ein Mann, der sich als der Shadow Man (Schattenmann) vorstellt, behauptet, alles über Scully zu wissen. Unter anderem kennt er ihre Blutgruppe, Kleidergröße und genaue Details aus ihrer Kindheit. Außerdem sagt er folgendes: „I know that in one lonely night you invited Mulder to your bed. "
(TC: 00:27:27 – 00:28:22)

[51] Freud, Sigmund. *Schriften über Liebe und Sexualität.* Frankfurt a. Main: Fischer, 2000. S 18.
[52] Fromm, Erich. *Die Kunst des Liebens.* S 121.
[53] Vgl. Bierhoff und Grau. *Romantische Beziehungen.* S 47.

Für den Zuseher/die Zuseherin fühlt sich diese Nachricht an wie ein Schlag ins Gesicht. Man geht in Gedanken die acht vorhergehenden Staffeln durch und versucht, sich an eine solche Szene oder Anspielung zu erinnern. Man wird aber keine finden.

Lars Baumgart schreibt über die Figur Emma Peel: „Die ausgeprägte Form rein diskursiver Sexualität könnte man selbstverständlich auch als bewusstes Detail der Figurencharakterisierung Emma Peels deuten. Als völlig unabhängige Frau würde sie durch eine sexuelle Beziehung zu einem Mann ihre Autonomie wieder aufs Spiel setzen und riskieren, in ein Abhängigkeitsverhältnis zu geraten.“[54]

Auch die anderen drei Serienfrauen stehen vor diesem Problem. Aus diesem Grund sind sie auch diejenigen, die eine Annäherung verhindern und sich immer wieder zurückziehen.

Laura macht es sogar richtig Angst, in ein solches Abhängigkeitsverhältnis zu geraten:

LAURA:
You confuse me! It confuses me! It’s what frightens me most about having more than a working relationship with you! Every time we’re not on a case, not tending strictly to business the same old confusion sets in.

STEELE:
You think it’s any different for me? I’ve never spent this much time in one place in my entire life! And it’s not only because I enjoy playing detective. I mean, sometimes – sometimes I look at myself and say: “What’s happened to you, old sport?” I mean you became positively domesticated.

LAURA:
That’s not what I mean! I’m terrified of losing myself in you – of being swallowed up by you until there’s no me anymore.

(Episode 1, [“Steele Away With Me”] der zweiten Staffel. TC: 00:58:05 – 00:58:49)

Diese Zeilen hätten auch von Alice Schwarzer geschrieben werden können. Denn mit genau diesem Problem befasst sie sich in ihrem Buch *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen*. Für sie muss jeder Emanzipationsversuch früher oder später in einer Sackgasse landen, „solange jede Frau einzeln privat dem Mann ausgeliefert ist. Und solange sie keine Alternative hat, kann sie ihre Beziehung nicht freiwillig wählen, sondern ist auf sie angewiesen.“[55]

Immer mehr Frauen bestehen, allein oder in einer Partnerschaft, auf einer eigenständigen Existenz. Sie wollen gleichberechtigt sein mit den Männern und stehen vor dem Problem,

[54] Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* S 51.
[55] Schwarzer, Alice. *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen.* S 207.

in die traditionellen Frauenrollen gedrängt zu werden, wenn sie sich, wie Steele es im oberen Dialog schön ausdrückt, domestizieren lassen. Domestizieren bedeutet zähmen, ans Haus binden. Und genau darin liegt die Gefahr, die Frauen droht, wenn sie heiraten.[56]

Aus diesem Grund entscheidet Laura sich, die Beziehung zu Steele auf einer rein professionellen Ebene zu führen. Das fällt ihr jedoch nicht leicht, denn sie fühlt sich gefühlsmäßig stark zu ihm hingezogen. Aber ihre Detektei ist ihr sehr wichtig und sie ist der Meinung, dass es besser ist, Privat- und Berufsleben nicht zu mischen.
Zur Sprache kommt dies unter anderem in Episode 1 („Steele At It“) der dritten Staffel:

LAURA:
We're a terrific team, you and I. Our only problems arise when we try to cross the line between the boardroom and the bedroom. I know you care about me. I care about you too. A great deal. But if we care about preserving this partnership of ours then we can't try to conduct romance at a same time. That's why I've decided not to see you anymore outside of business hours.

(TC: 00:46:57 – 00:47:31)

Nach dieser Abmachung versucht Steele zwar weiter, sich Laura anzunähern, jedoch blockt sie immer wieder ab, was ihr manchmal gut, manchmal weniger gut gelingt. Jedoch fällt auf, dass in der dritten Staffel das Berufliche mehr im Vordergrund steht. Erst einige Folgen später wird auf ihre Beziehung erneut eingegangen. Laura muss sich eingestehen, dass die von ihr gezogene Grenze zwischen Berufs- und Privatleben den Zwiespalt, in dem sie sich befindet, nicht aufgelöst hat.

(…)
STEELE:
Our little agreement hasn't solved anything, has it?

LAURA:
It just made things more confusing. We don't go forward, we can't go back. So we just sort of standing there frozen in place.

(Episode 2 [“Have I Got A Steele For You?”] der dritten Staffel. TC: 00:25:32 – 00:27:07)

Indem die Regisseure und Drehbuchautoren ihre Protagonisten nicht zusammenkommen lassen, weisen sie auf dieses Problem hin, und genügend Frauen werden sich so mit den Darstellerinnen identifizieren können.

[56] Vgl. Ebd. S 8.

Auch wenn die Hauptfiguren nie in einer Bettszene zu sehen sind, ist es gerade dieser Fakt, der ihre Beziehung so interessant macht.

Ich möchte hier ein nettes Beispiel anführen, das ebenfalls dieses Thema aufgreift.

Die Figuren Fox Mulder und Dana Scully hatten im Jahre 1997 einen Gastauftritt in der Fernsehserie *Die Simpsons.* Und zwar in der Folge „Die Akte Springfield". In einem Episodenguide dieser Serie wird die Beziehung der beiden folgendermaßen beschrieben: „Platonisch (zumindest behaupten sie das)"[57]

Auch der Erfinder der Simpsons machte sich wohl Gedanken über die Beziehung der beiden und versuchte, sie zu kategorisieren.

2.5.1 Platonische Liebe

Der Ausdruck platonische Liebe ist zurückzuführen auf den antiken griechischen Philosophen Platon. Darunter versteht man eine Liebe, die nur auf geistiger Ebene beruht. Sie bezeichnet eine innige Freundschaft und Verbundenheit, bei der die sexuelle Komponente keine Rolle spielt.[58]

Meiner Meinung nach passt der Begriff im Großen und Ganzen zu den Paaren. Es besteht eine enge Freundschaft und eine Verbundenheit, jedoch kann man die sexuelle Komponente nicht vollkommen ausklammern. Der Zuschauer/Die Zuschauerin spürt eine erotische Spannung und ein Knistern. Es gibt auch in allen vier Serien Szenen der Intimität, die aber anders ausgedrückt wird als in einer expliziten Bettszene.

Akte X – Erfinder Chris Carter sagt dazu in einem Interview:

„Scully loves Mulder and Mulder loves Scully. It's a wonderful romance. It's just not a sexual romance. It's not a physical romance. It is a caring, tender, respectful relationship."

Auch Scully-Darstellerin Gillian Anderson ist dieser Meinung:

„One of the things that keep people watching and keep the aliveness between us are those moments where there is that intimacy where just the touch of a hand can be the same as, you know, making love in another series."[59]

---

[57] Vgl. Groening, Matt. *Die Simpsons: Der ultimative Serienguide.* Stuttgart: Dino, 2001. S 222.
[58] Vgl. http://www.wikipedia.org/wiki/Platonische_Liebe, Zugriff: 11.03.2008.
[59] *The X-Files: The Complete Fifth Season.* Created by: Chris Carter. USA: Twentieth Century Fox, 2004. Bonus-DVD. Inside The X-Files. TC: 00:22:14 – 00:22:50.

Gillian Anderson sagt hier etwas sehr wichtiges. Besonders bei *The X-Files* und *Wire in the Blood* gibt es immer wieder solche kurzen intimen Augenblicke, in denen Berührungen in Großaufnahme gezeigt werden. Man kann sagen, dass es sich um eine „Form milder Erregung“[60] handelt und dass der Wunsch nach diesen kleinen Belohnungen stärker begehrt wird als der Wunsch nach einer Bettszene.

Ein sehr gelungenes Beispiel dazu stammt aus Folge 18 („Milagro“) der 6. Staffel der *X-Files.* In dieser Folge beschäftigen sich die zwei Agenten mit einem mysteriösen Serienmörder. Mulders neuer Nachbar, der Schriftsteller Philipp Padgett, wird schnell zum Hauptverdächtigen erklärt. In seinen Romanen sind die Morde detailgenau beschrieben. Außerdem ist er sehr angetan von Scully und macht sie zur Hauptfigur in seinem neuesten Roman. Unter anderem schreibt er, dass Scully sich verlieben wird. Es kommt jedoch zu einem Zwischenfall: Als Padgett von Mulder verhört wird, dieser aber keinerlei Auskunft geben will, rastet Mulder aus und will auf ihn losgehen. Doch er wird von Scully zurückgehalten, die ihre Hand auf seinen Arm legt. Padgett sieht das und sein Blick sagt aus, dass diese Berührung für ihn eine Bedeutung hat. Welche, wird einige Minuten später geklärt:

PADGETT:
I made a mistake myself.

MULDER:
What is that, Mr. Padgett?

PADGETT:
In my book I’d written that Agent Scully falls in love, but that’s obviously impossible. Agent Scully is already in love.

(TC: 00:35:34 – 00:36:04)

Bild 1 – TC: 00:29:16

[60] Vgl. Vitoch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000. S 77.

Allein durch die Berührung ist ihm klar geworden, dass er mit seiner Vermutung, Scully würde sich verlieben, falsch liegt. Wen sie liebt, sagt er zwar nicht, später interpretiert er diese Berührung aber erneut. Dadurch ist für jeden Zuseher/jede Zuseherin offensichtlich, wer gemeint ist.

PADGETT'S PARTNER:
Now what is this?

PADGETT:
A big mistake. I misjudged her, her interest in me.

PADGETT'S PARTNER:
Now we're on to something.

PADGETT:
She is trying to get his attention but doesn't know it.

(TC: 00:37:47 – 00:38:06)

Da der Regisseur diese besondere Kombination aus Großaufnahme, Mimik und Andeutung gewählt hat, spürt nicht nur Padgett diese „Form milder Erregung", wie Peter Vitouch es nennt, sondern auch die ZuseherInnen. Er hätte Mulder und Scully auch beim Küssen oder zusammen im Bett erwischen können. Die Aussage bleibt die gleiche.

Schauspielerin Hermione Norris wird in einem Interview gefragt, ob es jemals zu einem Kuss zwischen Carol Jordan und Tony Hill kommen wird, worauf sie antwortet:
„I don't think they ever will get kissed. (…) I think it would kind of ruin the relationship in a way if it moves beyond that. (…)"[61]

Obwohl sich Laura Holt und Remington Steele in fast jeder Folge küssen, wird auch hier die Grenze zu einer Bettszene nie überschritten. Ihre Beziehung wird begleitet von – wie Pierce Brosnan es nennt – einer „delightful innocence"[62] Ich kann ihm hier nur Recht geben. Als ZuseherIn bekommt man geradezu Mitleid mit Steele, wenn seine fast schon liebenswerten Versuche, Laura nahe zu kommen, ständig fehlschlagen. Er erinnert an einen Schuljungen, der seine erste große Liebe erobern will. Z.B. wenn er versucht, Laura zu

[61] *Wire in the Blood II: The Complete Second Series.* DVD 1: Special Feature. Interview Hermione Norris. TC: 00:09:09 – 00:10:21.
[62] *Remington Steele – Season One*. DVD 2: Special Feature. "Character Profile". Interview Pierce Brosnan. TC: 00:08:42 – 00:08:54.

einem Urlaub zu überreden und einmal sogar einen Fall in San Francisco inszeniert, nur um mit ihr dorthin fahren zu können. Doch natürlich kommt immer etwas dazwischen.

Holt-Darstellerin Stephanie Zimbalist beschreibt die Serie treffend mit den Worten: „I guess it's a show about a foreplay."[63] Genau darin liegt der Reiz dieser, wie auch der drei anderen Serien. Somit ist es auch möglich, sie im Vorabend-, bzw. im Hauptabendprogramm zu zeigen. Das Vorspiel wird nicht überschritten und dennoch spürt man ein Knistern und eine Spannung.

2.6 Zusammenfassung

Es gibt viele verschiedene Formen romantischer Liebe. Nämlich nicht nur die klischeehafte Form und ihre „Alles-oder-nichts-Mentalität"[64]: Man lernt sich kennen, beginnt eine Freundschaft, merkt, dass es doch mehr ist, und wird wahrscheinlich heiraten. Andere Formen der Liebe sind dadurch drastisch beschnitten und werden nicht als romantisch bezeichnet.
Vielleicht ist es gerade die Tatsache, dass die Paare keinen Sex haben, bzw. er nur vage angedeutet wird, die einen Teil des Erfolges dieser Serien ausmacht. Denn „romantische Liebe vergeht, weil sie von der Sexualität getrieben wird. (…) Lust in ungebändigter Form ist nicht besonders bezaubernd und lässt sich mit den übrigen Merkmalen romantischer Liebe – beispielsweise Respekt und Bewunderung – nur schwer in Einklang bringen."[65]

Dass direkte Anspielungen auf eine sexuelle Beziehung häufig eben „nicht besonders bezaubernd sind" beweisen einige Szene aus dem zweiten Akte X-Film, der im Sommer 2008 in den Kinos gespielt wurde (*The X-Files: I want to Believe*. Regie: Chris Carter. USA: Twentieth Century Fox, 2008) . Mulder und Scully sind zwar auch hier offiziell kein Paar, jedoch ist offensichtlich, dass sie eine sexuelle Beziehung führen. Leider präsentiert das allgemein schwache Drehbuch in dieser Hinsicht so platte Dialoge, dass die besondere Chemie zwischen den beiden Hauptdarstellern völlig verloren geht.
So z.B. in folgender nächtlicher Szene, als Mulder und Scully gemeinsam im Bett liegen.

[63] *Remington Steele – Season Two.* DVD 4: Special Feature. „Steele Together": Interview Stephanie Zimbalist. TC: 00:01:37 – 00:01:40.
[64] Kreps, Bonnie. *Abschied vom Märchenprinzen.* S 194.
[65] Mitchell, Stephen A. *Kann denn Liebe ewig sein?* S 25.

(…)

SCULLY:
I can’t sleep.

MULDER: (dreht sich zu ihr)
Actually, I have a little something for that.

SCULLY:
Just a little something?

MULDER:
Thank you.

(…)

(TC: 00:28:24 – 00:28:48)

Dezent charmante Andeutungen, die einen Teil des Erfolges von *Akte X* ausmachten und das feine Zusammenspiel zwischen der skeptisch kühlen Wissenschaftlerin und dem an übernatürliche Dinge Glaubenden wird man im zweiten Kinofilm nicht finden.
Das Ende des Films driftet ins „Schmalz-Eck“. Sie wollen gemeinsam aus der Dunkelheit ins Licht flüchten. So weit sie nur können. Und obwohl sie wissen, dass es schwierig werden wird, wollen sie es trotzdem versuchen.
Als ZuseherIn hat man den Eindruck, dass die Drehbuchautoren, und auch Regisseur Chris Carter, alle früheren Akte X-Elemente über Bord geworfen haben, um aus ihren Protagonisten am Ende ein Paar zu machen. Dadurch wirken die Dialoge aber aufgesetzt und werden schnell langweilig.

Außerdem wird bestätigt, dass Mulder tatsächlich der Vater von Scullys Baby ist. Sie arbeitet mittlerweile wieder als Ärztin und hat einen kleinen Patienten, dessen Leidensgeschichte ihr sehr nahe geht.

SCULLY:
I don’t know, Mulder. I’ve got such a connection to this boy.

MULDER:
How old is he?

SCULLY:
You think it’s because of William?

MULDER:
I think our son left us both with an emptiness that can’t be filled.

(TC: 00:29:39 – 00:30:09)

Eine Information, die manche Fans der Serie vielleicht nicht wissen wollten.

In diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass die Liebe viele verschiedene Gesichter hat. Die Geschichten von Tony Hill und Carol Jordan, Remington Steele und Laura Holt, Fox Mulder und Dana Scully sowie John Steed und Emma Peel zeigen, dass nicht nur die klassische, traditionelle Form der Liebe erfolgreich sein kann, sondern dass auch diese kreative Art beim Fernsehpublikum gut ankommt.

3 Uses & Gratification

Chris Carter antwortete in einem Interview auf die Frage, ob Mulder und Scully je ein Paar werden, folgendermaßen:

„Nein. Einige der erfolgreichsten Serien wie *Cheers* haben schlagartig an Beliebtheit verloren, als sich die beiden Hauptdarsteller glücklich fanden. Mulder und Scully werden immer eine Armeslänge voneinander entfernt bleiben müssen.[66]

Zählt man die bislang aufgeführten Tatsachen zusammen, scheint die Frage nach dem Warum schon größtenteils beantwortet. Jedoch fehlt noch eine genauere Betrachtung des Zusehermodells. Für wen ist diese Art der Beziehung interessant?

Der Uses & Gratification – Approach (dt. Nutzen- & Belohnungsansatz) geht weg von der Überlegung „Was machen die Medien mit den Menschen?“, und widmet sich der Frage „Was machen die Menschen mit den Medien?“[67] Die Rezipienten/Die Rezipientinnen haben bestimmte Motive (Erwartungen, Interessen, Bedürfnisse), sich Medien und Medieninhalte bewusst auszusuchen. Aus diesem Grund muss man davon ausgehen, dass „sich das Publikum *aktiv* den Medien und ihren Botschaften im konkreten Lebenszusammenhang zuwende und diese entsprechend der individuellen Bedürfnisse und Probleme mehr oder weniger gezielt benutze.“[68] Der einzelne Mensch wird sich für Programme entscheiden, die am ehesten seine Bedürfnisse befriedigen werden.

Abbildung 1 – Vgl. Bonfadelli, Heinz. *Medienwirkungsforschung 1*. S 169.

[66] Wutzel, Bettina. „Der Schöpfer über die Akte X: Interview mit Chris Carter.“ *TV Media* 43 (1996). S 23.
[67] Vitouch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung.* S 37f.
[68] Vgl. Bonfadelli, Heinz. *Medienwirkungsforschung I: Grundlagen.* Konstanz: UVK, 2001. S 16f.

Der Uses & Gratification – Approach wird aber auch kritisiert:[69]

- Die Publikumsaktivität wird überbetont. Gerade beim Fernsehen dominiert der habitualisiert-ritualistische Konsum. Was bedeutet, dass Menschen, die in erhöhtem Maße Fernsehangebote konsumieren, die Serienwirklichkeit eher für wahr halten als andere. Serien haben für sie „einen beträchtlichen Anteil an den Vorstellungen von Realität, an der Konstruktion von Wirklichkeit.“[70] So genannte VielseherInnen nehmen das Angebot in ritueller Weise wahr.
- Das Publikum muss laut Ansatz seine Bedürfnisse kennen. Es wird aber bezweifelt, dass es dazu immer in der Lage ist und es sich seiner Bedürfnisse in der Medienauswahl überhaupt bewusst ist. So einfach ist das jedoch nicht. Die Menschen müssen schon „wissen“ und „spüren“, was ihnen gut tut, sonst würden sie sich nicht für bestimmte Programme entscheiden. Welche Ursachen und Wirkungen die Inhalte dieser Programme für sie haben, müssen sie nicht genau kennen.
- Der Nutzenansatz gibt nur sehr wenige Anhaltspunkte über die Qualität der Bedürfnisbefriedigung. Bekannt ist aber, dass die Befriedigung individuell und nur temporär ist. Sie ist vergleichbar mit anderen Arten der Befriedigung. Essen macht z.B. satt, aber nicht für immer. So ähnlich verhält es sich auch mit den Serien. Einmal die Woche ist man für eine Stunde befriedigt, dann muss auf die nächste Folge gewartet werden.

