



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„House of Cards: A Netflix Original Series“
Die dramaturgische Struktur einer Erfolgsserie.

Verfasserin

Kristina Nadj, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- u. Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

emer. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Danksagung

Mein aufrichtiger und größter Dank gilt allen voran meinen wundervollen Eltern, die mir immer unterstützend und liebevoll zur Seite standen und bis heute große Vorbilder für mich darstellen.

Ein großer Dank geht auch an Lenny, ohne dessen einzigartige Unterstützung die Arbeit fast unmöglich gewesen wäre und der in allen Lebenslagen einen großartigen und inspirierenden Partner darstellt.

Chris, Jele und Andi danke ich für ihre wertvolle Zeit, die sie in die Korrekturen investiert haben.

Ich möchte Lu und Gathi für eine unvergessliche Studienzeit und eine noch schönere Freundschaft danken.

Nicht zuletzt bedanke ich mich auch bei Prof. Duchkowitsch für die Geduld und Zeit, die er aufgebracht hat, um meine Fragen zu beantworten.

Gender-Hinweis

Zur leichteren Lesbarkeit wurden in der vorliegenden Arbeit geschlechtsneutrale Formulierungen gewählt. Nicht gendergerechte Ausdrücke sind doch als solche zu verstehen.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsfragen	2
1.2	Aufbau der Arbeit.....	3
2	Fernsehen im Wandel.....	5
2.1	Die Struktur der amerikanischen Fernsehlandschaft.....	5
2.2	Auswirkungen des Internets auf das Fernsehen	7
2.3	Video-on-Demand.....	8
2.4	Netflix.....	11
3	Die Serie.....	14
3.1	Definition TV-Serie.....	14
3.2	Neue US-Serien.....	17
4	House of Cards.....	22
4.1	Entstehungsgeschichte	23
4.2	Synopsis	24
4.3	Genre	24
5	Dramaturgie.....	26
5.1	Begriffsdefinition	26
5.1.1	Wirkungen der Dramaturgie	29
5.2	Dramaturgische Grundstrukturen	29
5.2.1	Der Akt.....	30
5.2.2	Die 3-Aktstruktur	31
5.2.3	Die Reise des Helden	36
5.2.4	Aktstruktur in TV-Serien	38
5.2.5	Wendepunkte	39
5.2.6	Cliffhanger	40
5.2.7	Hook.....	41
5.2.8	Teaser.....	41
5.2.9	Handlungsstränge.....	42
5.2.10	Nebenhandlungen	43
5.2.11	Seriendauer	44
5.2.12	Hauptfigur	45
5.2.13	Nebenfiguren.....	47

5.2.14 Spannung	49
6 Wahl der Methode.....	51
7 Auswertung und Interpretation	54
8 Beantwortung der Forschungsfragen	86
9 Resümee.....	91
10 Quellenverzeichnis.....	94
Literatur	94
Onlinequellen	98
Abbildungen	100
Anhang.....	102
Analysebögen	102
Episodenprotokolle.....	127
Lebenslauf	163
Abstract deutsch	165
Abstract englisch	166

1 Einleitung

„Wird das Fernsehen aussterben?“, so lautet die Frage, die sich viele hinsichtlich der sich verändernden und wachsenden Medienlandschaft stellen. Es ist nicht nur optisch größer und flacher geworden, sondern hat auch seine Programmangebote und -vielfalt an die Bedürfnisse der Rezipienten angepasst. Große Familienansammlungen anlässlich eines Spielfilms oder einer Fernsehserie kennen viele der sogenannten „Digital Natives“¹ – wenn überhaupt – nur noch aus Kindertagen. Es ist die Generation der technologieaffinen Individualisten, die keine Zeit hat, sich an linearen Fernsehprogrammen zu orientieren – sie wollen selbst entscheiden, wann, wo und wie lange sie Inhalte am Smartphone, am Computer oder am Fernseher konsumieren. Dieses Wissen über die „Generation Y“², hat sich der Video-On-Demand-Anbieter Netflix besonders erfolgreich zunutze gemacht. Das 100 Millionen Dollar schwere Projekt *House of Cards* ist weltweit die erste Serie, die von einem Streaming-Dienst eigenproduziert und online zur Verfügung gestellt wurde – und daher einem ganz neuen Serienmodell entspricht. Während die traditionellen Modelle darauf ausgelegt sind, dramaturgische Mittel einzusetzen, um möglichst viele Rezipienten zum Dranbleiben und Wiedereinschalten zu gewinnen, bietet Netflix alle Episoden einer Staffel als Ganzes und auf einen Schlag an und gibt den Zuschauern so die Möglichkeit, nach ihrem eigenen Rhythmus zu schauen.