Es kann aber auch zu einem Suchtverhalten führen. Vor allem seit es ganze Serienstaffeln auf DVD zu kaufen gibt, und der Konsument/die Konsumentin die Möglichkeit hat, sich mehrere Folgen am Stück anzusehen. Ein weiterer Kritikpunkt am Uses & Gratification – Approach: Wenn Medienangebote bestimmte Bedürfnisse befriedigen, kann dies zu Habitualisierung (Gewöhnung) und auch zu einer Form von Abhängigkeit führen.

Trotz dieser Kritikpunkte lässt sich der Nutzenansatz auf den Rezipienten/die Rezipientin der untersuchten Serien übertragen. Peter Vitouch stellt sich die gute Frage, was „Menschen beim Fernsehen suchen und/oder finden, welche Defizite durch das Fernsehen kompensiert werden?“[71]

[69] Vgl. Ebd. S 173ff.
[70] Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* S 48.
[71] Vitouch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung.* S 76.

3.1 Medieninteraktion

Darunter versteht man die Beziehung zwischen dem Rezipienten/der Rezipientin und dem Medium, bzw. dessen Inhalt. Hierbei unterscheidet man drei Modalitäten:[72]

- Identifikation
- Eskapismus
- Parasoziale Interaktion

3.1.1 Identifikation

Die Identifikation, ein aus der Psychologie stammender Begriff, findet in der Medienwelt vor allem dann statt, wenn „das Identifikationsvorbild Bedürfnisse und Wünsche des Rezipienten stellvertretend zu befriedigen vermag."[73] Der Zuseher/Die Zuseherin identifiziert sich mit den Figuren im Film oder in der Serie und übernimmt seine Charaktereigenschaften.

Da es sich bei den Hauptfiguren der vier untersuchten Serien um autonome Frauentypen handelt, ist davon auszugehen, dass sich die autonome Rezipientin mit den weiblichen Serienfiguren identifiziert.

In den 60er Jahren gehörte Emma Peel zu den „Ikonen der Emanzipation"[74]. Die typischen Merkmale einer emanzipierten Frau, mit denen man Alice Schwarzer in Verbindung bringt, treffen auf sie überhaupt nicht zu. Im Gegenteil. Diese Figur schafft es, intelligent, erfolgreich und stark zu sein, und dabei trotzdem gut auszusehen, schön zu sein.[75] Wie bereits erwähnt, erschien mit Emma Peel ein völlig neues Frauenbild auf dem Bildschirm, das die Welt so noch nicht gesehen hatte. Sie kann somit auch als ein Vorbild für die anderen Frauenfiguren gesehen werden.

Franziska Fischer sagt, dass sich in *Mit Schirm, Charme und Melone* die 60er von ihrer besten Seite zeigen. „Wenn es um Kleider, Autos, Wohnungseinrichtungen oder technische Geräte geht, [ist alles] fortschrittlich, phantasievoll und demokratisch. Da eilt die

[72] Vgl. Bonfadelli, Heinz. *Medienwirkungsforschung.* S 209ff.
[73] Ebd. S 210.
[74] Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* S 8.
[75] Vgl. Kullmann, Katja. *Generation Ally.* S 60ff.

Gegenwart mit Riesenschritten Richtung Zukunft.“[76] Interessant ist, dass sie in der Serie eine Verbindung sieht zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Während Emma Peel die Zukunft repräsentiert, charakterisiert sie Steed mit den Merkmalen „einer ruhmreichen Vergangenheit und den Traditionen des einstigen Empires“: er ist Bentleyfahrer (im Gegensatz dazu fährt Peel einen Lotus Elan), Privatschulabsolvent und ein britischer Gentleman durch und durch.[77]

Die 60er Jahre waren geprägt von der „Rebellion gegen alte Werte und bürgerliches Denken.[78] Die Pop-Kultur setzte sich durch. Ausgedrückt wurde dies z.B. durch Musikboxen, Filmstars oder Comics. Die Kunst zeigte sich von ihrer grellen und bunten Seite. Auch in der Mode war die Rebellion sichtbar. Peel trug unter anderem Mützen mit Zielscheibenmotiv, einem typischen Pop-Art-Symbol. Am auffälligsten war mit Sicherheit der Minirock, erfunden von Mary Quant. Das Fernsehen spielte bei der Vermittlung dieser neuen Kultur eine wichtige Rolle. „Auch Emma Peel trug Mini und avancierte mit ihren kultischen Outfits zur absoluten Pop-Ikone.“[79] Doch nicht nur der Minirock gehörte zu Peels Kleidern. Auch der so genannte „Emmapeeler“ sorgte für Aufregung. Dabei handelt es sich um ein von Alan Hughes entworfenes, eng anliegendes Kampfdress aus Jersey oder Stretch, das je nach Bedarf mit Löchern und Schnallen versehen war.

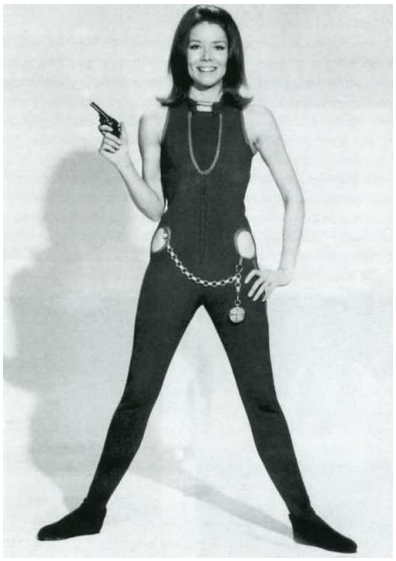

Bild 2 – Fischer, Franziska. *Mrs. Peel, wir werden gebraucht.* S 39.

[76] Vgl. Fischer, Franziska. *Mrs. Peel, wir werden gebraucht.* S 92.
[77] Vgl. Ebd.
[78] Ebd. S 76.
[79] Ebd.

Wie der Minirock steht auch der „Emmapeeler“ einerseits für Befreiung, andererseits für eine Zur-Schau-Stellung der Frau als Sexobjekt. Das Wortspiel mit dem Verb peel, das übersetzt schälen bedeutet, ist sicher auch kein Zufall.
Dass sich die damalige Frau mit ihr identifizieren musste, ist nur logisch, denn Unabhängigkeit und Selbständigkeit waren für Emma Peel selbstverständlich. Auf die Reaktion der männlichen Zuseher soll später eingegangen werden.

Dass Emma Peel und John Steeds Beziehung von einem erotischen Knistern begleitet wird, jedoch nie mehr passiert, liegt auch daran, dass sich „sexuelle Freizügigkeit zu Beginn der 60er Jahre weder in Großbritannien noch in Deutschland durchgesetzt [hatte], und vor allem das Fernsehen sehr darauf achten [mußte], die Duldsamkeitsgrenze des Publikums nicht zu überschreiten.“[80] Es galt als verpönt, wenn sich Unverheiratete sexuellen Aktivitäten hingaben. Aus diesem Grund machte man auch aus Emma Peel eine Mrs. und ließ ihren Ehemann mit einem Flugzeug verunglücken.

In den 60er Jahren durfte eine Folge der Serie in Deutschland gar nicht, in Österreich, dank deutscher Vorzensur, nur stark geschnitten gezeigt werden. In Amerika erregte die ungeschnittene Ausstrahlung die Gemüter der ZuseherInnen. „The Touch of Brimstone“ zeigt Emma Peel als die „Königin der Sünde“. Sie trägt ein knappes Korsett, hohe Stiefel, ein Halsband mit Stacheln und eine Hochsteckfrisur. Um ihre rechte Hand windet sich eine lebende Schlange. [81]
Doch nicht nur ihr Outfit sorgte für helle Aufregung. Es gibt einige Szenen in dieser Folge, die sogar manchen im Team zu viel waren. In einer Szene z.B. wird sie von Männern getragen, die sich in einer Ecke über sie beugen, in einer anderen wird sie von einem Mann mit einer Peitsche geschlagen. Die Peitschenhiebe wurden von den Machern wohl zu detailliert umgesetzt, und durch geschickt gesetzte Schnitte war zumindest nicht mehr zu sehen, dass Emma von der Peitsche getroffen wird.[82]
„In keiner Folge ist Peel derartig kühl, derart provozierend unnahbar, und die Männer um sie herum reagieren, wie an Bindfäden gezogen.“[83]

[80] Ebd. S 18.
[81] Vgl. Ebd. S 36 und S 93ff.
[82] Vgl. Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* S 61.
[83] Fischer, Franziska. *Mrs. Peel, wir werden gebraucht.* S 93.

Bild 3 - http://theavengers.tv/forever/images/queenofsin.jpg

Viele ZuseherInnen, und auch die Medien, hatten mit dieser Frauenrolle ein Problem. Franziska Fischer stellt sich die Frage, was denn unbedingt gezähmt werden musste? Emma Peels angedeutetes Vergnügen an Sex? Oder doch ihre emanzipierte Art? „Vielen Männern muss Peel geradezu als Bedrohung erschienen sein, denn schließlich konnten Frauen auf die Idee kommen, sich ein Beispiel an ihr zu nehmen und ihren eigenen Wert zu entdecken.“[84] Trotzdem darf man nicht vergessen, dass auch diese Folge von Männern geschrieben und inszeniert wurde.

Knut Hickethier sieht in der Identifikation noch eine Besonderheit. Er meint, dass „sie nur selten umfassend ist, sondern der Zuschauer immer auch ein Moment der Distanz behält, das ihm erlaubt, das Verhalten als ein zu seiner Beurteilung vorgeführtes Verhalten zu betrachten.“[85] In diesem Fall versetzt sich die autonome Zuseherin also nicht vollständig in die Rolle der Emma Peel, sondern stellt sich die Frage: Wie macht sie es, und wie mache ich es? Man kann sagen, dass die Serie somit wiederholt ein Modell der „Bewältigung von Welt“[86] zeigt.

[84] Ebd. S 93.
[85] Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* S 53.
[86] Ebd. S. 56.

Heutzutage sind Serien, in denen Partnerschaften mit angedeuteter Liebesbeziehung gezeigt werden, nichts Neues. Das Fernsehpublikum hat sich verändert, die Grenze seiner Duldsamkeit ist merklich, wenn nicht sogar ganz gefallen. Niemanden werden die oben genannten Szenen stören. Im Gegenteil: In den Medien zählt das Motto „sex sells" und man würde Emma Peel in ihrer Lederkluft eher groß auf Plakatwände kleben, als sie zu verbannen. „A Touch of Brimstone" kann im Nachmittagsprogramm gezeigt werden, wie zuletzt auf ARTE, ohne dass der Fernsehsender Anrufe aufgeregter ZuseherInnen fürchten muss, und auch auf DVD kann die „Königin der Sünde" ungeschnitten angesehen werden.

Gibt es dennoch ein Identifikationspotenzial?
Stephanie Zimbalist sagt zwanzig Jahre nach *Remington Steele* über ihre weiblichen Fans:

„(…) They are extraordinary women. Almost all of them are fabulous women, they are great. They are interesting, they do interesting things. They are smart, they are independent. They are sort of what my character was (…).[87]

Obwohl das wahrscheinlich alle Schauspieler über ihre Fans sagen, beantwortet es die Frage nach dem Identifikationspotential. Wie in den 60er Jahren braucht es wohl auch heute noch Figuren wie Emma Peel. In den 80er Jahren verband man mit dem Begriff Emanzipation oft etwas Skurriles und unfreiwillig Komisches. Ziemlich genau trifft es der Loriot-Sketch mit Evelyn Hamann, in dem sie ihr Jodeldiplom präsentiert und stolz verkündet, eine Frau müsse schließlich etwas eigenes haben.[88] Auch Laura Holt, eine Fernsehfigur der 80er, wird nicht müde, den Fernsehzuschauern beharrlich die Detektei als die ihre zu präsentieren und durch das Zusammenspiel mit Steele zeigt sich die Emanzipation ebenfalls von ihrer lustigen Seite.
Und die Nachfrage nach starken Frauentypen scheint nicht nachzulassen. In den 90ern gab es Dana Scully, im neuen Jahrtausend Frauen wie Carol Jordan.
RezipientInnen fühlen sich zudem von diesen Figuren angezogen, weil durch sie oft Defizite ausgeglichen werden können. Das, was sie nicht haben, finden sie bei fiktiven Personen, die genau das besitzen.

Etwas übertrieben ist die Art, wie Sichtermann und Kaiser über die Darstellung der Karrierefrau im Fernsehen schreiben: „Um die vielen zufrieden zu stellen, die es eben nicht

[87] *Remington Steele: Season Two.* DVD 4: Special Feature. „Steele Together". Interview Stephanie Zimbalist. TC: 00:06:40 – 00:07:00.
[88] Vgl. Kullmann, Katja. *Generation Ally.* S 37.

schaffen, zusätzlich zur Familie (…) im Beruf voranzukommen, hat das Fernsehen (…) den Typ des eiskalten Ladybosses erfunden, der seinen Erfolg auf dem Parkett der Macht mit Liebesverlust und Kinderlosigkeit bezahlt.“[89] Die analysierten Serienfrauen müssen zwar im Privatleben zurückstecken, sind aber keinesfalls eiskalte Ladybosse, und gerade dieser Umstand macht sie zu so interessanten Figuren und so beliebt beim Publikum.

Die beiden Autorinnen glauben, dass man nicht nur durch die Identifikation mit Fernsehfiguren an eine Sendung gebunden wird. Es ist ebenso möglich, dass RezipientInnen ihr Vergnügen aus der Beobachtung einer Figur ziehen. Der Begriff Identifikation wird durch den Begriff „Involviertsein [ersetzt], was so viel heißt wie innerliche Beteiligung.“[90] Man verschmilzt nicht mit den Personen, sondern geht eine Beziehung mit ihnen ein wie zu einer guten Bekannten. Übersetzt auf die analysierten Serien bedeutet dies, dass die ZuseherInnen mit den Hauptfiguren mitfiebern und sich jede Folge aufs Neue fragen, ob aus ihnen wohl jemals ein Paar werden wird.

Das Involviertsein kennzeichnet in diesem Zusammenhang am ehesten den Begriff der parasozialen Interaktion. „Fernsehen erweckt demnach beim Zuschauer das Gefühl der Realität als *Illusion der persönlichen Nähe und Intimität.*“[91]

3.1.2 Eskapismus

Die letzte Modalität beschreibt den Rückzug aus dem Alltag mit seinen Problemen. Man nutzt das Fernsehen, um völlig abzuschalten und Probleme zu vergessen. „Eskapistische Bedürfnisse [spielen] als motivierende und gratifizierende Elemente, und zwar durchaus im positiven Sinne, bei jeder Medien-Interaktion eine Rolle.“[92]

[89] Sichtermann und Kaiser. *Frauen sehen besser aus.* S 140.
[90] Ebd. S 134.
[91] Bonfadelli, Heinz. *Medienwirkungsforschung.* S 211f.
[92] Ebd. S 211.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass es mit der Einführung dieser emanzipierten Frauentypen zur „Entdeckung der Zuschauerin“[93] gekommen ist. Bei den traditionellen Fernsehkrimis konnte sich der Mann mit dem (männlichen) Mörder oder dem Kommissar identifizieren. Jede Frau musste sich mit dem (weiblichen) Opfer identifizieren. Aus diesem Grund ist es gut, dass es endlich auch Kommissarinnen gibt.[94] Demzufolge könnte man annehmen, dass diese Serien überwiegend von Frauen gesehen werden. Aber „Verhaltensmodelle müssen nicht imitierend übernommen werden, sie können auch abgelehnt oder einfach zur Kenntnis genommen werden.“[95] Es gibt also mit Sicherheit auch genügend männliche Zuseher, die die Frage nach einer Liebesbeziehung einfach ignorieren, und sich der Haupthandlung – also der Krimigeschichte – widmen.

[93] Sichtermann und Kaiser. *Frauen sehen besser aus.* S 180.
[94] Vgl. Schwarzer, Alice. *Der große Unterschied.* S 155.
[95] Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* S 50.

4 Seriendramaturgie

Welchen Reiz hat es, dass die Protagonisten nicht zusammenkommen? Was bewegt die ZuseherInnen dazu, immer wieder einzuschalten? Um diese Fragen zu beantworten, ist es wichtig, sich mit dem Prinzip und der allgemeinen Dramaturgie einer Fernsehserie zu beschäftigen. Jede der analysierten Serien hat ihre ganz eigenen Besonderheiten, die vertiefend behandelt werden.

4.1 Die Serie

Unter dem Begriff der Fernsehserie versteht man eine „fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist.“[96] Man unterscheidet Serien, deren Folgen abgeschlossene Handlungen aufweisen sowie Fortsetzungsgeschichten, deren Handlungen auf zwei oder mehreren Folgen aufbauen. „Serien bilden Ketten von Einzelfolgen“.[97] Inhaltlich bewegt sich die Serie nach einem gleich bleibenden Muster. Es gibt eine beschränkte Anzahl von Hauptfiguren, daneben eine Reihe von Nebendarstellern und Gastauftritten. Je nachdem, um welchen Typ Serie es sich handelt, beschäftigen sich die Figuren mit Themen wie Familie, Liebe oder Problemen im Alltag, wie es z.B. in Daily Soaps oder in Sitcoms und Comedyserien zu sehen ist. Daneben gibt es Serien, die den Beruf der Protagonisten in den Vordergrund stellen, wie Krankenhaus- und Krimiserien. Dabei besitzen sie eine so genannte „doppelte Formstruktur“[98]: einerseits bilden sie eine zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheit (die einzelne Folge), andererseits beziehen sie sich auf einen größeren, häufig auch vom Publikum gekannten Gesamtzusammenhang.
Obwohl für Serien unendlich viele Folgen produziert werden können, findet jede Einzelne irgendwann ein Ende. Emma Peel und John Steed ermitteln in 51 Folgen *Mit Schirm, Charme und Melone*, gedreht von 1965 – 1967. 92 Folgen wurden von *Remington Steele* in den Jahren 1982 – 1987 produziert. Das Duo Tony Hill und Carol Jordan ist von 2002 – 2005 in nur 11 Folgen zu sehen, wobei dazugesagt werden muss, dass hier eine Folge ca. 85 Minuten dauert, während die anderen Serien eine Zeitspanne von ca. 50 Minuten haben.

[96] Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991. S 8.
[97] Ebd. S 9.
[98] Vgl. Ebd. S 10.

Im Gegensatz dazu existieren von *Akte X* insgesamt 201 Folgen. 1993 gestartet, wurde die letzte Episode erst 2002 gesendet. Dazu kommen noch zwei Kinofilme (*The X-Files: Fight the Future,* 1998 und *The X-Files: I want to believe,* 2008).

Wichtigstes dramaturgisches Kennzeichen der Fernsehserie ist die Wiederholung eines gleich bleibenden Schemas.

4.1.1 Die Wiederholung

Die traditionelle Kunsttheorie betrachtete die Wiederholung als ein typisches Merkmal für das Handwerk und die Industrie, nicht aber für die Kunst. Wiederholung galt als nicht ästhetisch, und es wurde unterschieden zwischen großer und kleiner Kunst, also zwischen Kunst und Handwerk. Auch mit den Massenmedien verfuhren die traditionellen Kunsttheoretiker aufgrund der industrieähnlichen, und somit seriellen Produktion sehr streng. Sie galten als unterhaltsam, aber nicht als ästhetisch.
Jetzt befinden wir uns im Zeitalter einer neuen Kunsttheorie, die Umberto Eco „postmoderne Ästhetik" nennt und die Serialität unter einem neuen Blickwinkel betrachtet. Er sieht sie als Wiederholungskunst.[99]

Dabei unterscheidet er vier verschiedene Serienkategorien:[100]
- Die Wiederaufnahme: z.B. die Fortsetzung von Filmen wie *Star Wars* oder *Superman.*
- Die Wiederaufbereitung: Eine erfolgreiche Geschichte wird wiedererzählt. Somit kann es unterschiedliche Ausgaben ein- und derselben Geschichte geben.
- Die Saga: Ähnelt der Serie, handelt von der Lebensgeschichte einer Familie und zeigt das Verhalten der Protagonisten im Verlauf von Jahren und/oder Jahrzehnten (z.B. *Dallas*).
- Die Serie: Wiederkehr eines konstanten, narrativen Schemas.

Genau diese Wiederkehr ist es, die die Fernsehserie so interessant macht. Laut Eco glaubt der Zuseher/die Zuseherin, es immer mit einer neuen Geschichte zu tun zu haben. Tatsächlich ist diese Geschichte aber immer die gleiche, und man erfreut sich an deren konstanter Wiederholung. „Die Serie erfüllt in diesem Sinne unser infantiles Bedürfnis, die

[99] Vgl. Eco, Umberto. *Streit der Interpretationen.* Hamburg: Philo, 2005. S 83ff.
[100] Vgl. Ebd. S 86ff.

gleiche Geschichte immer wieder zu hören, getröstet zu werden durch die ‚Wiederkehr des Identischen', das nur oberflächlich verkleidet ist."[101]
Die ZuseherInnen verlangen nach Konstanz ebenso wie nach Variation. Die Serie bietet daher einerseits Neues, andererseits Elemente der Wiedererkennung.

Warum aber ist diese „Wiederkehr des Identischen", wie Eco es nennt, so wichtig? Er schreibt über uns KonsumentInnen: „Wir sind glücklich, weil wir unsere Fähigkeiten entdecken, das Geschehen vorherzusehen. Wir sind zufrieden, weil wir das Erwartete wieder finden, und wir schreiben dieses glückliche Resultat nicht der Durchsichtigkeit der narrativen Struktur zu, sondern unserer Fähigkeit, Vorhersagen zu machen."[102]
Die wiederkehrenden Elemente müssen also sein, um die vertraute Serienwelt aufrecht zu erhalten. Die Fernsehserie bietet den ZuschauerInnen einen Raum, in dem sie sich mit einer gewissen Sicherheit bewegen können. Er wird fast zu einer Art Ersatzwohnung und die Figuren Teil der Familie. Die Handlungen müssen berechenbar sein und dennoch genügend Variation enthalten, damit die Spannung nicht verloren geht. Die Erlebnisse der Figuren müssen in einzelnen Schritten übersichtlich, im Gesamtverlauf jedoch eher unübersichtlich bleiben.
Die Motive der Wiedererkennung nennt man die Rahmenbildung. Jede Serie besitzt einen langfristig gespannten Rahmen, der zur Orientierung dient.[103]
Gerade bei langlaufenden Serien ist es den Machern möglich, den dramaturgischen Spannungsbogen einige Zeit aufrecht zu erhalten. Eine Lösung wird nur in Teilen angeboten und „zugleich mit neuen, weiterführenden Ausgangssituationen für neue Geschichten kombiniert."[104]

In den vier untersuchten Serien gibt es zahlreiche Elemente der Wiedererkennung. Dabei unterscheidet man „äußere" und „innere" Strukturmerkmale.

[101] Ebd. S 88.
[102] Ebd.
[103] Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg: Kultur, Medien, Kommunikation, 1991. S 44.
[104] Ebd. S 30.

Äußere Strukturmerkmale:

- gleich bleibende Handlungsorte, wie die Büroräume und die Apartments der Hauptdarsteller.
- Autos, wie z.B. Laura Holts VW-Golf Kabrio, die schwarze Limousine der Detektei samt Chauffeur, und ab der zweiten Staffel Steeles Oldtimer, ein Supercharged Auburn Speedster, Baujahr 1936. In den Autos passiert sehr viel, und vor allem der Golf wird in diverse Unfälle verwickelt. Doch auch nach einem Totalschaden steht er in der nächsten Folge wieder repariert vor Lauras Wohnung. In den *Avengers* haben die Autos die gleiche Funktion wie in *Remington Steele*. Während der 51 Folgen fährt Peel einen Lotus Elan und Steed entweder einer Oldtimer Bentley oder einen Oldtimer Jaguar. Natürlich werden die Autos auch für Product Placement verwendet. Für die Autoindustrie sind Filme und Serien wunderbare Mittel, um ihre Produkte zu vermarkten. So kann es passieren, dass sie zu einem unverzichtbaren Teil der Geschichte werden, oder sogar selbst zum Star aufsteigen, wie z.B. K.I.T.T. in der Serie *Knight Rider*.
- Running Gags und Insider Jokes, wie z.B. die Erwähnung des Namens „Steele“ in jedem Titel der einzelnen Episoden von *Remington Steele* („License to Steele“, „Tempered Steele“ oder „Steele Waters Run Deep“). Oder auch die wiederkehrenden Decknamen, die sich die Protagonisten geben, wenn sie undercover ermitteln (Stirling Gilette und Myrtle Groggins). Ein weiterer „running gag“ ist Steeles Vergleich der aktuellen Fälle mit Inhalten alter Hollywoodfilme. Dabei zählt er Filmtitel, Schauspieler, Produktionsfirma und Entstehungsjahr auf. Tatsächlich erinnern die einzelnen Episoden, mal mehr, mal weniger, an alte Filme. In der ersten Staffel gibt es einen wiederkehrenden „insider joke“. Steele nennt Lauras Mitarbeiterin Miss Wolfe immer Miss Foxe.
- Ein ungewöhnliches Accessoire Tony Hills bringt die ZuseherInnen in fast jeder Folge von *Wire in the Blood* zum Schmunzeln: Seine diversen Unterlagen transportiert er nicht etwa in einer Aktentasche, sondern in einer alten, blauen Plastiktüte.

Viel wichtiger als die äußeren sind aber die inneren Strukturmerkmale. Nämlich die Protagonisten (Haupt- und Nebenfiguren) und ihre Charaktereigenschaften. Vor allem in *Akte X* spielen wiederkehrende Figuren eine große Rolle. Es gibt Fälle, die nicht abgeschlossen wurden, und die öfter behandelt werden. Dazu gehört die Suche nach Mulders Schwester oder die Aufklärung von Scully mysteriöser Entführung am Anfang der zweiten Staffel. Dabei treten immer die gleichen Personen auf, die die ZuseherInnen mit

diesen Fällen verbinden. So z.B. der „Cigarette Smoking Man“, die „Lone Gunmen“ oder der fiese Alex Krycek. Somit wird ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Folgen hergestellt.

Alle vier analysierten Protagonistinnen sind starke Frauentypen. Diese Charaktereigenschaft ist wichtig für ein sich wiederholendes Motiv, das die vier Serien gemeinsam haben: Die Liebe der Hauptdarsteller zueinander wird nur angedeutet, bzw. wird eine Liebesbeziehung verhindert.
Da sich die Regisseure und Drehbuchautoren entschlossen haben, die Protagonisten nicht zusammenkommen zu lassen, wird es schwierig, einen anderen Weg einzuschlagen. Es würde das gewohnte Sehverhalten stören, wenn aus ihnen plötzlich ein Paar werden würde. Für das Publikum sind die Andeutungen ebenso wie die Brüche Elemente der Wiedererkennung, die erwartet werden. Das gilt vor allem für *Remington Steele*. Die Brüche passieren jedes Mal auf sehr witzige Weise und laufen als „running gag“ durch die Serie. Würde aus Laura Holt und Remington Steele ein Paar werden, ginge ein großer Teil der Komik verloren. Eine nur angedeutete Liebesbeziehung ist ein Grund, die Serie immer wieder anzusehen. Man stellt sich die Frage, ob aus den Hauptdarstellern wohl jemals ein Paar werden wird, und schaltet aus Neugier immer wieder ein. „Die andauernde *emotionale Stimulation* erfordert in der Serienproduktion eine langfristige Strategie kalkulierten Emotionsaufbaus und –abbaus, von Erregung und Dämpfung der Zuschauergefühle.“[105]
Die Situation der Hauptdarsteller ist deshalb so prickelnd und interessant, weil sie auf der Ebene des Flirts bleibt und nicht im mühevollen Ehealltag endet. Die Beziehung bleibt auf der Höhe der Sehnsucht und der unerfüllten Wünsche. Der Ausgang bleibt offen. Auch für die Fans ist das wichtig. Würden ihre ledigen Stars heiraten, wäre das für viele eine Katastrophe. Durch die Verhinderung der Liebesbeziehung gibt es keinen Grund, eifersüchtig zu sein.

[105] Ebd. S 15.

4.2 Die Antizipation

Unter dem Begriff der Antizipation versteht man „die Vorwegnahme dessen, was möglicherweise passieren kann (…) Es soll zur Antizipation angeregt werden, ohne dass man den tatsächlichen Ausgang vorhersagen kann."[106]

Robert McKee betont, im Gegensatz zu Eco und Hickethier: „Wenn das passiert, von dem das Publikum glaubt, dass es passieren wird, oder schlimmer, dass es so passiert, wie es das Publikum erwartet, haben wir ein sehr unglückliches Publikum. Wir müssen es überraschen."[107]
Im Rahmen von Serien ist diese Regel nicht so einfach anzuwenden. Es kommt auf die Dosis an. Es soll, wie gesagt, nur zur Antizipation angeregt werden und dem Zuseher/der Zuseherin nur so viel Information vorenthalten, dass er/sie sich auch die nächste Folge ansieht. Durch diese Tatsache bleibt es spannend und macht keineswegs unglücklich. Mit einem großen Überraschungsmoment wäre er/sie nicht zufrieden, denn das würde dem Prinzip „Konstanz und Variation" widersprechen.
Dieses Problem lösen die Regisseure der analysierten Serien durch den kreativen Einsatz verschiedenster Brüche, um eine Liebesbeziehung zu verhindern und die Zuseher damit zu erfreuen.

4.2.1 Die Brüche

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Umberto Ecos Beschreibung eines doppelten Modell-Lesers.[108]

Der Modell-Leser
Eco unterscheidet zwischen einem naiven und einem gewitzten Leser. Der naive Leser ist ein „Gefangener der Strategien des Autors, der ihn Stückchen für Stückchen an einer Reihe von vorhersehbaren Ereignissen und Erwartungen entlangführt."[109] Der gewitzte Leser erfreut sich an den Strategien, die einen naiven Leser erschaffen sollen. „Dieser Leser der

[106] Schneider, Michael. *Vor dem Dreh kommt das Buch: Ein Leitfaden für das filmische Erzählen.* Gerlingen: Bleicher, 2001. S 142.
[107] McKee, Robert. *Story – Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin: Alexander, 2000. S 380.
[108] Vgl. Eco, Umberto. *Streit der Interpretationen.* S 97-99.
[109] Ebd. S 97.

zweiten Stufe erfreut sich an der Serialität der Serie, nicht so sehr an der Wiederkehr des Gleichen (die der einfache Leser für verschieden gehalten hätte), sondern an der Strategie der Variationen.[110] Ihn interessiert die Art und Weise, wie eine Geschichte überarbeitet wurde, um unterschiedlich zu erscheinen. Er erfreut sich also an der Variation. Prinzipiell ist es jedem Leser möglich, zu einem gewitzten Leser zu werden. Er muss nur in der Lage sein, Strategien zu erkennen. „Es gibt aber Serien, die eine explizite Übereinkunft mit dem kritischen Leser herstellen und ihn sozusagen herausfordern, die innovativen Aspekte des Textes anzuerkennen.[111] Und das ist eben nur möglich durch die richtige Dosis an Information. Als Beispiel nennt Eco die Krimiserie *Inspector Columbo.* Der Zuseher/Die Zuseherin wird dazu animiert, Columbos Detektivarbeit zu folgen und zu entdecken, wie der Autor ihn den Mörder überführen lässt. Der Detektiv tut, was er immer tut, aber auf eine Art, die keine banale Wiederholung ist. „Der kritische Adressat wird also eingeladen, ein Urteil über die beste Variation zu fällen.“[112]

Auch bei *Wire in the Blood*, *The Avengers*, *Remington Steele* und *The X-Files* erfreut sich der gewitzte Leser/die gewitzte Leserin an den Variationen der Andeutungen und Brüche, obwohl es sich auch in diesem Fall um ein sich wiederholendes Muster handelt. Ebenso hat er/sie die Möglichkeit, sich z.B. den besten – und im Falle von *Remington Steele* – den witzigsten Bruch herauszusuchen. Es ist ihm/ihr nicht wichtig, dass wiederholt wird, sondern *wie* wiederholt wird.

Eco weist darauf hin, dass man diese Variationen bis ins Unendliche fortsetzen kann. Er spricht von einer „Unendlichkeit des Prozesses, die dem Kunstgriff der Variation einen neuen Sinn gibt. Was wir genießen sollen (…) ist der Umstand, daß die Reihe möglicher Variationen potentiell unendlich ist.“[113]

Ist es in *Wire in the Blood* der Protagonist selbst, der einen Kuss verhindert, passiert es in *Remington Steele* und *Akte X* unfreiwillig durch Einflüsse von außen.
Während es zwischen Carol Jordan und Tony Hill nur zu einem einzigen Freundschaftskuss kommt, küssen sich Remington Steele und Laura Holt in den 92 Folgen

[110] Ebd.
[111] Ebd. S 98.
[112] Ebd.
[113] Ebd. S 105.

71 Mal. Jedoch kommt es zu unterschiedlichen Unterbrechungen, die mit Hilfe einer Strichliste gezählt wurden, und die eine nähere Betrachtung wert sind. Unterteilt werden sie in vier Kategorien:

- Während des Küssens werden sie unterbrochen
- Kurz bevor sie sich küssen wollen, passiert etwas
- Der richtige Moment für Privatsphäre scheint gekommen, wird jedoch zerstört
- Die beiden wollen gemeinsam wegfahren, doch die aktuellen Fälle hindern sie daran.

Die Regisseure und Drehbuchautoren verwenden unterschiedliche Methoden und Tricks. Sie lassen ihrer Fantasie freien Lauf und es gelingt ihnen, durch Dramaturgie und perfektes Timing die Grundlage des Magnetismus umzusetzen. Denn darum geht es. Um Anziehung und Abstoßung. Entweder dreht sich ein Partner weg oder ein Hindernis wird eingesetzt. Nichts passiert in diesen Szenen zufällig, alles wird vorher genau geplant.

Kategorie 1: Die Küsse werden 18 Mal unterbrochen

- 11 mal durch dritte Personen, die dazukommen. Dabei handelt es sich meist um die Verbrecher, die dann auf sie schießen.
- Zweimal klopft jemand an die Tür
- Einmal läutet das Telefon
- Einmal bricht Laura selbst ab
- Dreimal durch Hinweise, die den Fall vorantreiben: Die Melodie einer Taschenuhr, die Nachrichtensprecherin im Fernsehen und ein Stück Papier, das Steele zufällig in die Hand nimmt.

Bild 4[114] – TC: 00:27:22

Bild 5 – TC: 00:27:40

[114] Episode 14 („Have I Got A Steele For You“) der dritten Staffel.

Kategorie 2: 11 mal passiert etwas, kurz bevor sie sich küssen wollen

- Viermal läutet das Telefon
- Dreimal kommen dritte Personen dazu
- Einmal schläft Steele ein
- Einmal kommt es zu einem Stromausfall
- Einmal versucht Steele, Laura zu küssen, sie dreht sich aber kurz davor weg.
- Einmal muss Steele niesen.

Bild 6[115] – TC: 00:37:34

Bild 7 – TC: 00:37:35

Kategorie 3: Zehnmal wird die Privatsphäre zerstört

- Dreimal läutet ein Telefon
- Einmal klingelt Mildred an Steeles Wohnungstür
- Einmal wollen die beiden gerade ins Hotelzimmer gehen, als ein Detective sie aufhält und ihnen sagt, dass ein wertvolles Schwert gestohlen wurde
- In eben diesem Hotelzimmer sitzt eine mysteriöse Unbekannte, die Steele küsst, als sie hereinkommen
- Einmal liegt Mildred gefesselt auf dem Bett in einem Hotelzimmer in Mexiko
- Einmal wird Steele wegen Mordes verhaftet, und Laura lernt einen Mann kennen, den sie sympathisch findet.
- In einer Szene wird die romantische Atmosphäre durch eine besonders drastische Maßnahme zerstört. Lauras Haus wird in die Luft gesprengt, und die beiden kommen nur knapp mit dem Leben davon. Aus diesem Grund verbringt Laura die Nacht bei Steele. Da sie ihr gesamtes Hab und Gut verloren hat, geht es ihr nicht gut und sie wäre bereit, auf

[115] Episode 16 („Small Town Steele“) der zweiten Staffel.

seine Annäherungsversuche einzugehen. Doch auch aus dieser Situation finden die Macher der Serie einen Ausweg und es kommt zu folgendem Dialog:

LAURA:
Tonight, if you ask me … I don't think I could say no.

STEELE:
Tonight … I don't think I could ask.

(Episode 2 [„Red Holt Steele"] der zweiten Staffel, TC: 00:31:06 – 00:31:51)

Hätte Steele diese Situation ausgenutzt, wäre er für die Serie verloren gewesen, gebrandmarkt für die Tatsache, dass er Laura nur ins Bett kriegen wollte.

Kategorie 4: Viermal wollen sie gemeinsam wegfahren, doch die aktuellen Fälle kommen dazwischen

- Zweimal nach San Francisco
- Einmal nach Catalina
- Einmal nach Aspen

Die 71 Küsse beinhalten außerdem

- fünf Freundschaftsküsse
- zwei imaginäre Küsse, während Steele träumt, wie eine mögliche Zukunft mit Laura aussehen könnte, in der er mit ihr verheiratet ist
- einen Kuss für ein Beweisfoto, damit die Einwanderungsbehörde glaubt, die beiden seien verheiratet.

Einige dieser Szenen bekommen einen zusätzlichen Charme durch diverse Anspielungen im Dialog. Mit einer Portion Selbstironie nehmen die Autoren Bezug auf diese fast schon zu offensichtlichen Brüche, und lassen ihre Figuren sogar darüber reden. Dadurch kommt es zu einer Art Verfremdung und zu einem Bruch der Konvention.

So z.B. in Folge 6 („Love Among Steele") der zweiten Staffel. Laura und Steele sitzen im Auburn und küssen sich. Plötzlich wird auf sie geschossen.

STEELE:
I think someone is shooting at us.

LAURA:
Why?

STEELE:
Because we're kissing. Someone always shoots at us when we're kissing.

(TC: 00:21:07 – 00:21:37)

Oder auch in der nächsten Szene aus derselben Folge, als erneut auf sie geschossen wird.

STEELE:
Incredible.

LAURA:
A little too well-timed, even for a Good Samaritan.

STEELE:
And we're not even kissing.

(TC: 00:32:47 – 00:33:16)

In Folge 19 („Illustrated Steele") der dritten Staffel wollen Laura und Steele nach dem erfolgreich abgeschlossenen Fall zum Schifahren nach Aspen fahren. Doch kurz davor verstaucht sich Laura den Knöchel. Sie schlägt Steele vor, doch stattdessen Mildred mitzunehmen. Dieser Umstand wird von Steele treffend kommentiert.

LAURA:
She told me how much she's been waiting to learn to ski and since all the reservations are made for two (…) don't worry about me. I've got all this filing to do. I won't even know you're gone. Have a good time.

STEELE:
Yes, well, another missed opportunity, Miss Holt. Looks like we're never gonna get together, doesn't it?

LAURA: (als Steele den Raum verlassen hat, sagt sie zu sich selbst)
Don't bet on it, Mr. Steele.