Auch dramaturgisch hebt sich *House of Cards* von den altbewährten Serien ab, nicht nur durch das Spiel mit der sogenannten „Vierten Wand“, durch die der Hauptdarsteller Kevin Spacey immer wieder direkt mit dem Publikum in Kontakt tritt. Die Produktion gleicht durch ihren komplexen Aufbau mehr einem 13-stündigen Film als einer in einzelne abgeschlossene Episoden gegliederte Serie. Diese neue Form der Seriendistribution eröffnet den Produzenten neue narrative Möglichkeiten und Freiheiten, die werbekundenabhängige TV-Sender nicht haben, und stellt somit ein interessantes

¹ Der englische Begriff bedeutet übersetzt „digitale Ureinwohner“ und wurde von dem amerikanischen E-Learning Experten Professor Marc Prensky geprägt. Er steht für die Mitglieder der Generation, die mit den neuen digitalen Technologien wie Computern, dem Internet, Tablets etc. aufgewachsen sind und deren Handhabung sicher beherrschen.

² Der Begriff entstammt der Soziologie und beschreibt die Bevölkerungsgruppe, die zwischen 1990 und 2010 zu den Teenagern gehörten. Merkmale der Generation sind neben ihrer guten Ausbildung das vom Internet und mobiler Kommunikation geprägte Umfeld in dem sie auch aufgewachsen sind.

Gebiet in der Film- und Fernsehforschung dar. Die vorliegende Arbeit befasst sich somit mit den dramaturgischen Besonderheiten der Serie *House of Cards* und untersucht, basierend auf gängiger Drehbuchliteratur, inwiefern die Serienmacher klassische dramaturgische Mittel angewandt haben, bzw. an welchen Stellen sie mit den Konventionen brechen und in welcher Form. Ziel ist es, herauszufinden, ob eine Serie, die alle Episoden zeitgleich zur Verfügung stellt und an keine Programmrichtlinien gebunden ist, die Mittel der dramaturgischen Gestaltung anders nutzt oder trotzdem freiwillig an altbewährten Mustern festhält.

1.1 Forschungsfragen

Die forschungsleitenden Fragen lauten:

1. Inwiefern kommen in der Serie *House of Cards* konventionelle dramaturgische Mittel zum Einsatz?
2. Nutzen die Serienmacher die Freiheiten der neuen Distributionsbedingungen (keine Werbeunterbrechungen, zeitgleiche Veröffentlichung aller Folgen einer Staffel, keine Programmvorgaben) dazu, um mit den Konventionen zu brechen, und wenn ja, in welcher Form?

Um die forschungsleitenden Fragen zu beantworten, erfolgt im ersten Teil der Arbeit zunächst eine Literaturstudie. In dieser werden anhand gängiger und anerkannter Drehbuchliteratur die nötigen Begrifflichkeiten und Theorien, die sich mit der dramaturgischen Struktur in Filmen und Serien auseinandersetzen, erörtert. Im zweiten Teil wird die Serie *House of Cards* auf Basis der im Theorieteil ausgearbeiteten Grundlagen hin befragt.

Als Forschungsmethode dient dabei eine Anlehnung an die von Mikos vorgeschlagene Film- und Fernsehanalyse. Diese besteht im Wesentlichen aus *vier grundlegenden* Tätigkeiten: *Beschreiben, Analysieren, Interpretieren und Bewerten*.³

³ Vgl. Mikos, 2008: S. 82.

1.2 Aufbau der Arbeit

Im ersten Theorieteil wird zunächst die amerikanische Fernsehlandschaft skizziert, da sich diese grundlegend von jener im deutschsprachigen Raum unterscheidet und elementar für das weitere Verständnis der vorliegenden Arbeit ist.

Des Weiteren zeigt das erste Kapitel auf, welche Auswirkungen das Internet und seine zunehmende Bedeutung für Medien und Gesellschaft auf die Fernsehlandschaft hat und welche Veränderungen damit einhergehen.

Der Begriff *Video-on-Demand* spielt dabei eine bedeutende Rolle und wird an dieser Stelle ebenfalls definiert, um dann Netflix – eines der führenden Unternehmen im Video-on-Demand-Geschäft und Produzent der Serie *House of Cards* – vorzustellen.