(TC: 00:46:34 – 00:47:16)

In *The X-Files* küssen sich Scully und Mulder in 201 Folgen nur vier Mal, wobei erneut mittels Strichliste gezählt wurde. Auch diese Küsse haben wieder unterschiedlichen

Charakter. Zum ersten kommt es in der dritten Episode („Triangle“) der sechsten Staffel. Die Folge handelt von einem Luxuskreuzer, der im Jahr 1939 spurlos im Bermuda-Dreieck verschwunden ist. Doch plötzlich taucht das Schiff auf Satellitenbildern auf. Mulder macht sich mit einem Boot alleine auf die Suche. Er gerät in einen Sturm und wird von der Besatzung des Schiffes gerettet. Dort schreibt man den 3. September 1939. Mulder versucht zu erklären, dass der Zweite Weltkrieg vorbei ist, er wird aber für einen Spion gehalten. Auf dem Schiff befindet sich auch eine Frau, die aussieht wie Scully. Mulder muss sich beeilen, um wieder in seine eigene Zeit zurückzukommen, und er nutzt die vielleicht einzige Chance und küsst die Frau. Sie reißt sich aber los und versetzt ihm einen Kinnhaken. Danach gelingt es ihm, in die eigene Gegenwart zurückzukommen.
In dieser Folge wird der Wunsch und die Hoffnung der Zuseher zum Teil auf indirekte Weise erfüllt. Durch die Zeitreise trifft er eine Frau, die ein Ebenbild von Scully ist. Die Zuschauer wünschen sich, dass es die echte Scully ist, die Mulder küsst. Und zwar im Hier und Jetzt, in der eigenen Gegenwart. Doch sie müssen sich mit einem Ersatz, also ihrer Zeitschleifen-Doppelgängerin aus dem Jahre 1939 zufrieden geben.

Der zweite Kuss passiert in der vierten Folge („Millennium“) der siebten Staffel. Sie handelt von einem möglichen Weltuntergang in der Silvesternacht 1999/2000. Am Schluss stehen die beiden vor einem Fernsehgerät und sehen sich den Countdown am New Yorker Times Square an. Plötzlich beugt Mulder sich zu Scully und gibt ihr einen Kuss, den man als etwas mehr als einen Freundschaftskuss bezeichnen kann. Vielleicht hat Mulder es auch als letzte Chance gesehen, falls wirklich die Welt untergehen sollte. Denn es handelt sich hier um eine Extremsituation, in der die Zurückhaltung aufgegeben wird.

Die letzten beiden Küsse können als Liebesküsse bezeichnet werden. Und zwar in Folge 21 („Essence“) der achten Staffel und in der letzten Folge („The Truth“) der Serie. Doch ein Paar wird aus ihnen trotzdem nicht. Mulder muss nämlich vor der Regierung flüchten, da er für einen Mörder gehalten wird. Das hat zur Folge, dass er in den letzten beiden Staffeln so gut wie nie vorkommt.

Zu Brüchen kommt es in der Serie nicht, jedoch im ersten Kinofilm. Chronologisch ist der Film zwischen der fünften und sechsten Staffel einzuordnen. Thematisch setzt er sich mit der Eroberung der Welt durch Außerirdische auseinander. Der Bruch passiert

folgendermaßen. Die beiden Agenten versuchen, eine Verschwörung der Regierung aufzudecken. Dieser wird vorgeworfen, an der Verbreitung eines tödlichen, außerirdischen Virus beteiligt zu sein. Zu diesem Zweck wurden spezielle Bienen gezüchtet, die diesen Virus in sich tragen. Als sich Mulder und Scully nun zum ersten Mal wirklich nahe kommen, und sich küssen wollen, wird Scully kurz davor von so einer Biene gestochen. Sie bricht sofort zusammen.[116]

Im Drehbuch wird diese Szene wie folgt beschrieben.[117]

„She is silent, moved. In spite of all her desire not to be. She moves to Mulder, holds him. They break slightly and she looks up at Mulder with deep respect, admiration and (…) kisses him on the forehead. (…)

Suddenly a physical intimacy we've never seen. A heat of passion that can't be denied. The opportunity for the inevitable has presented itself.

The moment of truth has arrived. Mulder is staring at Scully as she's is looking at him. His head moves slightly towards her – as one of his hands moves up to her neck, drawing her to him. Where there is hesitation on her part, there is also desire. When …

Scully: Ouch!

Scully pulls away from Mulder, rubbing her neck where his hand had been.

Bild 8 – TC: 01:18:23

Bild 9 – TC: 01:18:26

Bild 10 – TC: 01:18:28

Bild 11 – TC: 01:18:30

Zu einem richtigen Kuss kommt es zwischen John Steed und Emma Peel nie. Aus diesem Grund existieren auch keine Brüche. Nur einmal bekommt Emma von Steed ein Küsschen links und rechts auf die Wange, nachdem sie ihm das Leben gerettet hat. Und in der letzten

[116] Vgl. *The X-Files – The Movie.* Regie: Rob Bowman. USA: Twentieth Century Fox. 1999. TC: 01:18:00 – 01:18:40.
[117] Vgl. http://www.dailyscript.com/scripts/the-x-files_production.html, Zugriff: 24.01.2008.

Folge bekommt er einen Abschiedskuss, bevor sie zu ihrem Mann ins Auto steigt. Dieser hat den Flugzeugabsturz überlebt und wurde im Amazonasgebiet gefunden. Emma kehrt nun zu ihm zurück. Dass es keine Brüche gibt, bedeutet aber nicht, dass es in der Serie keine Andeutungen auf eine Liebesbeziehung gibt. Sie kommen hier nur anders zum Ausdruck.

4.3 The Avengers

Bei *The Avengers* (dt. *Mit Schirm, Charme und Melone*) handelt es sich um eine britische Kultserie aus den 60er Jahren. Patrick Macnee spielt den Geheimagenten John Steed. Dieser hat im Verlauf der Serie drei verschiedene Partnerinnen. Von 1962 bis 1964 Cathy Gale (Honor Blackman), von 1965 bis 1967 Emma Peel (Diana Rigg) und von 1968 bis 1969 Tara King (Linda Thorson). Da das Duo John Steed und Mrs. Emma Peel am erfolgreichsten beim Fernsehpublikum ankam, möchte ich mich auf diese beiden beschränken und einige wichtige Szenen herausnehmen. Der Reiz einer nur angedeuteten Liebesbeziehung besteht darin, dass sich die Regisseure und Drehbuchautoren besonders auf die Fantasie ihrer RezipientInnen verlassen.

4.3.1 Fantasie

Die Gefühle der Protagonisten werden nie direkt ausgesprochen und auf Subtextebene kann mehr herausgelesen werden als auf Textebene. Dadurch wird die Fantasie der ZuseherInnen angeregt.
Vor allem der Schluss der einzelnen Episoden, die so genannte „tag-scene“, lässt viel Platz für Spekulation. Enden die früheren Folgen immer damit, dass die beiden mit allen möglichen und unmöglichen Fahrzeugen eine Straße entlangfahren, wird in den späteren Folgen angedeutet, dass sie nach einem erfolgreich abgeschlossenen Fall auch privat Zeit miteinander verbringen. Sie gehen entweder gemeinsam Essen, feiern mit einem Glas Champagner oder fahren einmal sogar zusammen nach Paris. Somit ist klar, dass die Beziehung weit über das Berufliche hinausgeht. Da man diese private Seite aber nie sieht, bleibt es dem Rezipienten/der Rezipientin überlassen, sich die Geschichten zu Ende zu erzählen.

Die beiden gehen aber nicht nur gemeinsam weg. Sie verbringen auch Abende beim jeweils anderen zu Hause. Es kommt also zu einem Wechsel von einem öffentlichen zu einem privaten Raum. Wie z.B. in der Folge 32 („The Winged Avenger“), in der Steed Mrs. Peel in ihrer eigenen Wohnung mit einem Essen überrascht.

Bild 12 – TC: 00:50:06

Das eigene Zuhause ist ein intimer Ort. Dass Steele Mrs. Peel in ihrer Wohnung ein Essen kocht, kann also auch als ein Vorspiel gesehen werden, dessen Ausgang dem Zuseher/der Zuseherin jedoch verwehrt bleibt, und ihm somit eigene Gedankengänge ermöglicht.
Nach demselben Muster funktioniert auch das Ende von Folge 36 („Never, Never Say Die“), wo man die beiden Champagner trinkend vor dem Fernseher sitzen sieht.

Bild 13 – TC: 00:50:06

In der Schlussszene aus Folge 40 („Something Nasty In The Nursery“) wird zwar weder gegessen noch getrunken, dennoch gibt es auch hier eine sehr gut gemachte Andeutung.
Steed und Emma sitzen am Tisch vor einer Glaskugel. Emma „sieht“ Steed darin die Zukunft voraus, in der sie in einen Kampf verwickelt sind. Am Ende will auch Steed in die Kugel sehen.

(…)

STEED:
Let me look. I see…

EMMA:
Well…

STEED:
Aha!

EMMA:
What?

Bild 14 – TC: 00:50:01

STEED:
Pfeift und sein Gesichtsausdruck lässt vermuten, dass er etwas sieht, das ihm gefällt. Er sagt aber weiter nichts dazu.

Die Folge endet damit, dass Mrs. Peel zuerst interessiert in die Kugel schaut, dann Steed skeptisch ansieht, ein Tuch nimmt und es über die Kugel legt.
(TC: 00:48:21 – 00:50:09)

Doch nicht nur die Schlussszenen fordern die Fantasie des Zusehers/der Zuseherin heraus. Es werden auch mehr oder weniger offensichtliche Andeutungen während der Folgen gemacht. So z.B. in Folge 42 („Who Is Who?“).
Der Wissenschaftler Krelmar hat eine Maschine erfunden, die es möglich macht, Körper zu tauschen. Das Agentenpaar Lola und Basil schaffen es, ihre Körper mit denen von Steed und Mrs. Peel zu tauschen. Lola und Basil sehen also wie Steed und Emma aus, und Steed und Emma sehen wie Basil und Lola aus, was natürlich zu jeder Menge Problemen führt. Im Verlauf der Folge gelingt es Mrs. Peel aber, ihren eigenen Körper zurückzuerhalten. Steed, der immer noch aussieht wie Basil, weiß davon aber nichts, und sie versucht ihm nun zu beweisen, dass sie wirklich sie selbst ist. Er glaubt ihr aber nicht, hebt den Arm und will sie schlagen. Aber gegen Emma hat er keine Chance und sie nimmt ihn sofort in den Schwitzkasten. Diese körperliche Überlegenheit ist für Steed schon ein Indiz dafür, es mit der richtigen Emma zu tun zu haben. Aber sie bietet ihm noch einen weiteren Beweis an. Sie flüstert ihm kurz etwas ins Ohr, das die ZuseherInnen nicht hören können. Offenbar ist es etwas sehr Anzügliches, denn Steed ruft schockiert aus: „Oh! Mrs. Peel.“
Was sie ihm genau gesagt hat, bleibt der Fantasie des Fernsehpublikums überlassen.
(TC: 00:42:39 – 00:43:08)

Nach dem gleichen Muster funktioniert auch eine Szene aus der letzten Folge mit Emma Peel als Steeds Partnerin. In „The Forget-Me-Knot“ leiden Steed und Emma an Amnesie und können sich kurzzeitig nicht mehr aneinander erinnern. Um sich zu vergewissern, ob es wirklich Steed ist, fragt Mrs. Peel:

EMMA:
And talking of forgetting, just remind me. Are you the man who… (flüstert ihm etwas ins Ohr).

STEED:
I’m afraid so. (dabei lächelt er verschmitzt).

(TC: 00:46:46 – 00:47:00)

Obwohl nur darüber spekuliert werden kann, welche Geheimnisse die beiden teilen, wird jedem einzelnen Zuseher/jeder einzelnen Zuseherin bewusst sein, dass es sich nicht nur um eine rein berufliche Beziehung handelt. Es macht auch nichts, dass sie es für sich behalten. Im Grunde genommen will man es auch gar nicht wissen. Das Nicht-Wissen macht es viel Spannender. Außerdem ist es die älteste Methode, die Zensur zu umgehen. Man überlässt die heiklen Szenen der Fantasie des Publikums.

Ich möchte hier noch ein Detail erwähnen, das beweist, dass Steed Emmas Typ zu sein scheint. Als in der letzten Folge Mrs. Peels verschollener Ehemann wieder auftaucht, kehrt zu ihm zurück. Nachdem sie sich von Steed verabschiedet hat, steigt sie zu ihrem Mann ins Auto. Man sieht ihn aber nur aus der Entfernung. Steed steht in seiner Wohnung am Fenster und sieht den beiden nach. Aus diesem Blickwinkel sieht auch der Zuschauer die beiden. Emmas Mann sieht aus wie Steed. Mit Schirm, Melone und sicher jeder Menge Charme.

Auch in *Remington Steele* findet man eine Szene, in der die Fantasie der RezipientInnen herausgefordert wird. In Episode 16 („Sensitive Steele“) der vierten Staffel sind Laura und Steele als Ehepaar getarnt in einem Eheberatungscamp. Dort müssen sie diverse Übungen mitmachen, wie z.B. die wahren Gefühle für den anderen aufschreiben und die Zettel dann austauschen. Im Gegensatz zu Steele nimmt Laura diese Übung sehr ernst und möchte sich über ihre Gefühle klar werden. Erst am Ende der Folge nimmt auch Steele diese Übung

ernst und schreibt seine Gefühle auf einen Zettel, den er dann Laura gibt. Was darauf steht, wird nicht gezeigt, und bleibt der Fantasie des Zusehers/der Zuseherin überlassen.
Auch das Ende der letzten Folge der Serie ist von den Machern passend umgesetzt worden. Man sieht Remington und Laura im Schlafzimmer verschwinden. Allen üblicherweise störenden Personen wurde vorsorglich eine Beschäftigung gegeben, und der richtige Moment scheint endlich gekommen. Es wird dann in die Totale des Hauses geschnitten. Doch plötzlich hört man ein Telefon läuten. Ob sich die beiden jedoch davon stören lassen, wird den ZuseherInnen nicht mehr verraten.

5 Dramaturgie der Verhinderung - Analyse der Serie *Wire in the Blood*

Wire in the Blood ist eine britische Krimiserie, die im deutschen Fernsehen bekannt ist unter dem Namen *Hautnah – Die Methode Hill*. (Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Roger Gartland; UK 2002-2008). Die Hauptfiguren, der klinische Psychologe Dr. Tony Hill und die Polizistin Detective Inspector Carol Jordan stammen aus Kriminalromanen der schottischen Schriftstellerin Val McDermid. Die ersten zwei Folgen der Serie basieren auf ihren Büchern.

In jeder Episode jagen die beiden einen Serienmörder. Schauplatz ist die fiktive Stadt Bradfield, irgendwo im Norden Englands. Carol Jordan (Hermione Norris) bittet Tony Hill (Robson Green) um Hilfe. Er soll Täterprofile für sie erstellen und der Polizei so bei der Aufklärung der Fälle helfen. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Freundschaft und die Frage, ob sie wohl jemals ein Paar werden, zieht sich wie ein roter Faden durch die Serie. Jedoch nur bis zum Ende der dritten Staffel. Nach elf Folgen steigt Hermione Norris aus und Tony Hill bekommt eine neue Partnerin an die Seite.

Um diesen Subplot aufrecht zu erhalten, werden von den Drehbuchautoren und Regisseuren verschiedenste dramaturgische Mittel verwendet, um mit der Erwartungshaltung der Zuseher zu spielen. Es ist interessant zu sehen, wie Andeutungen und Anspielungen dazu beitragen, eine Spannungssteigerung beim Fernsehpublikum zu erreichen und das Interesse wach zu halten.

5.1 Dramaturgische Mittel

5.1.1 Schauplatz

Das erste Treffen der beiden findet auf dem Parkplatz vor der Psychiatrie statt. Tony besucht dort jeden Donnerstag eine Patientin. Carol bittet ihn um Hilfe bei einem Fall. Es gab schon zwei Tote, und sie glaubt, es mit einem Serienmörder zu tun zu haben. Dr. Hill ist einverstanden, sich den Tatort die die Opfer anzuschauen.

Nach dem Treffen geht Carol lächelnd zu ihrem Auto zurück. Als die dann auch noch die Augenbrauen hochzieht, verrät das den ZuseherInnen das erste Mal, dass Sympathie im

Spiel ist und sich erste Gefühle entwickeln. Ein gesprochenes Wort ist hier nicht nötig, der Gesichtsausdruck sagt alles.

(1. Folge, Staffel 1: „The Mermaids Singing“ TC: 00:05:29 – 00:05:33)

In der folgenden Szene bekräftigt der Dialog den Gesichtsausdruck.

Am Abend desselben Tages betritt Carol ihre Wohnung. Sie geht in die Küche und begrüßt dort ihren Kater Nelson. Sie „erzählt“ ihm von ihrer neuen Bekanntschaft.

CAROL:
Met a nice young man today, I did. A doctor no less. So mum would approve, even if he is nutty as a fruitcake.

(Man sieht Carol in dieser Einstellung von hinten. So sieht sie nicht, dass jemand hinter ihr steht und sie beobachtet. Doch dann erblickt sie die sich spiegelnde Silhouette im Küchenfenster und dreht sich erschrocken um. Es ist ihr Bruder Michael, mit dem sie zusammen wohnt.)

CAROL:
Michael, I thought you were out. I called before I left work.

MICHAEL:
I went for a drive, still trying to get to know the town. Who is this doctor then, big sis?

CAROL:
Not just creeping up on me but eavesdropping as well.

MICHAEL:
You’re the one talking to herself.

CAROL:
Yeah, well. His name is Tony Hill, a clinical psychologist. I asked him to have a look at the latest.

MICHAEL:
But „nice“.

CAROL:
Yeah. Warm, funny, in every sense.

MICHAEL:
Good looking?

CAROL:
Not my type.

MICHAEL:
What is your type?

CAROL:
Don’t know. Been so long I’ve forgotten.

(1. Folge, Staffel 1: „The Mermaids Singing“. TC : 00:11:17 – 00:12:31)

Die erste Anspielung auf eine mögliche Beziehung zwischen Tony und Carol hat stattgefunden. Viel wichtiger ist aber die Auswahl des Schauplatzes für das erste Treffen. Ein nicht gerade romantischer Parkplatz vor einer Psychiatrie. Ein neutraler Ort, an dem beide Personen gleichberechtigt sind. Sie können unbefangen ein Gespräch beginnen.
Das ändert sich jedoch, als Tony Carol zu sich nach Hause zum Essen einlädt. Es ist seine Privatwohnung und somit kein neutraler Ort mehr. Anfangs sprechen sie noch über den Fall, während sie auf das Essen warten, das sie bestellt haben. Während des Essens wechselt das Gespräch zum ersten Mal ins Private. Da sie sich in Tonys Wohnung befinden, hat er auch mehr Spielraum. Es ist sein Territorium. Somit ist er auch derjenige, der das Gespräch in diese Richtung lenkt:

TONY:
Are you married?

CAROL:
No.

TONY:
Not even close?

CAROL:
I was seeing this doctor in London. A surgeon. We were close, I thought. Then I got promoted up here. We tried the weekend commute for a few months. Then he said that sex with me was great but it wasn’t worth a three hour drive.
What about you?

TONY:
Sex with me is definitely not worth a three hour drive. Maybe a five minute walk. If it’s not raining.

CAROL:
Really. So who is doing the five minute walk at the moment?

TONY:
Nobody. At the moment.

(1.Folge, Staffel 1: „The Mermaids Singing“. TC: 00:18:05 – 00:21:33)

Nicht nur der Schauplatz hat sich also von einem neutralen zu einem persönlichen verändert, auch das Gespräch wechselt von sachlich zu privat. Und zwar nicht fließend, sondern plötzlich um 180 Grad. Steht das Berufliche anfangs im Vordergrund, geben beide kurz darauf intimste Dinge voneinander preis. Der Zuschauer/Die Zuschauerin weiß nun auch, dass beide keine Partner haben und offen füreinander sind. Dass Tony betont, dass er im Moment niemand hat, lässt Raum für eine mögliche Zukunft, in der Carol vielleicht diejenige ist, die den „Fünf-Minuten-Fußweg" auf sich nimmt. Die Spannung steigt an.