Im zweiten Theorieteil geht es um die TV-Serie. Dabei soll zunächst der Serienbegriff näher definiert und die verschiedenen Serienformen aufgezeigt und differenziert werden. Es folgt die Auseinandersetzung mit neueren US-Serien, die sich vor allem mit deren dramaturgischen Besonderheiten befasst.

Das vierte Kapitel der Arbeit stellt die US-amerikanische Serie *House of Cards* vor. Zuerst wird ihr Inhalt skizziert und anschließend die Entstehungsgeschichte im Zusammenhang mit ihrem Erschaffer Netflix dargelegt. Das Seriengenre des Politthrillers wird in diesem Kapitel ebenfalls angeführt, da es für das Serienverständnis von Bedeutung ist.

Das fünfte Kapitel führt den Leser in die Bedeutung und die Wirkung der Dramaturgie in Film und Fernsehen ein. Die in diesem Kapitel angeführten dramaturgischen Grundstrukturen und Begriffe bilden die Basis für die nachfolgende Serienanalyse, da sie die dafür notwendigen Bausteine erläutern.

Der Kern der Arbeit liegt in der Serienanalyse, die anhand der im Theorieteil veranschaulichten dramaturgischen Begriffe erfolgt und wie erwähnt an die Film- und Fernsehanalyse von Mikos angelehnt ist. Die Analyse erfolgt anhand von Protokollen ausgewählter Episoden der ersten Serienstaffel.

In der anschließenden Auswertung werden die Strukturen der Serie mit jenen in Drehbuchratgebern vorgeschlagenen verglichen, um allfällige Unterschiede oder

Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Die Frage nach den dramaturgischen Besonderheiten der Serie wird an dieser Stelle beantwortet.

2 Fernsehen im Wandel

Die technologische Entwicklung im Bereich der audiovisuellen Medien ist in den letzten Jahren rascher vorangeschritten als in den vielen Jahrzehnten davor. Das Internet mit seinen fast unbegrenzten Möglichkeiten der Informationsbeschaffung und Kommunikation spielt dabei eine wesentliche Rolle und verändert Altbekanntes – wie etwa das Fernsehen – maßbeglich.

Neue Formen der Videoverbreitung im Netz (Stichwort: *Video-on-Demand*) erleichtern es Produzenten, unabhängig von rigiden Strukturen Inhalte zu produzieren und viele Zuschauer zu erreichen. Ein großer Player dieser Bewegung ist der amerikanische Streaming-Dienst Netflix, der Filme und Serien für ein monatliches Entgelt an seine Kunden bereitstellt und mit seinem Erfolg eine große Konkurrenz für amerikanische Fernsehsender darstellt.

2.1 Die Struktur der amerikanischen Fernsehlandschaft

In den USA gibt es eine strikte Trennung zwischen privatem und öffentlichem Rundfunk (siehe Abb. 2). Es gibt die Broadcast-Networks (ABC; NBC; FOX); diese sind frei empfangbar und senden über terrestrische Frequenzen, denen die US-Rechtssprechung einen öffentlichen Status zuschreibt – sogenannte „Public Airwaves“. Diese Sender unterliegen der Kontrolle öffentlicher Organe wie der Federal Communications Commission (FCC). Die FCC ist eine vom Kongress im Jahre 1934 geschaffene unabhängige Behörde mit Sitz in Washington DC, die über die Vergabe und Regulierung von Sendefrequenzen bestimmt und ein striktes Regelwerk vorgibt, das beispielsweise den Networks die Distribution bestimmter Sendungen untersagt. Bei Verstößen ist eine Geldbuße von bis zu 500.000 US-Dollar zu leisten und bei über drei Verstößen droht sogar der Entzug von Sendelizenzen.⁴

Bei nicht-öffentlichem TV handelt es sich um Kabel-, Satelliten- oder Internetfernsehen. Diese Netzwerke werden von privaten Unternehmen verlegt und müssen vom Endkunden aktiv bestellt werden (AMC; FX; Spoke). Da die Ausstrahlung nicht über Antenne

⁴ Vgl. Ritzer, 2011: S. 58.

erfolgt, gibt es keine regulatorischen Eingriffe seitens der FCC. Nichtsdestotrotz sind diese Sender von Werbeeinnahmen abhängig und verzichten deshalb auf die Ausstrahlung von Sendungen mit gewalttätigen, erotischen oder profanen Inhalten.⁵