Die mögliche Zukunft scheint gar nicht so weit entfernt zu sein, denn schon kurze Zeit später gehen die beiden wieder in Tonys Wohnung zum Essen. Als sie seine Wohnung betreten, geht er als erstes zum Anrufbeantworter, um seine Nachrichten abzuhören. Die erste Nachricht stammt von einem seiner Arbeitskollegen, der keine Lust mehr hat, Tonys Arbeit zu übernehmen, damit dieser mit der Polizei zusammenarbeiten kann. Die zweite Mitteilung haucht eine säuselnde Frauenstimme vom Band: „Hello, loverboy. I so hoped you'd be in. I want more of you. Last time was so short…". Tony schaltet schnell den Apparat aus und schaut Carol betroffen an.

CAROL:
Well, looks like Lara[118] and Maggie[119] have got competition.

TONY:
Carol, I have no idea who…

CAROL:
It's none of my business. (Sie geht zur Tür und öffnet sie) I'll call when I've seen Michael doing that digital stuff.

TONY:
Carol, I'm telling you…

CAROL:
Whatever… (Und sie geht)

(1.Folge, Staffel 1: „The Mermaids Singing". TC: 00:58:34 -00:59:24)

Für Carol kommt diese plötzliche Konkurrenz völlig unerwartet, da Tony ihr doch gesagt hat, dass er zurzeit niemanden an seiner Seite hat. Sie reagiert, wie wohl jeder reagieren

[118] Lara Croft, die Hauptfigur aus dem gleichnamigen Computerspiel, das Tony öfter spielt.
[119] Maggie Thomas, Tonys Patientin, die er jeden Donnerstag besucht.

würde und statt zu der erwarteten Annäherung kommt es zu einem ersten Bruch, ausgelöst durch eine dritte Person.
Für den Zuseher/die Zuseherin und für Tony ist der Anruf jedoch keine Überraschung. Sie haben einen Wissensvorsprung gegenüber Carol. Was sie nämlich nicht weiß, ist, dass Tony am Tag zuvor schon einmal einen solchen Anruf erhalten hat, und er wirklich nicht weiß, wer die unbekannte Anruferin ist. Später wird sich herausstellen, dass es der Serienmörder ist, der ihn schon längst im Visier hat.
Tony sagt also einerseits die Wahrheit, andererseits aber auch nicht die ganze Wahrheit, da er Carol gehen lässt, bevor er sich rechtfertigen kann. Das weiß der Zuseher und durch diesen Wissensvorsprung wird in dieser Szene Emotion erzeugt. Die ZuschauerInnen wünschen sich, dass Carol die Wahrheit erfährt. Sie empfinden Sympathie für beide Seiten, da sowohl Carols als auch Tonys Reaktion nachvollziehbar ist.

5.1.2 Uhrzeit

Die Drehbuchautoren und Regisseure von *Wire in the Blood* lassen intime Szenen meist abends oder nachts spielen. Die Nacht wird intimer empfunden als der Tag und somit kann mehr Spannung und Emotion beim Zuschauer/bei der Zuschauerin erzeugt werden.
Das erste Treffen auf dem Parkplatz fand am Tag statt, das gemeinsame Essen abends. Es gibt einen Wechsel auf drei Ebenen.
-Schauplatzwechsel von neutral zu persönlich
-Gesprächsthemenwechsel von beruflich zu privat
-Wechsel vom Tag zum Abend

Ebenfalls in der ersten Episode spielt folgende nächtliche Szene, die zwar wieder mit einem Bruch endet, jedoch sehr spannungsgeladen ist.
Um 4 Uhr früh klingelt Carol an Tonys Tür. Sie will mit ihm reden, da ein Tatverdächtiger sich umgebracht hat und einer ihrer Kollegen polizeiinterne Informationen an die Presse weitergegeben hat. Tony fragt sie: „So, you want a friend or a shrink?" Sie antwortet mit der Gegenfrage: „Which are you?" Er gibt ihr darauf keine Antwort, lässt sie aber in die Wohnung.
Nachdem Carol ihm von den Geschehnissen berichtet hat, sitzen sie vor Tonys Computer und besprechen weiter den Fall. Am Ende kommt es zu diesem Dialog:

CAROL:
I'm going to go home, have a shower.

TONY:
You can have a shower here.

CAROL: (kurze Pause in der sie ihn ansieht)
Are you making a pass at me?

Bild 15 – TC: 01:14:57

TONY: (sieht sie jetzt auch an, begreift, was er gerade gesagt hat)
Unfortunately I now seem to be your shrink so I can't.

CAROL:
Oh well … See you later. (Steht auf und geht)

(TC: 01:13:48 – 01:15:15)

Auch wenn es so aussieht als hätte Tony dieses Angebot nur beiläufig, ohne einen Hintergedanken gemacht, ist diese Szene keineswegs harmlos. Sie waren sich noch nie so nah, noch nie so nah vorm Sex, wie in dieser kurzen Pause. Passend dazu hat der Autor den sehr intimen Ort einer Dusche gewählt. Tony beendet jedoch diesen kurzen Moment und greift seine frühere Frage auf, ob Carol einen Freund oder einen Psychologen braucht und beantwortet ihre Gegenfrage, die vorher unbeantwortet blieb: Da er ja jetzt ihr Psychologe ist, ist eine intime Beziehung nicht möglich. Als Carol aufsteht und geht, ist es draußen schon morgen. Ein weiteres Anzeichen dafür, dass die intime, mit Spannung aufgeladene Szene vorüber ist.

5.1.3 Musik

Filmmusik besitzt mehrere dramaturgische Eigenschaften. In den hier behandelten Beispielen hat sie vor allem die Aufgabe, die Gefühle der Protagonisten zu unterstreichen und die Emotionen der RezipientInnen zu verstärken. Es fällt auf, dass bestimmte Augenblicke einer Szene immer mit derselben Melodie begleitet werden. Und zwar genau dann, wenn von den Gefühlen, die die beiden füreinander empfinden, die Rede ist. Die Melodie dient als Leitmotiv und setzt somit einen dramatischen Akzent, der auf emotionale Art den Gemütszustand der Figuren illustriert.[120] Da das Motiv in *Wire in the Blood* eine nur angedeutete Liebesbeziehung ist, gebe ich der Melodie den Namen „Flirtmotiv".

[120] Vgl. Kamp, Werner und Rüsel, Manfred. *Vom Umgang mit Film.* Berlin: Volk und Wissen, 1998. S 45.

5.1.4 Text und Subtext

Da die Gefühle der Protagonisten zueinander nie direkt ausgesprochen werden, gewinnt der Subtext an Bedeutung. Denn das, was nicht gesagt wird, spricht oft Bände. Robert McKee versteht unter Subtext „das Leben unter der Oberfläche – Gedanken und Gefühle, bekannt wie unbekannt, die durch Verhalten kaschiert werden."[121]

Der Subtext hat also entweder eine begleitende Rolle, oder er widerspricht dem, was tatsächlich gesagt wird.

Die Drehbuchautoren verwenden in *Wire in the Blood* das Spiel mit Text und Subtext oft und auf kreative Art und Weise. Auch um einen perfekten Spannungsaufbau zu erreichen, der vor dem Höhepunkt unterbrochen wird, um mit der Erwartungshaltung der ZuseherInnen zu spielen. So z.B. in der 1.Staffel, Folge 3 – „Justice Painted Blind":

Tony und Carol führen ein interessantes Gespräch über die Beziehung des Mörders zu seinen Opfern. Interessant auch deshalb, weil hier der Subtext mehr aussagt als der gesprochene Text selbst. Man fragt sich, ob Tony nur über die Täter – Opfer – Beziehung spricht. Eine knisternde Stimmung ist spürbar, die unterstützt wird durch die Körpersprache, den Augenkontakt und den Abstand der Protagonisten zueinander. Außerdem entscheidet sich der Regisseur für die Großaufnahme der Gesichter im Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Somit bleibt dem Zuschauer/der Zuschauerin keine andere Wahl als sich mit den Protagonisten zu identifizieren.

CAROL:
So Sonia's murder is not sexual at all?

TONY:
No. There's no frenzy, no excitement. Sexual predators choose victims in the same way we choose partners. Hair, teeth, neck, a smile, a walk. Where we see the possibility of sex, they see arousal of death.

CAROL:
But what if she knew her killer, maybe it was an ex-lover?

TONY:
Then he wouldn't kill like that. You've rejected me, but you're rightfully mine. I want you. (Tony geht auf Carol zu, ihre Gesichter sind nur noch Zentimeter voneinander entfernt. Die Spannung steigt an.) I have to show you how wrong you are. I have to reason with you. But you don't want me. I'm frustrated. If I can't have you no one can. I use what's at hand – a rock, a brick, some wood, possibly strangulation, but manual. Face to face.

[121] McKee, Robert. *Story: Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin: Alexander, 2000. S 274.

Kurze dramaturgische Pause, in der keiner spricht. Sie sehen sich nur an. Die Spannung befindet sich auf dem Höhepunkt. Irgendetwas muss jetzt passieren. Die knisternde Stimmung findet ein abruptes Ende, als Carol plötzlich den Kopf abwendet: „You don't bind my hands and feet." Die Spannung löst sich durch das Verhalten der Protagonistin selbst auf. Als Tony dann auch noch ein Buch zwischen sie hält, wissen die ZuseherInnen, dass nichts mehr zu erwarten ist. Das Berufliche steht wieder im Vordergrund.
(TC: 00:20:34 – 00:21:54)

Bild 16 – TC: 00:21:32

Bild 17 - TC: 00:21:34

Bild 18 – TC: 00:21:46

Carols Worte am Ende des Dialogs haben zwei Ebenen. Im Haupttext bedeutet „You don't bind my hands and feet", dass nicht der Ex-Liebhaber für den Mord verantwortlich ist. Im Subtext ist von den beiden Hauptdarstellern selbst die Rede. In Verbindung mit Carols Zurückweichen wird klar, dass sie kein Liebespaar sind.

Die Aussage des Subtextes wird häufig unterstützt durch Körpersprache und Kameraeinstellung, zwei weiteren dramaturgischen Mitteln. Unbewusst verraten die Protagonisten zwischen den Zeilen die wahren Gefühle, oft begleitet durch Gestik und Mimik. „Das Gesicht ist der wichtigste Bereich des Körpers für nonverbale Signale. Durch seine hohe Ausdruckskraft kann es besonders gut Informationen senden (…)".[122] Deshalb kommen häufig Großaufnahmen der Gesichter zum Einsatz, denn „der Film gewinnt große Kraft aus der non-verbalen Kommunikation. Mit Hilfe von Nahaufnahmen, Beleuchtung und unterschiedlichen Kameraeinstellungen werden Gestik und Mimik sehr eloquent (…) Die Kamera blickt durch das Gesicht des Schauspielers auf die Gedanken und Gefühle dahinter."[123]

[122] Argyle, Michael: *Körpersprache und Kommunikation.* Paderborn: Junfermann, 1979. S 201.
[123] McKee, Robert. *Story*. S 393.

Die Schauspieler stehen hier vor der schwierigen Aufgabe, die unbewussten Emotionen ihrer Rollen bewusst zu spielen. Sie müssen den vorgegebenen Drehbuchtext mit Emotionen entweder unterstützen, oder aber ihm widersprechen, um Gefühle zu kaschieren. Hermione Norris und Robson Green setzen die Körpersprache absichtlich ein, um unabsichtliche Gesten und Emotionen von Carol Jordan und Tony Hill umzusetzen.

In *Wire in the Blood* gibt es mehrere wichtige Szenen, in denen die Körpersprache mehr aussagt, als ein Dialog. So z.B. in der 2. Folge der ersten Staffel („Shadows Rising“).
Tony wird erneut gebeten, der Polizei bei einem schwierigen Fall zu helfen. Er hat Carol längere Zeit nicht gesehen und trifft sie in der Gerichtsmedizin wieder. Dort sieht man Carol, die auf ihn wartet. Sie ist sehr nervös, zupft mit den Fingern an ihren Handschuhen. Als sie Tony kommen sieht, versucht sie ein ernstes, professionelles Gesicht aufzusetzen, was ihr nicht so gut gelingt. Sie bleiben in einigem Abstand voneinander stehen. Sie blicken sich fast schüchtern an, mit verhaltenem Lächeln von beiden Seiten. Obwohl sie nicht viel Nähe zulassen, spürt der Zuseher/die Zuseherin dennoch, dass eine Sympathie immer noch vorhanden ist und dass es sicher zu einer erneuten Annäherung kommen wird. In dieser Szene unterstützt der Dialog nur die Körpersprache.

CAROL:
Hello.

TONY:
Hi.

CAROL:
I did want to call and see how you were…

TONY:
Why didn’t you?

CAROL:
I did.

TONY:
Really, I never got your message, I’m sorry.

CAROL:
I didn’t leave one. I’m not very good at that sort of thing.

TONY:
Yeah. Me neither.

(TC: 00:08:34 – 00:09:34)

In dieser Szene gibt es eine Querverbindung zurück in die erste Folge. Dass Carol nicht gut darin ist, Nachrichten auf einem Anrufbeantworter zu hinterlassen, verweist auf die Nachricht der unbekannten Anruferin, die Tony mit „hello, loverboy" begrüßt hat. Für Carol, wie auch für Tony ist es wohl nicht so einfach, ihre Beziehung zu definieren und die richtigen Worte zu finden.

Dass die Mimik oft etwas anderes aussagt als der gesprochene Text wird deutlich, als Tony, wiederum in der ersten Folge, heimlich die Daten von Carols Bruder in den Polizeicomputer eingibt, da er ihn als Täter verdächtigt. Carol findet das heraus und ist wütend auf ihn. Auf dem Parkplatz vor der Polizeistation trifft sie auf ihn:

CAROL:
Listen! You want to find out about my brother, you ask me. I know what you thought. He acts like a prick, and you think he's a serial killer. Is that it?

TONY:
I was just…

CAROL:
You were just spying on him.

TONY:
Well, he fits the profile.

CAROL:
Everybody fits the profile! Computer literate white male between 25 and 35. That's brilliant, fantastic. We might as well arrest most of the cops in this station.

Tony wendet sich von ihr ab und geht zum Auto. In diesem Moment ertönt das Flirtmotiv, das eingespielt wird, um den ZuseherInnen zu verdeutlichen, dass es jetzt nicht mehr um Carols Bruder geht. Tony dreht sich zu ihr um. Er fragt sich, ob sie wirklich wegen Michael so wütend ist.

TONY:
Listen, that message on my answering-machine…

CAROL:
What?

TONY:
You have to understand, whoever that woman is…

CAROL:
I don't care! Sleep with who you want. Why should I care?

TONY:
I just think it's better to…

CAROL:
I don't care!

TONY:
Okay … my mistake. And sorry for trying to check out your brother.

Als Tony in seinen Wagen steigen will, verändert sich Carols Gesichtsausdruck völlig. Man merkt, dass sie das Gesagte bedauert, da ihr klar wird, dass sie die gerade begonnene Freundschaft mit Tony verlieren könnte. Es ist ihr jedoch nicht möglich, die Emotion mit Worten auszudrücken. Also begibt sie sich auf ein Terrain, auf dem sie sich sicher bewegen kann: Die Arbeit an dem Fall. Bevor Tony wegfahren kann, hält sie ihn zurück, um ihm Neuigkeiten über die Mordserie zu berichten. Das Berufliche steht wieder im Vordergrund.

(TC: 01:05:26 – 01:06:33)

Der Wechsel der Gefühle von Wut zu Bedauern und dem starken Gefühl für ihn wird allein durch die Mimik sichtbar. Carols Worte sagen zwar aus, dass eine Annäherung nicht mehr stattfinden wird, jedoch spricht die Körpersprache etwas anderes und lässt den Zuschauer hoffen. Außerdem hat sie sich unbewusst durch die Frage „Why should I care?" schon verraten. Das weiß auch Tony und er möchte ihr eine Antwort darauf geben. Er lässt sich jedoch von ihr unterbrechen. Somit bleiben die Gefühle wieder unausgesprochen.

Ich habe diese Serie auch in der deutschen Synchronisation gesehen und muss anmerken, wie schlecht oft gerade wichtige Szenen übersetzt wurden, und dadurch die gute schauspielerische Leistung (Subtext), sowie das gute Drehbuch (Text), zerstört werden. Wie z.B. in Folge 4 der zweiten Staffel („Sharp Compassion").

Experten sind der Meinung, die Morde, die untersucht werden, hätten einen terroristischen Hintergrund. Der Polizei wurde ein Band geschickt, auf dem eine terroristische Nachricht hinterlassen wurde. Tony ist sich sicher, dass es sich nur um ein Ablenkungsmanöver handelt, doch niemand glaubt ihm. Auch Carol rät ihm, sich jetzt lieber um seinen Universitätsjob zu kümmern. Resigniert verlässt Tony daraufhin die Polizeistation. Später stellt sich heraus, dass Tony Recht hatte. Er ist wütend auf Carol, da sie ihm nicht geglaubt hat und nun eine weitere Person tot ist. Carol versucht, ihn zu beruhigen. Der englische Originaldialog lautet wie folgt:

CAROL:
I know you're angry, so am I. So get a grip, pull yourself together. I need you.

TONY:
What for, decoration?

CAROL:
Yeah! Only entertainment value. (lächelt) I don't need a reason Tony, I just need you.

(TC: 01:00:29 – 01:01:33)

Hier handelt es sich um eine sehr intensive Szene. Man merkt Carol an, dass es ihr Leid tut und dass sie ihn wirklich braucht. Und zwar nicht nur beruflich. In diesem Zusammenhang soll auf Erich Fromms Unterscheidung zwischen reifer und unreifer Liebe verwiesen werden. „Unreife Liebe sagt: *Ich liebe dich weil ich dich brauche.* Reife Liebe sagt: *Ich brauche dich, weil ich dich liebe.*[124] Nach dieser Versöhnung hilft Tony ihr natürlich weiter und auch für den Zuschauer ist alles wieder in Ordnung.

Jetzt zum Vergleich dieselbe Szene in der deutschen Synchronisation:

[124] Fromm: *Die Kunst des Liebens.* S 59.

CAROL:
Ich weiß, dass du wütend bist, ich bin es auch. Also reiß dich zusammen, ich brauch dich.

Bild 19 - TC:01:01:28

TONY:
Wofür? Als Dekoration?

CAROL:
Ja, und für den Unterhaltungswert. Ich brauch keinen Grund Tony, es ist einfach so.[125]

Durch das Fehlen des zweiten „I need you“, geht die Intensität, die diese Szene so besonders macht, völlig verloren. Die Worte „es ist einfach so“ und die emotionslose Stimme der Synchronsprecherin passen nicht zum Gesichtsausdruck der Schauspielerin. Somit verliert auch der Subtext an Bedeutung. Im Original gibt sie Fromms Satz wieder. Mit Worten sagt sie: „Ich brauche dich“, ihr Gesichtsausdruck sagt: „weil ich dich liebe“.

Ein sehr persönliches Thema Carols wird einerseits im Haupttext, andererseits auch im Subtext behandelt: Ihr Wunsch nach einem Kind. In den insgesamt 11 Folgen kommt das Thema Kind zwei Mal vor. Das erste Mal in Folge 2 der zweiten Staffel („The Darkness Of Light“). Eine Freundin bittet Carol, ihre Patentante zu werden, worüber sie sich sehr freut. Den eigenen Kinderwunsch äußert sie erstmals vier Folgen später. Sie erzählt Tony, dass es nicht nur der Wunsch nach einem Baby ist, der sie verrückt macht, sondern die Suche nach dem richtigen Mann dafür. Mit einem Lächeln sagt Tony ihr, dass er ihr ja bei Suche helfen könnte. (3. Staffel, Folge 2 „Bad Seed“ - TC: 00:12:46 – 00:13:49) Aber eigentlich braucht er ihr gar nicht mehr zu helfen, wie das Ende dieser Episode beweist. Im Schlussdialog wird der Wunsch so eingebaut, dass er die Gefühle der beiden füreinander offen legt. Auch wenn der Subtext hier wieder mehr aussagt als der gesprochene Text wird klar, dass Carol und Tony wissen, dass mehr im Spiel ist als nur eine gute Freundschaft.

Tony wäre beim Versuch, den Täter vor dem Selbstmord zu bewahren, fast ums Leben gekommen. In ihrem Büro fragt Carol ihn:

CAROL:
Why did you do that? Risk your life for him?

[125] *Hautnah – Die Methode Hill:* Episode 7 „Ich bin dein Erlöser“. Aufgenommen am 02.03.2008 im ZDF. TC: 01:00:55 – 01:01:19.

TONY:
Nobody deserves to die like that.

CAROL:
Not even Mac?

TONY:
Not even him.

CAROL:
Don’t do that again. I need you.

TONY:
What, right now?

CAROL: (lächelt ihn an. Er lächelt zurück)
Is that really such a horrible prospect?

TONY:
It’s just that there’s not much room on your desk.

CAROL:
No, I’d never fit a baby in that in-tray. Just as well, I’d be a terrible mother.

TONY: (steht auf, geht auf sie zu, was eine dramaturgische Spannungssteigerung zur Folge hat.)
You will be a wonderful mother.

CAROL:
One day. And you will be a good father. You’re a little…

TONY:
Weird…obsessive…socially inept.

CAROL:
Secretive, but you’ll do.

Dramaturgische Pause, in der sie sich ansehen und die Spannung weiter steigt. Die Erwartungshaltung der Zuseher wird aber wieder nicht eingelöst.

TONY:
I’m going home.

CAROL:
Yeah, me too. (Er geht aus dem Büro, Carol bleibt allein zurück. Doch als Tony den Gang entlang geht, hört man ihre Stimme aus dem OFF)
See you later.

Drei Worte, die wieder hoffen lassen und die eigene Gedankengänge ermöglichen, was dieses „see you later“ aussagen könnte.

(TC: 01:19:06 – 01:20:50)

Diese Dialogszene ist emotional besonders aufgeladen, da gleichzeitig das Thema Leben (Geburt, Mutterschaft) und Tod (Tony wäre beinahe getötet worden) behandelt wird.
Ebenso wird ein interessanter Aspekt des Charakters der Figur Carol Jordan hervorgehoben. Nämlich die Tatsache, dass sie kein eiskalter „Ladycop“ ist. Sie ist zwar ein starker Frauentyp, verrät Tony aber private und intime Wünsche, wie den nach einem Baby.

Um den Subplot aufrecht zu erhalten, werden häufig Andeutungen durch dritte Personen gemacht. Für sie wie auch für die ZuseherInnen ist klar, dass die Protagonisten mehr füreinander empfinden als sie selbst wahrhaben wollen. Oft werden sie von Freunden oder Kollegen auf das hingewiesen, was offensichtlich ist. Doch auch in diesen Szenen ist nur im Subtext von der Beziehung die Rede, nicht im Haupttext.
Tony hat in der 4. Folge der zweiten Staffel („Sharp Compassion“) Probleme an der Uni, da er zu viele Seminare verschoben hat, um der Polizei zu helfen. Seine Vorgesetzte Kate will wissen warum.

TONY:
I postpone seminars because I work for the police. And what I learn from them I pass on to my students. It’s real, hands-on experience. Case history as they all…

KATE: (fällt ihm ins Wort)
Tony that’s brilliant, but it’s not the point. It might be helping your students but it’s not helping you.

In diesem Moment setzt das Flirtmotiv ein.

KATE:
You never got any credit for it. So why are you really doing it? Trying to impress someone?

TONY:
The work I do with the police is worthwhile. It’s something I can do.

(TC: 00:09:36 – 00:09:59)

Später in Carols Büro erzählt Tony ihr von dem Gespräch mit Kate und dass er jetzt mehr Zeit an der Universität verbringen muss.

CAROL:
Well, we've worked a few cases without your help, I'm sure we'll manage.

TONY:
I'm not sure I will. I need…

CAROL:
The work? The company? (Sie lächelt schon wissend)

TONY:
The theory is only a good as the last provable case. And yes, I need the company.

(TC: 00:13:17 – 00:13:38)

Tonys Geständnis wird bekräftigt durch die Blicke, mit denen sich die beiden ansehen. Dem Zuseher/Der Zuseherin wird klar, dass die beiden von den Gefühlen füreinander wissen. Jedoch ist es ihnen nicht möglich diese auszusprechen. Dramaturgisch ist das auch nicht nötig. Die Blicke sagen alles.

Bild 20 - TC: 00:13:35

Bild 21 - TC:00:13:34

Robson Green sagt zu dieser Szene in einem Interview:

„ (…) I think it's one of the things that tend you to the show. The fact, that Tony needs Carol very basic. And he needs her company. Because there is this dichotomy through the show where I have to make a choice: Do I work for the police or do I work for the university? But basically what Tony is asking himself is: Am I gonna be with Carol or am I not gonna be with Carol. So there is something very basic and she says: Well, you have to make a choice. And I say: It's gonna be a difficult one but yes, I do need your company. (…)"[126]

In dieser Szene gesteht Tony zum ersten Mal, dass auch er Carols Gesellschaft braucht. Er steht also vor einer schwierigen Entscheidung. Arbeitet er weiter mit der Polizei könnte es sein, dass er seinen Universitätsjob verliert. Andererseits würde es bedeuten, dass er sich

[126] *Wire in the Blood II: The Complete Second Series.* Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Terry McDonough. Kauf DVD. England: Coastal Productions Ltd., 2004. DVD 1: Special Feature. Interview Robson Green. TC: 00:03:45 – 00:04:17.

weniger mit den Mordfällen beschäftigt und somit Carol nicht mehr so oft sehen würde. Die Polizeiarbeit bietet aber für beide die Möglichkeit, unbefangen miteinander umzugehen. Sie können ihre Gefühle füreinander unausgesprochen lassen, und trotzdem zusammen sein. Wenn Tony sich aber für die Uni entscheidet, müssten sie einen Schritt weitergehen. Sie müssten sich ihren Gefühlen, und somit auch ihrer Beziehung, stellen.
Für die ZuseherInnen bleibt es also weiter spannend.

Ein typisches Merkmal für Serien mit der Beziehungsfrage als Subplot ist, dass die Protagonisten zwar andere Personen kennen lernen dürfen, aber nie mehr passieren darf. Carol ist in Episode 3 der 1. Staffel („Justice Painted Blind“) mit dem Anwalt Spencer zusammen. Jedoch wird die Beziehung das Ende der Episode nicht erleben.
Die folgende Szene ist für mich eine der wichtigsten der gesamten Serie. Sie veranschaulicht mit allen oben schon genannten dramaturgischen Raffinessen, wie mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen gespielt wird. Es gibt Schauplatzwechsel, Gesprächswechsel, das Spiel mit Text und Subtext sowie das Flirtmotiv. Das alles, in Verbindung mit Körpersprache und bestimmten Kameraeinstellungen führt zu einer extremen Spannungssteigerung, die jedoch vor dem Höhepunkt wieder unterbrochen wird:
Carol liegt mit Spencer im Bett. Sie reden über die Mordfälle. Nach einer Weile hat sie aber genug davon, immer nur über die Arbeit zu reden und so lässt sie sich von ihm eine Nackenmassage geben. Diese intime Situation wird aber unterbrochen durch einen Telefonanruf. Tony ist am anderen Ende der Leitung.

TONY:
How are you?

CAROL:
I was just going to bed actually.

TONY:
Really? I’m just going over what the jury said and I’m just ploughing the court records to double check.

CAROL:
You want me to come over?

TONY:
If you want to?

CAROL:
I'll be there in a bit.

Worte sind nach dem Telefonanruf nicht mehr nötig. Die Blicke verraten die Gefühle, verstärkt durch die Close-Ups der Gesichter. Tony ist nervös, seine Sympathie für Carol offensichtlich. In Carols und Spencers Gesicht ist zu lesen, dass ihre Beziehung vorbei ist. Nichts anderes erwartet der Zuseher/die Zuseherin, und die Spannung steigt langsam an, als in Tonys Wohnung geschnitten wird.

Auf dem Boden liegen ausgebreitet die Fallunterlagen. Carol liegt davor. Tony kommt mit zwei Tassen Tee, legt sich neben sie. Dialog und Körpersprache lassen die Spannung weiter ansteigen. Wird es zu einem erneuten Bruch kommen oder nicht? Auch die Kameraführung ist sehr interessant. Während sie reden, fährt die Kamera in Zeitlupentempo auf sie zu. Man merkt das kaum. Je näher die Kamera den Gesichtern kommt, desto privater wird auch das Gespräch.

CAROL:
Maybe it's not just one person. Maybe it's two. Is that possible? Could it be a couple?

Bild 22 – TC: 01:13:02

TONY:
When two people kill they feed off each other. We'd see more of an escalation with each successive death. Here, there's minor escalation only. Within each death as well, they'd be an exploration of two different people.

Bild 23 – TC: 01:14:38

CAROL:
A foreplay?

TONY:
Exactly, each person teasing the other to go further.

CAROL:
And that's not here?

TONY:
Here there is repression. Our killer lives in a defined set of parameters. A dominant and subservient relationship.
(weg vom Subtext und sofort wieder zurück)

Bild 24 – TC: 01:14:50

CAROL:
Dominance and submission.

Im Haupttext spricht Tony zwar über die Beziehung eines Mörderpaares, im Subtext jedoch ist von den beiden selbst die Rede. „Each person teasing the other to go further". Genau das passiert gerade zwischen den beiden. Von einem Vorspiel kommt auch Carol gerade. Die Nackenmassage, die Spencer ihr vorhin gegeben hat, ist nichts anderes.
Genau das bestätigt auch Tony im weiteren Dialog:

TONY:
It's what makes the world go round, Carol. It's present in every relationship.

CAROL:
Every relationship?

TONY:
In degrees, in light and shade. Even between you and your lawyer, one of you will be dominant, the other submissive.

CAROL:
Which am I?

TONY:
Dominant. I suspect that you hardly ever go to him, he always comes to you. I suspect you decide when you meet, when you don't meet and eventually – you will decide the fate of the relationship.

CAROL:
But you don't know that.

TONY:
No. But the manner of your denial has just confirmed it. (Carol grinst)

CAROL:
Okay and what about between us? (In dem Moment setzt das Flirtmotiv ein, das andeutet, dass es jetzt nur um die beiden geht. Sie kommen einander näher, ihre Gesichter sind nur noch Zentimeter voneinander entfernt.)

TONY:
You and me?

CAROL:
Yes. You said in every relationship.

TONY:
That’s a tough one.

CAROL:
That’s why I asked.

TONY:
Turmoil … small turf wars. Each person fighting the other for submission or to be the most submissive.

Es folgt eine dramaturgische Pause. Die beiden sehen einander an. Die Spannung hat den Höhepunkt erreicht: Werden sie sich küssen oder nicht? Plötzlich schaut Carol weg. Die Spannung bricht in sich zusammen. Wieder durch einen der Protagonisten selbst ausgelöst.

CAROL:
So we’re ruling out a couple then.

TONY:
Yeah … (Auch Tony schaut sie jetzt nicht mehr an. Er atmet auf, als hätte er während der letzten Sekunden die Luft angehalten. Seinem Gesicht sieht man an, dass er etwas anderes erwartet hätte.

Das Aufatmen symbolisiert die völlige Auflösung der Spannung. Auch die Kamera fährt langsam wieder zurück.

(TC: 01:11:00 – 01:15:01)

Carols Worte „So we’re ruling out a couple then“ sind wieder doppeldeutig zu verstehen. Einerseits handelt es sich nicht um ein Mörderpaar, sondern um einen einzelnen Täter (Haupttext), andererseits wird ausgeschlossen, dass aus Tony und Carol in naher Zukunft ein Paar werden wird (Subtext).

Dass die Beziehung zwischen Carol und Spencer wirklich vorbei ist, bestätigt auch der Schluss dieser Folge. Tony ist ziemlich fertig. Er hat einem Mann geglaubt, der geschworen hat, kein Kinderschänder zu sein. Es stellt sich aber heraus, dass er doch einer war. Tony verlässt fluchtartig den letzten Schauplatz. Carol läuft ihm nach und hält ihn zurück.

CAROL:
Tony! … Tony! (Er bleibt stehen und dreht sich zu ihr um)
Are you okay?

TONY:
I don't think so. Tell Merrick[127] he's a better man than me.

CAROL:
Let me give you a lift.

TONY:
Not right now, Carol, I need the air.

CAROL:
Right, I'll come over and see you later.

TONY:
I don't know when I'll be back.

CAROL:
I don't care! I'm coming to see you later.

TONY:
What about Spencer?

CAROL:
It's over.

TONY:
Why didn't you tell me?

CAROL:
I did. Just not in words. You just couldn't read my mind. (Sie streicht ihm über die Wange, dreht sich aber um und geht. Auch Tony geht, aber in die andere Richtung.)

(TC: 01:33:11 – 01:35:12)

Dass Tony Carols Gedanken nicht lesen konnte beweist, dass es oft nicht einfach ist, den Subtext zu verstehen. Sie spielt auf die vorige Szene an, in der sie über Dominanz und Unterwerfung in einer Beziehung sprechen. Vielleicht hat sie sich etwas mehr Dominanz von Tony erwartet.
Dieses Ende kann positiv, aber auch negativ gewertet werden. Die Trennung zwischen Carol und Spencer hat stattgefunden, aber es gab keine wirkliche Annäherung zu Tony. Dass sie ihm über die Wange streicht, deutet zwar an, dass ein Gefühl der Nähe vorhanden ist, aber sie gehen in die jeweils andere Richtung weg.

[127] Don Merrick, Carols Arbeitskollege. Er war von Anfang an überzeugt, dass es sich um einen Kinderschänder handelt.

Berührungen spielen in dieser Serie eine große Rolle und können zu einem weiteren dramaturgischen Mittel zusammengefasst werden.

5.1.5 Körperkontakt

Insgesamt gibt es in *Wire in the Blood* drei solcher Berührungen, die aber immer etwas anderes aussagen. Das erste Mal gleich in der ersten Folge:

Eine weitere Leiche wird gefunden. Diesmal ein Polizist. Tom Cross, Leiter der Ermittlungen, glaubt, im Gegensatz zu Tony, nicht an einen Serienkiller. Er ist auch dagegen, dass ein Psychologe mit der Polizei zusammenarbeiten soll. Als dieser ihm aber sagt, dass es sich sicher um denselben Täter handelt, rastet Tom Cross aus und schlägt Tony mit der Faust ins Gesicht.

Hinter den Absperrungen des Tatortes stehen Journalisten. Von dem obigen Vorfall hat man hier nichts mitbekommen. Der stellvertretende Polizeipräsident beantwortet Fragen. Etwas abseits stehen Tony und Carol. Sie hebt die Hand und berührt sein Gesicht dort, wo Cross ihn geschlagen hat. Eine Journalistin sieht das und bittet ihren Fotografen, ein Bild von den beiden zu machen. Prompt landet das Foto auf der Titelseite der Bradfield Post.

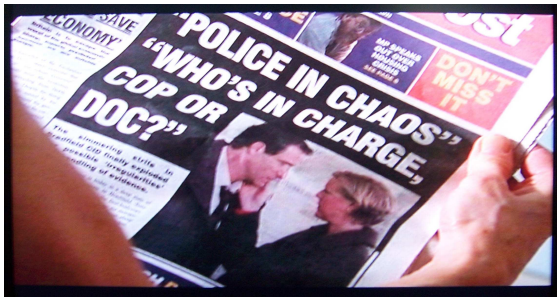

Bild 25 - TC: 00:46:06

(TC: 00:23:25 – 00:26:07)

Es entsteht also ein irreführendes Foto der beiden. Durch die Berührung werden die Leser auf eine falsche Fährte gelockt. Eine, die auf dieses Foto reinfällt, ist Maggie Thomas, Tonys Patientin, die vor ein paar Jahren Kinder umgebracht hat. Während eines Gesprächs mit ihm liegt die Zeitung auf dem Tisch und sie kommentiert das Bild.

MAGGIE:
You keep talking about trust, but then I see this… (sie hält die Zeitung hoch). A policewoman. (Hier kommt wieder das Flirtmotiv zum Einsatz) Let me guess, married to her work, not to any man. Her conversation, her ambition, her whole life defined by her grubby job. No wonder you came to see me.
(…)

Schnitt auf den Flur. Tony verlässt das Zimmer und sieht Carol.

TONY:
What are you doing here?

CAROL:
What are you doing here?

TONY:
My job, I do have a job.

CAROL:
You're done with us, are you?

TONY:
I've given you the profile.

CAROL:
And that's it? No follow up, no consultation?

TONY:
Well, of course, sorry. Is that why you came here? You came to tell me off?

CAROL:
I came because my brother is finally come through with that digital manipulation stuff. He says it's fine. He'll even give us a demonstration.

TONY:
You know what I think…? Fish and Chips, that would really hit the spot. And I have to tape football.

CAROL:
Fish and Chips … Football?

CAROL:
Yes. She's jealous of you, Maggie. Interesting, might be able to use it, might be.

(TC: 00:53:58 – 00:55:23)

Für diese Berührung an der Wange gibt es zwei unterschiedliche Interpretationen. Die Figuren im Film sehen nur das Foto in der Zeitung. Sie glauben also, dass Tony und Carol mehr verbindet als nur die Zusammenarbeit an einem Mordfall. Die Presse stellt dadurch sogar die gesamte Polizeiarbeit in Frage: Wer trägt die Verantwortung? Der „Cop" oder der „Doc"?

Die FernsehzuseherInnen jedoch besitzen Vorkenntnisse, die die Filmfiguren nicht haben. Sie wissen von dem Schlag in Gesicht und dass die Berührung keineswegs einen romantischen Hintergrund hat.

In der zweiten Folge der ersten Staffel („Shadows Rising“) sitzen sich die beiden auf dem Sofa in Carols Wohnung gegenüber. Sie sprechen über den Fall. Den Opfern wurde ein flacher Gegenstand auf das linke Jochbein geschlagen. Tony meint, jemand könnte mit der flachen Hand zugeschlagen haben. Zur Demonstration holt er mit der Hand aus und berührt Carol an der linken Wange. Man sieht ihr an, dass sie sich zwar etwas unwohl fühlt, aber trotzdem nicht zurückweicht.
(TC: 00:32:39 – 00:33:04)

Bild 26: Try hitting two people in exactly the same place inflicting the same injury (TC: 00:33:01)

Obwohl sie vordergründig über die Arbeit reden, sorgt das Zusammenspiel von Tonys Berührung, Carols Blick und dem Flirtmotiv für ein kurzes Spannungsmoment. Im Gegensatz zur der Berührung in der ersten Folge ahnt der Zuseher/die Zuseherin, dass hier Gefühle füreinander im Spiel sind. Emotion wird hier auch „durch das Verharren bei manchen Augenblicken“[128] erzeugt, wodurch eine besondere Intensität entsteht.

Die dritte, oben schon angeführte Berührung, als Carol Tony über die Wange streicht, unterscheidet sich in sofern von der zweiten, dass sie nicht über die Arbeit reden, sondern über ihr Privatleben. Die ZuschauerInnen ahnen nicht nur, sondern wissen jetzt, dass sie mehr verbindet als ein Arbeitsverhältnis.