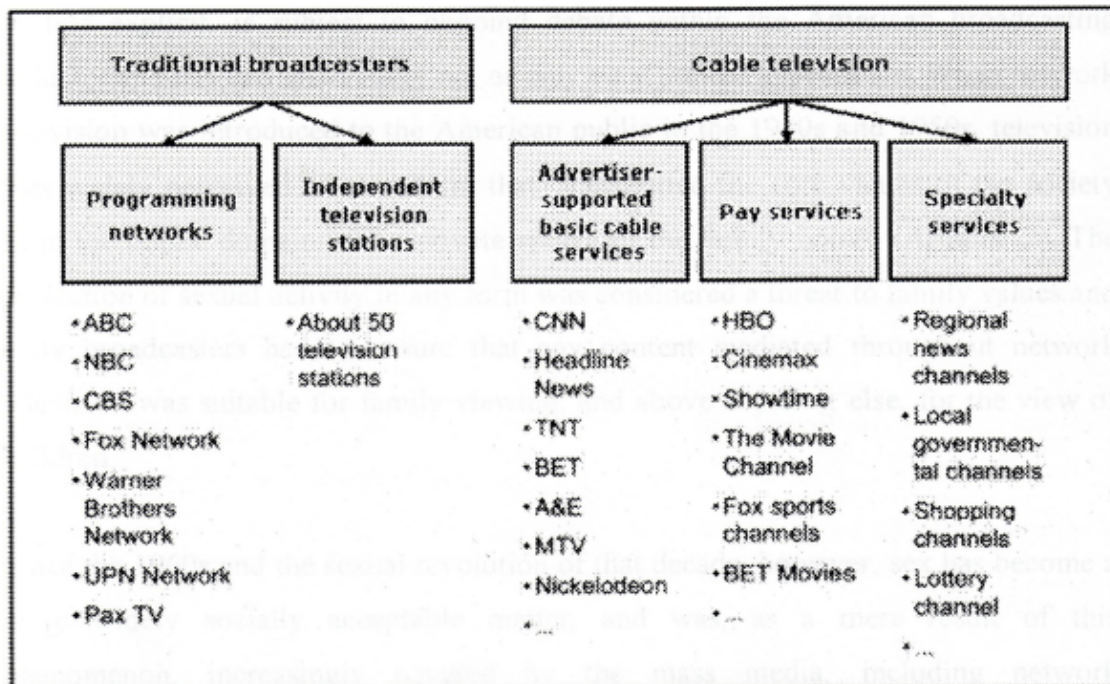


Abb. 1: The Structure of the American Broadcasting System (Quelle: Robwein, 2008: S.23).

Anders verhält es sich mit Pay-TV Sendern (HBO; Showtime; Startz). Diese senden zwar auf privaten Frequenzen über Kabel, finanzieren sich jedoch über private Abonnenten und sind somit nicht auf Werbekunden angewiesen.⁶ Die Vergütung erfolgt dabei über ein monatliches Entgelt oder über das „Pay-per-View“-Prinzip. Dabei bezahlen die Zuschauer nur für Sendungen, die zum gewünschten Termin decodiert, also freigeschaltet werden.

⁵ Vgl. Ritzer, 2011: S. 58.

⁶ Vgl. Ritzer, 2011: S. 58.

2.2 Auswirkungen des Internets auf das Fernsehen

„I think there will be a world market of maybe five computers.“⁷

Mit dieser Aussage aus dem Jahre 1943 lag Thomas J. Watson offensichtlich nicht ganz richtig. Denn weltweit liegt die Zahl der Internetnutzer bei ungefähr 2,5 Milliarden (Stand: Januar 2014) – das entspricht etwa 35 Prozent der Weltbevölkerung.⁸

Mit dem Aufkommen des Internets gingen gravierende Veränderungen des Fernsehmarktes einher, die sich vor allem auf das Mediennutzungsverhalten der Rezipienten auswirkten. Die mediale Aufmerksamkeit liegt heutzutage vermehrt auf dem PC und neuen Formen der Unterhaltung, wie beispielsweise Games oder virtuellen Welten. Es sind die Digital Natives, die durch ihr Rezeptionsverhalten diese *„Veränderungen der digitalen Medien durch neue Nutzungsarten und Ausdrucksformen“*⁹ weiter voran treiben.

Es lassen sich an dieser Stelle zwei Entwicklungsstränge erkennen: *„die inhaltliche Selektivität (...) und die zeitliche Souveränität.“* Dies hat eine sich intensivierende Verschmelzung der Teilbranchen von *„Telekommunikation, Rundfunk und Internet“* zufolge. Die steigende Digitalisierung in den letzten Jahren bewirkt also das Zusammenwachsen der medialen Distributionswege. Das führt wiederum zu *„einer Ausdifferenzierung der audiovisuellen Angebote und einer fortschreitenden Fragmentierung des Medienkonsums.“* Die Konvergenz von Internet und Fernsehen führt zu einer essentiellen und anhaltenden Veränderung der *„Marktstrukturen, Strategien und Geschäftsmodelle“*. Dabei herrschen in dieser neuen Medienwelt zum Teil andere Regeln, die sich bedeutend von den konventionellen Marktmechanismen des altbekannten Rundfunks mit ihrem *„one-to-many-Ansatz unterscheiden.“*¹⁰

„Das neue Fernsehen ist Realität geworden: Digitalisierung, Smart-TV, der anhaltende Erfolg von Abonnement-Fernsehen, IPTV, Web-TV sowie Milliarden aufrufbarer Clips im

⁷ Vgl. Kaufmann u.a., 2008: S. 429.

⁸ Jaspert, 2014.

⁹ Kaufmann u.a., 2008: S. 5 ff.

¹⁰ Vgl. Kaufmann u.a., 2008: S. 5 ff.

*Internet belegen dies eindeutig.*¹¹ Durch den schnellen DSL-Breitbandanschluss eröffnet das Web 2.0 neue Angebote und bessere Verbreitungsquellen, wie beispielsweise Video-on-Demand, und stellt damit eine Herausforderung für das Fernsehen dar.¹²

2.3 Video-on-Demand

*„Unter Video-on-Demand, kurz VoD, sind (...) sämtliche Online-Videoangebote zu fassen, die non-linear abrufbar sind. Zu ihnen gehören sowohl Videodienste, die offen für jeden Anwender über den Browser nutzbar sind, als auch solche, für die so genannte Set-Top-Boxen nötig sind.“*¹³

Die kostenpflichtige Variante berechnet sich nach der Anzahl der gesehenen Inhalte oder über ein Abonnement. Video-on-Demand ist von linearen und frei zugänglichen Online-Videodiensten (z.B. Web-TV-Portalen), sowie von *„priorisierten Videodiensten, die nur über geschlossene Netzwerke und mithilfe spezieller technischer Einrichtungen genutzt werden können (IPTV)“*¹⁴, zu unterscheiden (siehe Abb.2). VoD kann sowohl auf dem PC als auch auf internetfähigen TV-Geräten, die über entsprechende Applikationen verfügen, genutzt werden.¹⁵ VoD bedeutet die zeitliche Unabhängigkeit vom konventionellen Fernsehprogrammangebot und damit die Möglichkeit der eigenen Zeiteinteilung.¹⁶

¹¹ Vgl. Groebel, 2014: S. 187

¹² Vgl. Grisko, 2009: S. 30.

¹³ Martens / Herfert, 2013: S. 101.

¹⁴ Martens / Herfert, 2013: S. 101.

¹⁵ Vgl. Martens / Herfert, 2013: S. 101.

¹⁶ Egger, 2013.



Abb. 2: VoD – Begriffsbestimmung und Abgrenzung vom Web-TV und IPTV

(Quelle: Martens / Herfert, 2013: S. 2).

Im Folgenden werden unterschiedliche VoD-Geschäftsmodelle aufgelistet, die sich u.a. nach ihren Bezahl- und Bezugsformen ordnen lassen:

1. *Free VoD*: frei abrufbare Inhalte
2. Verschiedene Varianten des *Electronic Sell Through* (EST): elektronischer Erwerb eines Films
3. *Ad-supported Video-on-Demand* (A-VoD): werbefinanziertes VoD
4. *Subscription Video-on-Demand* (S-VoD): VoD im Abonnement¹⁷

Immer wieder ist im Zusammenhang mit VoD auch von *Streaming* die Rede, wobei damit jede Art von Videoverbreitung gemeint ist. Genau genommen handelt es sich jedoch bei der Streaming-Technologie um die Übertragung eines Datenstroms, beispielsweise Video- oder Audiodaten, von einem Server zu einem Client. Die Technologie basiert

¹⁷ Vgl. Martens / Herfert, 2013: S. 102.