In *Wire in the Blood* gibt es eine Szene, in der die Regisseure es schaffen, mit Hilfe von Kamera, Schnitt, Musik, Mimik und Körperkontakt die elektrische Spannung, die zwischen den Hauptdarstellern herrscht, regelrecht spürbar zu machen.

[128] Koebner, Thomas (Hrsg.). *Sachlexikon des Films.* Stuttgart: Reclam, 2002. S 132.

Tony und Carol warten in einem Fish and Chips-Lokal auf ihr Essen. Carol fragt sich, ob es möglich sein könnte, dass der Mörder eine Frau ist. Tony ist sich sicher, dass das nicht sein kann, doch Carol ist nicht überzeugt. Also will er ihr auf typisch männliche Art beweisen, dass der Mörder keine Frau sein kann. Er will mit ihr Armdrücken und so demonstrieren, dass eine Frau nicht stark genug ist, einen Mann zu erschlagen.

TONY:
Right, I'll prove it. Come on, sit down (Tony geht zu einem der Tische und setzt sich) Come on.

Das ist der Zeitpunkt, an dem die Spannung langsam ansteigt. Die ZuseherInnen, wie auch Tony und Carol selbst wissen, dass er durch Armdrücken nichts beweisen kann. Darum geht es auch gar nicht. Es handelt sich um eine private, freundschaftliche Spielerei. Er flirtet mit ihr. Sie reagiert auch dementsprechend.

CAROL:
(lacht) You are joking. (Setzt sich aber ihm gegenüber an den Tisch)

TONY:
I'm a weed. You look fit, strong. I'll still win.

CAROL:
Really?

Als Carol sich an den Tisch setzt, kommt das Flirtmotiv als wichtiges dramaturgisches Mittel zum Einsatz. Der Zuseher/Die Zuseherin weiß sofort, jetzt geht es nicht mehr nur um Berufliches. Durch die Blicke, die die beiden austauschen, das leichte Lächeln und die Großaufnahme der Hände, die sich zum Armdrücken umfassen, wird dieses Wissen noch verstärkt. Die Nähe und die Intimität, die sich durch diese Spielerei nicht verhindern lassen, machen die knisternde Stimmung spürbar. Worte sind dabei nicht nötig, das Audio-visuelle genügt.

Im Drehbuch steht zu dieser Szene folgendes:

"…A look in Carols eyes. She sits. Her elbow on the table. Their hands clasp. A jolt of electricity. Ready? She nods. They wrestle. Arm to arm. Fish and chipsters turning to watch, urging Carol on. Hand to hand, arm to arm, faces close, eyes locked; sweat starting on lip and brow, strange intimacy neither can break.
Carol's holding him, and more, forcing him back, her face closer, lips parted, they could almost - - Next second Carol's forearm is flat on the table, with Tony's on top.
Ironic cheers from their audience. They pull back, avoiding each others eyes."[129]

[129] *Wire in the Blood – The Complete Series One*. Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Roger Gartland. Kauf DVD. England: Coastal Productions Ltd., 2002. DVD 1: Special Feature. Script: Act Two, Scene 13.

Die Szene ist genau so erotisch umgesetzt, wie sie im Drehbuch beschrieben worden ist. Sie beginnt mit dem „Schuss“ Elektrizität, als sich die Hände zum Armdrücken umfassen und wird weitergeführt mit dem Satz: „Carol’s holding him, and more, forcing him back”. „Sweat starting on lip and brow” – Schweiß ist ebenfalls ein erotisches Element.

Natürlich gewinnt Tony am Ende das Armdrücken. Von einer Sekunde auf die andere distanzieren sie sich wieder voneinander und beenden diese elektrisch aufgeladene Szene.

(1. Folge, 1. Staffel „The Mermaids Singing“, TC: 00:55:24 – 00:56:46)

5.1.6 Schnitt

In der 1. Folge der zweiten Staffel („Still She Cries“) unterstützt Laura, eine von Tonys Psychologiestudentinnen, Tony in seiner Arbeit mit der Patientin und Kindermörderin Maggie Thomas. Außerdem ist sie verliebt in ihn. In dieser Episode wird ihre Studienkollegin ermordet. Um auf dem Laufenden zu bleiben, hat sie die Nachrichten aufgenommen, die sich an diesem Abend angesehen hat. Carol berichtet über den Fall. Im Hintergrund sieht sie Tony, wundert sich und drückt die Pause-Taste. Vor ihr liegen drei Akten über Maggie Thomas, die Tony Carol geschickt hat. Laura vergleicht die Namen auf den Akten. Auf der ersten steht „To: DI Jordan“, auf der zweiten „To: DI Carol Jordan“. Beide auf Computer geschrieben. Auf der dritten steht in Tonys Handschrift nur noch „Carol“. Die Montage ist hier wichtig und sieht folgendermaßen aus:

1. Standbild von Carol und Tony auf dem Fernsehschirm.
2. Abwechselnde Close-Ups von Laura und den Namen auf den Akten.
3. Erneut Standbild der beiden auf dem Fernsehbildschirm.
4. Close-Up Laura und ihr Blick, der begreift was los ist.

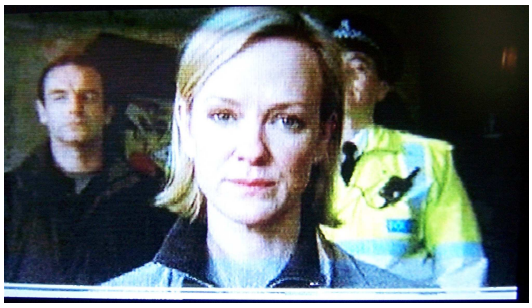

Bild 27 – TC: 00:24:31

Bild 28 – TC: 00:24:41

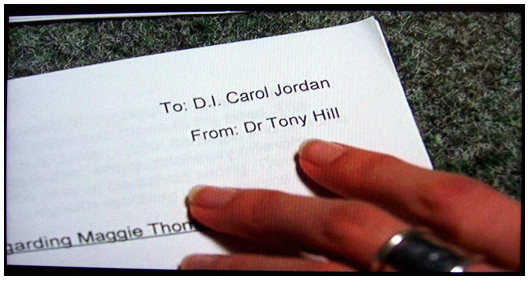

Bild 29 – TC: 00:24:46

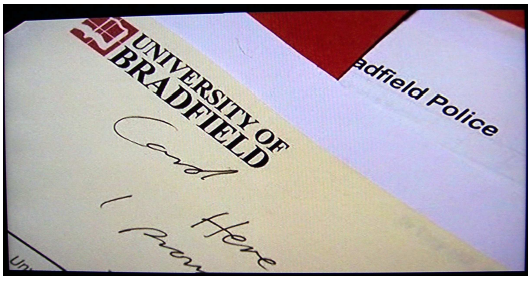

Bild 30 – TC: 00:24:49

Bild 31 – TC: 00:24:51

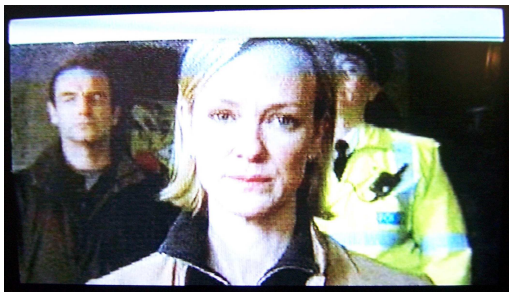

Bild 32 – TC: 00:24:53

Diese Szene funktioniert ohne Dialog. Man hört nur Lauras Stimme aus dem OFF, die in Gedanken die Namen vorliest. Durch die Schnittfolgen versteht der Zuseher/die Zuseherin die Andeutung allein durch die Bilder.
(TC: 00:23:44 – 00:25:00)

Als Laura später mit Tony redet, bestätigt der Dialog nur, was schon bekannt ist.

LAURA:
You work quite a lot with Carol, don't you?

TONY:
Yeah, we've got a professional working relationship.

LAURA:
Which both of you wishes to develop further.

TONY:
Where did you get that? This is in the case notes?

LAURA:
Kind of, it's between the lines. (Es folgt eine längere Pause, in der Tony Laura überrascht ansieht, dann wechselt er das Thema.)

TONY:
Can I see Hattie's room?

(TC: 00:26:35 – 00:26:58)

Als Tony nach diesem Gespräch nach Hause geht, macht er sich Gedanken über das, was Laura ihm gesagt hat. Seine Stimme hört man als inneren Monolog aus dem OFF: „Between the lines? Between the line … Carol is just a friend, like you are Laura … you're a friend."

(TC: 00:29:32 – 00:29:49)

Um die Spannung für die Hauptdarsteller und für die ZuseherInnen zu erhöhen, kommen in der dritten Folge der dritten Staffel („Nothing But The Night") wieder Konkurrenten ins Spiel. Carol arbeitet mit einem Polizisten aus einer anderen Abteilung zusammen. Alles deutet darauf hin, dass sie sich sympathisch finden. Aber zu mehr als ein paar harmlosen Flirts kommt es nicht. Es stellt sich heraus, dass er verheiratet ist.
Tony lernt Patricia kennen, die sich jedoch zu einer Stalkerin entwickelt, und eine Gefahr für Carol wird, da sie glaubt, zwischen den beiden würde etwas laufen. Nachdem sie in ihre Wohnung eingebrochen und diese verwüstet hat, kommt es zu einer sehr gelungenen Szene, die eine Verbindung zu der Szene mit dem Anrufbeantworter aufweist und als deren „Gegenszene" betrachtet werden kann.
Vor einem Supermarkt wartet Carol auf Tony. In der Hand hält sie den Katzenkorb mit Nelson darin. Tony kommt aus dem Geschäft. Er wundert sich, dass Patricia der Katze nichts getan hat.

TONY:
I expected her to kill your cat. Destroy something you care about.

CAROL:
He hid under my bed. (Sie gehen nebeneinander her.) Did you ever have a pet?

TONY:
Hmmm? No.

CAROL:
Not even as a child?

TONY:
No.

CAROL:
So, apart from your parents you've never loved another living thing?

Sie bleiben vor einer Videothek stehen. Carol steht mit dem Rücken zur Auslage, in der diverse Filmposter hängen. Tony sieht Carol an.

TONY:
I've been close.

CAROL:
How close … when?

TONY: (sieht sie an als wäre ihm das Gespräch peinlich)
Carol…

CAROL:
Why can't you answer, it's a simple question. Are you ashamed?
Tony schaut mit nachdenklichem Blick an Carol vorbei. Sagt dann

TONY:
You… (extreme Spannungssteigerung durch Carols Blick im Close-Up. Sie und auch die ZuschauerInnen glauben, Tony meint sie.)
Yeah, it's you…

Aber plötzlich geht Tony an Carol vorbei und schaut auf ein Poster in der Auslage. Die Spannung fällt in sich zusammen.

TONY:
Yeah it's him. He did it. (Zeigt auf den Mann auf dem Poster.)

Tony fällt ein, warum ihm der letzte Mord so bekannt vorkam. Er hatte ihn in einem Film schon gesehen. Und zwar in *Fallen Justice*. So findet er auch heraus, dass der Täter Morde aus Filmen nachahmt.

Schnitt auf Carols trauriges, peinlich berührtes Gesicht. Sie hat realisiert, dass Tony gar nicht sie gemeint hat.

Bild 33: You… (TC: 00:56:54)

Bild 34: Yeah, it's you… (TC: 00:56:57)

Bild 35: It's him. He did it. (TC: 00:57:12)

Bild 36: Carol realisiert, dass nicht sie gemeint ist. TC: (00:57:15)

(TC: 00:56:19 – 00:57:16)

Durch die Schnittfolgen hat der Zuseher/die Zuseherin, im Gegensatz zur „Anrufbeantworter-Szene", den gleichen Wissensstand wie Carol. Somit fühlt er/sie mit ihr, ist anfangs ebenso überrascht, dass Tony ihr seine Gefühle gesteht und empfindet nach dem erneuten Bruch Sympathie für sie. Wird in der „Anrufbeantworter-Szene" Emotion durch den Wissensvorsprung erzeugt, ist es hier derselbe Wissensstand, der eine Spannungssteigerung erzeugt und Identifikation mit der Schauspielerin möglich macht.

5.2 Besondere Lösungen

5.2.1 Spiegelung

Der Schluss von „Nothing But The Night" beweist, dass ein Bild ohne gesprochenes Wort mehr Emotion auslösen kann als eine dialogische Szene. Carol spricht im Verhörraum mit dem Opfer. Tony steht in dem Raum hinter der Spiegelwand. Carol weiß das und blickt auf. Die Kamera zeigt aus Tonys Perspektive den Verhörraum. Im Fenster spiegelt sich Tonys Gesicht.

Bild 37 – TC: 01:19:47

Durch die Spiegelung sieht es so aus, als würden sie sich direkt ansehen. Interessant ist aber, dass sie sich gerade nicht ansehen. Dieses Bild spiegelt sozusagen ihre Beziehung wieder. Sie stehen sich sehr nah, haben starke Gefühle füreinander. Jedoch schaffen sie es nicht, sich ihre Gefühle zu gestehen und sind dadurch weit voneinander entfernt.
Ein einziges Wort wäre hier schon zuviel und würde die Bedeutung dieses aussagekräftigen Bildes zerstören.

5.2.2 Falsche Hoffnungen

In „Still She Cries“(1. Folge, 2. Staffel) wird mit der Hoffnung der ZuschauerInnen gespielt, dass Tony und Carol doch zusammenkommen könnten. Am Ende der Episode wird Carol von dem Mörder überfallen und fast umgebracht. Sie hatte ihn vor ein paar Jahren ins Gefängnis gebracht, und er wollte sich nun an ihr rächen. Kurz nach dem Überfall spricht sie mit Tony.

TONY:
Where are you staying tonight?

CAROL:
Home … why?

TONY:
Shock could set in. You shouldn’t be on your own.

CAROL: (lächelt)
Yeah … right.

Der Zuschauer/Die Zuschauerin weiß, dass Tony die Nacht bei Carol verbringt. Dann wird in den nächsten Tag übergeblendet und im Dialog wird gleich geklärt, dass nichts zwischen den beiden passiert ist.

Carol steht an dem Tatort, wo Maggie vor 5 Jahren ihre Verbrechen begangen hat. Heute hat man die Leichen der Kinder finden können. Tony geht auf Carol zu, reibt sich den Nacken.

TONY:
Carol, how are you feeling?

CAROL:
Yeah, good. Thanks for last night. (Dramaturgische kurze Pause, in der die Zuseher sich Gedanken machen können. Doch es passiert, was passieren muss und sie sagt weiter…)
Sorry about the sofa.

TONY:
It wasn't the sofa. It was your cat that was the problem.

(TC: 01:21:19 – 01:22:05)

5.2.3 Erinnerungen

In Folge 4 („Redemption") der dritten Staffel wird auf die Gefühle, die die beiden füreinander empfinden, die aber nie direkt ausgesprochen werden, auf sehr ungewöhnliche Weise Bezug genommen.

Bei Tony wird ein Gehirntumor festgestellt. Der Arzt sagt ihm, dass er sich an Dinge erinnern könnte, die nie passiert sind.

(…)
ARZT:
What about your memory? Any lapses?

TONY:
Not that I recall.

ARZT:
You may find that you forget things and remember things that never even happened.
(…)

(TC: 00:29:18 – 00:29:47)

Folgende Szene spielt sich dann später in Tonys Wohnung ab. Er sitzt auf der Couch, Carol steht in einigem Abstand neben ihm. Im Gespräch „erinnert" er sich.

TONY:
Do you ever wish we were still lovers? That weekend in Paris … We spent two days in bed … Oysters from the room-service … We should do that again.

CAROL: (setzt sich zu ihm auf die Couch. Man merkt, wie schwer es ihr fällt, darauf etwas zu erwidern)
Tony, we were never lovers.

TONY:
Well, if it felt like it to me.

CAROL:
No, what I mean is that it never happened.

Lange Pause, in der sie sich ansehen. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden Close-Ups der beiden gezeigt. Dadurch bleibt dem Zuseher/der Zuseherin keine andere Möglichkeit, als sich in die Figuren hineinzuversetzen und mitzuleiden. Verstärkt durch das gute Mienenspiel der Schauspieler.

CAROL:
I'm sorry. You must be thinking.

(TC: 00:51:29 – 00:52:24)

So gut es den Drehbuchautoren und Regisseuren gelungen ist, die Verhinderung einer Liebesbeziehung dramaturgisch umzusetzen, gibt es auch zwei wesentliche Geschehnisse, die weniger gut umgesetzt wurden.

5.3 Die Hochzeit mit Kate

Für die ZuseherInnen beginnt „Right To Silence" (1. Folge, 3. Staffel) mit einem Schock. Tony heiratet seine gute Freundin und Arbeitskollegin Kate. Die Zeremonie findet in kleinem privatem Kreis im Garten von Kates Haus statt. Als der Priester gerade seine Rede hält, betritt Carol die Szenerie. Sie braucht dringend Tonys Hilfe in einem neuen Fall. Von der Hochzeit hatte sie keine Ahnung und reagiert dementsprechend geschockt. Ebenso reagiert man als ZuschauerIn, da man auf die Hochzeit nicht vorbereitet wird. Carol ist jetzt natürlich wütend auf Tony, da er ihr kein Wort gesagt hat.

CAROL:
Thanks for letting me know.

TONY:
It was short notice.

CAROL:
Yeah, you are telling me. Don't ever do that to me again, I get enough shocks in my life thanks … can you spare a minute?

(TC: 00:02:08 – 00:03:29)

Erst später wird geklärt, warum Tony sie geheiratet hat. Kates Ehemann ist vor einiger Zeit gestorben. Sie glaubt, eine Heirat mit ihrem guten Freund Tony würde ihr helfen, mit dessen Tod besser fertig zu werden. Tony teilt ihre Meinung und ist mit der Hochzeit einverstanden. Dieser doch sehr gewagte Grund für eine Heirat wird von Carol später treffend kommentiert:

CAROL:
I never told you that, but that was borderline morbid.

TONY:
She's just not ready to except her husbands' death.

CAROL:
Like I said, morbid.

(TC: 00:22:09 – 00:22:21)

Carols Worte sind wohl ein Beweis dafür, dass die Drehbuchautoren sehr wohl wussten, wie absurd Tonys und Kates Beweggrund für ihre Hochzeit ist.
Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass die Heirat in den weiteren Folgen nicht mehr erwähnt wird. Das Gegenteil ist der Fall. In der nächsten Episode trifft Carol erneut auf Kate und es sieht so aus, als hätten sich die beiden vorher nie gesehen. Tony fragt, ob sich die beiden kennen und stellt sie einander vor. Als ZuseherIn fragt man sich, ob die Macher die vorige Folge komplett vergessen haben.

Es gibt jedoch auch einige sehr gut gemachte Szenen einer nur angedeuteten Liebe, die ohne die Hochzeit nicht entstanden wären. Carols Eifersucht wird deutlich sichtbar.
Nach der Hochzeitszeremonie berichtet Carol Tony über den Fall. Kate kommt hinzu und unterbricht ihr Gespräch. Sie nimmt Tonys Hand in die ihre. Carols Unbehagen, als sie das sieht, wurde von den Machern gut gelöst. Man sieht Carols Gesicht in Großaufnahme, ihre

Mimik verrät die Gefühle. Sie fragt sich, was zwischen den beiden wirklich läuft. Dann fährt die Kamera langsam nach unten und zeigt eine Großaufnahme der Hände, die sich umfassen.

Bild 38 – TC: 00:05:03

Bild 39 – TC: 00:05:08

(TC:00:05:01 – 00:05:07)

Besonders häufig verwenden die Regisseure von *Wire in the Blood* Raum und Distanz, um Empfindungen auszudrücken. Bei fast jedem Gespräch, das Carol und Tony führen, stehen sie nah beieinander. Dadurch besitzt fast jeder Dialog, den sie führen, eine Art Magie, die den Zuschauer/die Zuschauerin fesselt.
So auch in der folgenden Szene, in der es wieder um die Hochzeit geht:
Carol hat den Tatverdächtigen Gavin Cochran verhaftet. Tony möchte ihr beweisen, dass der falsche Mann im Gefängnis sitzt und der wahre Mörder noch frei herumläuft. Doch anstatt mit ihm darüber zu diskutieren, ärgert Carol ihn wegen seiner Heirat mit Kate. Tony gibt sich geschlagen und versucht ihr zu erklären, warum er sie geheiratet hat. Er geht auf sie zu, ihre Gesichter sind nur noch Zentimeter voneinander entfernt. Bei den ZuseherInnen stellt sich automatisch Spannung ein.

TONY:
Look, she needed a favour, I helped her.

CAROL:
You married her.

TONY:
Not technically.

Bild 40 - TC: 00:48:07

CAROL:
Why did she ask you?

TONY:
She's a psychologist. She knew I'd say yes.

CAROL: (grinst)
What else does she know about you? If she's written case history I would love to read it.

TONY:
Kate is in mourning and you know she is. So stop winding me up. (Er löst sich von ihr, geht ein paar Schritte zurück. Die Spannung löst sich auf.)

CAROL:
I'm celebrating. I've got Cochran. Most people drink Champagne, I tease psychologists.

TONY:
You've got it wrong.

(TC: 00:47:49 – 00:48:20)

Wenn zwei Personen in einer britischen Serie so nahe beieinander stehen, sagt das mehr aus, als wir als Kontinentaleuropäer auf den ersten Blick denken würde. Der Psychologe Michael Argyle sagt, dass die non-verbale Kommunikation zwischen den Kulturen Unterschiede aufweist. Es gibt kontaktarme und kontaktreiche Kulturen. Zu den kontaktreichen Kulturen zählen Araber, Lateinamerikaner, Südeuropäer und einige afrikanische Kulturen. Hier steht man dicht beieinander und bevorzugt größere Nähe. Nordeuropäer, Amerikaner und Asiaten sind kontaktarme Kulturen. Als gutes Beispiel kann England gelten.[130] „In England gibt es außerhalb der Familie nur sehr wenig Berührung, abgesehen von berufsbedingten Körperkontakten sowie unfreiwillig, wenn Menschen zusammengedrängt werden."[131]
Als intim bezeichnet Argyle eine Beziehung, wenn der Körperabstand nicht mehr als 50 Zentimeter beträgt. Der Körperkontakt ist leicht, man kann den anderen riechen und seine Nähe fühlen. Ein flüsterndes Gespräch ist möglich.[132]

Die räumliche Nähe als Mittel der non-verbalen Kommunikation funktioniert in der oben genannten Szene aus diesem Grund auch besonders gut. Tony bezeichnet die Heirat mit Kate als „not technically", die Ehe wurde also nicht vollzogen. Während er das sagt, ist er Carol aber so nah, dass er sie jederzeit berühren könnte. Durch die große Nähe und den

[130] Vgl. Argyle, Michael: *Körpersprache und Kommunikation.* S 270.
[131] Ebd. S 84.
[132] Vgl. Ebd, S 282.

Augenkontakt ist zwischen ihnen beiden sehr wohl eine erotische Anziehungskraft spürbar. Die ZuseherInnen glauben Tony, dass die Eheschließung wirklich nur ein Freundschaftsdienst ist, wenn auch ein sehr eigenartiger. Und es steht fest, wer tatsächlich zusammengehört.
Dies wird von Carol treffend kommentiert, als Tony sich wieder von ihr löst. „Most people drink Champagne, I tease psychologists." „Tease" bedeutet übersetzt einerseits ärgern, necken oder hänseln, andererseits aber auch sexuell erregen (vgl. Striptease).

Kurz nach dieser Szene kommt es aber zu einem Streit zwischen den beiden, da sie sich nicht einig werden können, wer nun der Täter ist. Beachtet man den Subtext wird klar, dass Tonys Beziehung zu Kate Carol mehr beschäftigt, als sie zugibt. Was dieser natürlich sofort bemerkt und auch dem Zuschauer/der Zuschauerin nicht entgeht.

TONY:
We're dealing with a highly intelligent and precise killer. That thug in there is at the other end of the evolutionary scale.

CAROL:
Not good enough.

TONY:
You make the same mistake you do with Cochrane.

CAROL:
Then give me the evidence to back that up … Come on. I deal with facts and circumstances, the solid, the undeniable. If you want me to go along with you then start playing in my world and stop drawing me into yours.

TONY:
You asked me for help. What I'm trying to do is give it.

CAROL:
Sorry. (Sie schaut weg, versucht, ihr Verhalten zu erklären.) Maybe I panicked a little with the pressure of the new job. Turning to you because I wanted to see you rather than thinking it through.

Sie blickt ihn kurz an, schaut aber gleich wieder weg. Tonys Gesichtsausdruck verrät, dass ihm gerade klar geworden ist, dass Carol die Hochzeit mit Kate doch mehr beschäftigt, als sie zugeben will. Unbewusst greift sie immer wieder dieses Thema auf, um herauszufinden, was wirklich zwischen den beiden läuft. Auch Carols Gesichtsausdruck verrät, dass sie mehr gesagt hat, als sie eigentlich wollte.

CAROL:
Whatever, I think I'm asking you questions that I already have the answers to. I should start relying on myself more.

TONY:
I'm just helping Kate out. Getting her through the tough time of her life.

CAROL:
Who mentioned Kate?

Sie dreht sich um und geht zurück in den Verhörraum. Aber der Blick, mit dem sie das Zimmer betritt, sagt aus, dass sie sich die Frage schon selbst beantwortet hat. Tony bestätigt ihren Gesichtsausdruck, als sie schon weg ist.

TONY:
You did.

(TC: 00:52:07 – 00:53:05)

5.4 Hermione Norris' Ausstieg aus der Serie

Carol Jordan hat ihren letzten Auftritt in der vierten Folge der dritten Staffel. Bei Tony wurde ein Gehirntumor festgestellt, der ihm am Ende dieser Episode herausoperiert wird. Alles ist gut verlaufen, und als er aus der Narkose erwacht, sitzt Carol an seinem Bett. Sie sprechen über den Bradfield-Sniper, auf den erfolgreich Jagd gemacht wurde. Tony will wissen, wie sie es schafft, mit so vielen Morden fertig zu werden. Carol meint, es sei Teil ihrer Arbeit und es belaste sie nicht übermäßig. Ihr letzter Satz ist wichtig. Einerseits steht er für die Beziehung der beiden, andererseits macht er Carols Weggang unglaubwürdig.

CAROL:
Loosing you I couldn't cope with.

(TC: 01:20:55 – 01:21:10)

Hermione Norris' Ausscheiden aus der Serie wird am Ende dieser Staffel mit keinem Wort erwähnt. Ihre Figur wird ab der vierten durch eine neue ersetzt, ohne dass man darauf vorbereitet wird. Der Grund für Carol Jordans Weggang (sie verlässt England, um einen Job in Südafrika anzunehmen) wird dann zwar thematisiert, hinterlässt beim Zuseher/bei der Zuseherin aber trotzdem ein unbefriedigendes Gefühl. Sie hat Tony nämlich nichts von

ihrem Umzug erzählt. Er erfährt erst von ihren ehemaligen Arbeitskollegen davon. Auch von der neuen Polizistin weiß er nichts. Bedenkt man die enge Freundschaft der beiden und vor allem Carols Satz „Loosing you I couldn't cope with" wirkt die Umsetzung ihres Weggangs nicht glaubhaft. Als ZuschauerIn erwartet man wenigstens einen Telefonanruf oder einen Brief, in dem Carol Tony ihren Umzug erklärt. Das ist aber nicht der Fall. Man kann auch nicht von einem offenen Ende sprechen, das „eine oder zwei Fragen unbeantwortet und einige Gefühle unerfüllt lässt."[133] Es gibt keinerlei Hinweise auf Carols Umzug, die im Zuseher/ in der Zuseherin die Hoffnung geweckt hätten, dass sie in einer möglichen späteren Staffel wieder zurückkommen könnte. Man hat auch keine Möglichkeit, sich mit ihrem Weggang abzufinden und sich auf eine neue Partnerin einzustellen. Außerdem spricht Robert McKee in seinem Buch von emotionaler Authentizität. „Die Recherchen des Autors müssen sich in Form von glaubwürdigen Verhaltensweisen der Figuren bezahlt machen."[134] Da sich Carol Jordan nicht glaubwürdig verhält, bleibt eine Lücke in der Logik.

Im deutschen Fernsehen wurden die ersten Folgen der zweiten und dritten Staffel bereits ausgestrahlt. Zwischen Tony und seiner neuen Partnerin Detective Inspector Alex Fielding entsteht zwar eine Freundschaft, jedoch kommt es zu keinen Andeutungen, dass mehr entstehen könnte. Das Berufliche bleibt im Vordergrund.

In Val McDermids Romanen bleibt die Figur Carol Jordan erhalten, und der Leser/die Leserin kann sich weiter die Frage stellen, ob aus ihr und Tony wohl jemals ein Paar werden wird.

[133] McKee, Robert. *Story – Prinzipien des Drehbuchschreibens.* S 59.
[134] Ebd. S 204.

6 Zusammenfassung

Die Analyse der vier Serien hat ergeben, dass die verschiedenen Regisseure der einzelnen Serien ihre ganz eigene Art haben, eine Verhinderung der Liebesbeziehung umzusetzen. Jede besitzt eine Besonderheit, die ich hervorgehoben habe, und durch die ein gewisser Charme entsteht.

Bei *The X-Files* ist es dieses ganz spezielle Vertrauensverhältnis und die enge Freundschaft, die die Beziehung von Mulder und Scully sehenswert macht.

Remington Steele fällt durch die witzige Umsetzung der Brüche auf. Außerdem übt sie Kritik an den Gesellschaftsstrukturen, in der Mann und Frau unterschiedliche Werte repräsentieren, macht sich aber gleichzeitig auch darüber lustig.

Das Spiel mit der Fantasie der ZuschauerInnen ist die Besonderheit von *The Avengers.* Es gibt weder Brüche, noch Andeutungen durch Dritte. Nur die Hauptdarsteller selbst spielen darauf an, dass ihre Beziehung über das Berufliche hinausgeht. Diese Geschichten müssen aber vom Publikum weitergesponnen werden.

Wire in the Blood setzt in den wenigen Folgen die dramaturgischen Mittel am vielfältigsten um. Es gibt zahlreiche Andeutungen und Anregungen zu fantasieren. Ebenso kommt es zu Brüchen. Auffallend ist die besondere Verwendung von Text und Subtext. Regisseure sowie Schauspieler schaffen es, mit wenigen Worten sehr viel auszudrücken.

Die untersuchten Serien erzählen Liebesgeschichten ohne ein Happy End. Sie zeigen ein alternatives Modell von Liebe und Leidenschaft, mit dem Fans kitschiger Liebesschnulzen keine Freude haben. Da ich ein Freund dieses alternativen Modells bin, bezeichnen mich einige Freunde und Bekannte als „total unromantisch“. Diese Arbeit zeigt, dass sie damit Unrecht haben. Gerade durch die Verhinderung wird Liebe erst richtig sichtbar gemacht, und die Beziehungen der Serienpaare können sehr wohl als romantisch bezeichnet werden.

Die Regisseure und Drehbuchautoren haben damit interessante und facettenreiche Figuren geschaffen. In der Analyse hob ich vor allem die Bedeutung der Frauenrollen hervor. Sie unterscheiden sich deutlich von denen in traditionellen Liebesgeschichten und treiben somit die Handlung in die entgegengesetzte Richtung und folglich weg vom Happy End.

Dass sich viele RezipentInnen auf die Suche nach alternativen Liebesgeschichten machen, liegt vielleicht auch daran, dass wir nicht genau wissen, was der Begriff „Liebe“ eigentlich

bedeutet. Deshalb ist es wichtig, unterschiedliche Erzählungen anzubieten. Denn „wenn wir wüssten, was Liebe ist, wenn wir sie definieren könnten, hätten wir schon vor 2000 Jahren aufgehört, Liebesgeschichten zu erfinden. Wir wissen es aber nicht, und somit entstehen immer wieder neue Liebesgeschichten. Wir brauchen die Liebe, weil wir das Bedürfnis haben, an etwas zu glauben.“[135]

[135] Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm.* S 4.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Ich versichere, dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

Bibliographie

- Argyle, Michael. *Körpersprache und Kommunikation – Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation.* Paderborn: Junfermann, 2005.
- Baumgart, Lars. *Das Konzept Emma Peel.* Kiel: Ludwig, 2006.
- Baumann, Heidrun (Hrsg.). *„Frauen-Bilder" in den Medien: Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen.* Münster: Daedalus, 2000.
- Bierhoff, Hans W. / Grau, Ina. *Romantische Beziehungen: Bindung, Liebe, Partnerschaft.* Bern: Huber, 1999.
- Bonfadelli, Heinz. *Medienwirkungsforschung 1.* Konstanz: UVK, 2004.
- Eco, Umberto. *Streit der Interpretationen.* Hamburg: Philo, 2005.
- Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse.* Paderborn: Fink, 2008.
- Fischer, Franziska. *Mrs. Peel, wir werden gebraucht.* Berlin: Bertz, 1996.
- Freud, Sigmund. *Schriften über Liebe und Sexualität.* Frankfurt am Main: Fischer, 2000.
- Fromm, Erich. *Die Kunst des Liebens.* Zürich: Manesse, 2002.
- Grimm, Oliver. „Warum sich die Schere öffnet." *Die Presse.* (30.12.08).
- Groening, Matt. *Die Simpsons: Der ultimative Serienguide.* Stuttgart: Dino, 2001.
- Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation, 1991.
- Kamp, Werner / Rüsel, Manfred. *Vom Umgang mit Film.* Berlin: Volk und Wissen, 1998.
- Kaufmann, Anette. *Der Liebesfilm: Spielregeln eines Filmgenres.* Konstanz: UVK, 2007.
- Koebner, Thomas (Hrsg.). *Sachlexikon des Films.* Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kreps, Bonnie. *Abschied vom Märchenprinzen.* Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Kullmann, Katja. *Generation Ally – Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein.* Frankfurt am Main: Eichborn 2002.
- McDermid, Val. *Beneath the Bleeding.* London: Harper, 2007.

- McKee, Robert. *Story: Prinzipien des Drehbuchschreibens.* Berlin: Alexander, 2000.
- Mitchell, Stephen A. *Kann denn Liebe ewig sein? Psychoanalytische Erkundungen über Liebe, Begehren und Beständigkeit.* Gießen: Psychosozial, 2004.
- Pöll, Regina. „Frauen verdienen ein Viertel weniger.“ *Die Presse* Nr. 18324. (04.03.09).
- Schneider, Michael. *Vor dem Dreh kommt das Buch: Ein Leitfaden für das filmische Erzählen.* Gerlingen: Bleicher, 2001.
- Schwarzer, Alice. *Der „kleine Unterschied“ und seine großen Folgen – Die Frau in der Gesellschaft.* Frankfurt a. Main: Fischer, 2001.
- Schwarzer, Alice. *Der große Unterschied – Gegen die Spaltung von Menschen in Männer und Frauen.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.
- Sichtermann, Barbara / Kaiser, Andrea. *Frauen sehen besser aus: Frauen und Fernsehen.* München: Kunstmann, 2005.
- Vitouch, Peter. *Fernsehen und Angstbewältigung.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Wutzel, Bettina. „Der Schöpfer über die Akte X: Interview mit Chris Carter.“ *TV-Media.* Nr. 43 (1996). S 23.

Filmographie

- *The Avengers – The Complete Emma Peel Megaset Collectors Edition.* Created by: Sidney Newman. Kauf DVD. USA: A&E, 2006. (Orig.: *The Avengers*. England: Canal + Image Ltd., 1965-1967).
- *Hautnah – Die Methode Hill. Die komplette erste Staffel*. Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Roger Gartland. Kauf DVD. Epix Media AG, Berlin 2006. (Orig.: Wire in the Blood – Inside the Mind of a Killer. England: Coastal Productions Ltd., 2002).
- *Hautnah - Die Methode Hill:* Folge 7 „Ich bin dein Erlöser". Aufgenommen am 02.03.2008 im ZDF. (Orig.: *Wire in the Blood:* Episode 7 „Sharp Compassion")
- *Remington Steele – Season One.* Created by: Robert Butler & Michael Gleason. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2005. (Orig.: MTM, 1982/83).
- *Remington Steele – Season Two.* Created by: Robert Butler & Michael Gleason. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2005. (Orig.: MTM, 1983/84).
- *Remington Steele – Season Three.* Created by: Robert Butler & Michael Gleason. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2006. (Orig.: MTM, 1984/85).
- *Remington Steele – Season Four & Five.* Created by: Robert Butler & Michael Gleason. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2006. (Orig.: MTM, 1985-87).
- *Wire in the Blood – The Complete Series One*. Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Roger Gartland. Kauf DVD. England: Coastal Productions Ltd., 2002.
- *Wire in the Blood II – The Complete Second Series*. Regie: Andrew Grieve, Nick Laughland, Terry McDonough. Kauf DVD. England: Coastal Productions Ltd., 2004.
- *Wire in the Blood III – The Complete Series Three*. Regie: Andrew Grieve, Terry McDonough, Alex Pillay. Kauf DVD. England: Coastal Productions Ltd., 2005.
- *The X-Files – I Want to Believe.* Regie: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2008.
- *The X-Files – The Complete First Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1993/94).
- *The X-Files – The Complete Season Two.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1994/95).

- *The X-Files – The Complete Third Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1995/96).
- *The X-Files – The Complete Fourth Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1996/97).
- *The X-Files – The Complete Fifth Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1997/98).
- *The X-Files – The Complete Sixth Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1998/99).
- *The X-Files – The Complete Seventh Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 1999/2000).
- *The X-Files – The Complete Eighth Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig. 2000/2001).
- *The X-Files – The Complete Ninth Season.* Created by: Chris Carter. Kauf DVD. USA: Twentieth Century Fox, 2004. (Orig.: 2001/2002).
- *The X-Files – The Movie: Fight the Future.* Regie: Rob Bowman. Kauf VHS. USA: Twentieth Century Fox, 1999. (Orig.: 1998).

Internetseiten

- http://www.wikipedia.org/wiki/Platonische_Liebe, Zugriff: 11.03.2008.
- http://www.dailyscript.com/scripts/the-x-files_production.html, Zugriff: 24.01.2008.
- http://theavengers.tv/forever/images/queenofsin.jpg, Zugriff: 02.03.2009.

Lebenslauf

Name:	Bettina Baudinger
Anschrift:	Ferdinandstraße 23/13 1020 Wien
Telefon:	0676 / 720 56 61
Geburtsdatum:	22.04.1981
Geburtsort:	Kufstein
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Eltern:	Leopold Baudinger, Unternehmer Brigitte Baudinger, Hausfrau
Geschwister:	Caroline Baudinger, 26 Jahre, Büroangestellte
Schulbesuch:	Sept. 1987 bis Juli 1991 Grundschule Oberaudorf Sept. 1991 bis Juli 1992 Grundschule Kufstein Sept. 1992 bis Juli 1996 Hauptschule Kufstein Sept. 1996 bis Juli 1997 HBLA Kufstein Sept. 1997 bis Juli 2002 Privates Oberstufen Realgymnasium in Volders
Abschluss:	AHS - Matura
Studium:	Wintersemester 2002/2003 Studium der Pharmazie an der Universität Wien Seit Sommersemester 2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Praktika:	01. – 31. August 2005 Praktikum im Filmarchiv Austria in Wien 17. August bis 15. September 2006 und 09. Juli bis 07. September 2007 Praktikum im Österreichischen Filmmuseum 1. November bis 30. November 2006; 01. März bis 31. März 2007; 01. Juni bis 30. Juni 2007 Praktikum im Drehmaterialarchiv von ATV
Beruf:	Angestellte bei ATV Privat TV GmbH & Co KG

Wien, 2009