dabei auf einer Echtzeitkommunikation zwischen Server und Client, die zwingend einer stabilen Internetverbindung bedarf.¹⁸

Vorreiter der Video-on-Demand Entwicklung sind die USA. In einem Plattform-übergreifenden Bericht des Marktforschungsinstituts Nielsen für das zweite Quartal 2013 zeigt sich, dass 60 Prozent der US-amerikanischen Haushalte die technischen Voraussetzungen für die Nutzung von VoD haben. 2008 waren es nur 37 Prozent. Der Anstieg der Nutzerzahlen liegt vor allem an der immer einfacheren Nutzung der Bedienoberfläche.¹⁹ Die US-Spitzenreiter im Video-on-Demand-Sektor sind die Anbieter Netflix, Hulu und Amazon. Nielsen veröffentlichte dazu 2013 eine Studie, die prozentual angibt, wie viele Personen sich 2013 im Vergleich zum Jahr 2012 bei Netflix, Hulu oder Amazon angemeldet haben bzw. bereits angemeldet sind (siehe Abb. 3).

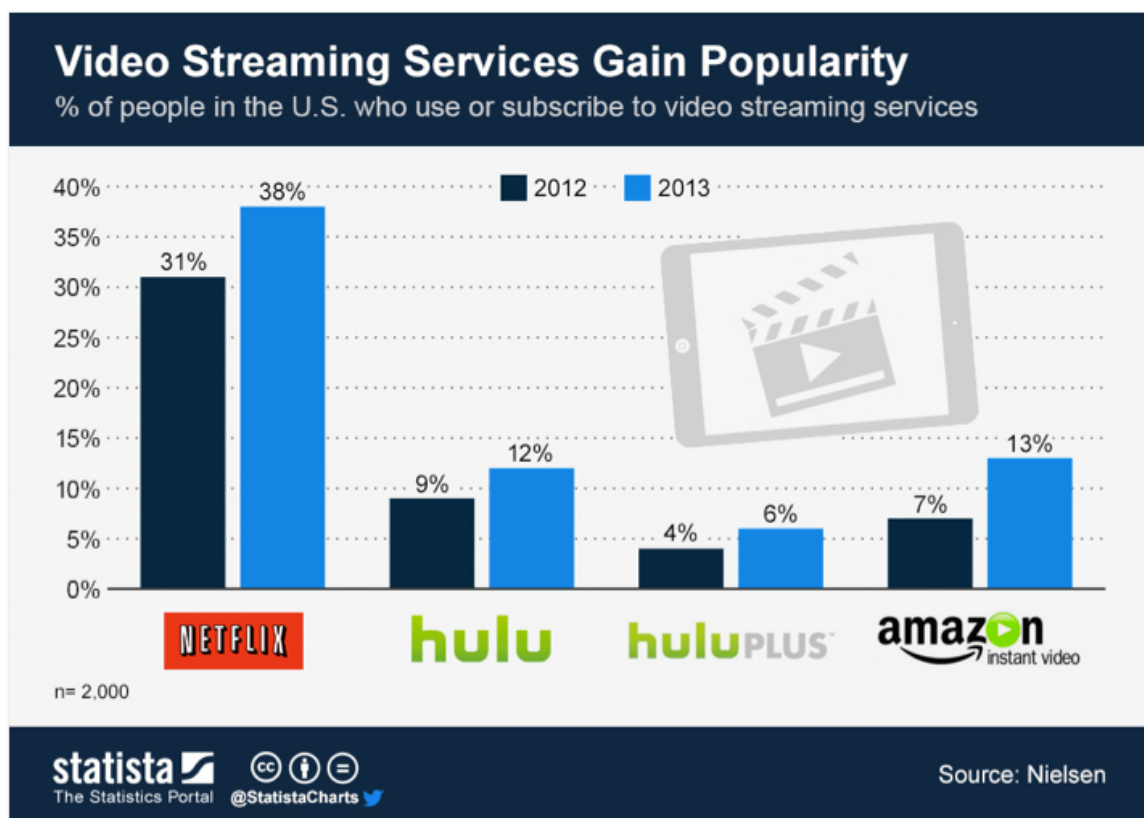


Abb. 3: Video Streaming Services Gain Popularity (Quelle: Richter, 2013).

¹⁸ Vgl. Longolius, 2001: S. 43 f.

¹⁹ Vgl. Nielsen, 2013.

Dieselbe Studie zeigt auch, dass 88 Prozent der Netflix-Nutzer drei oder mehr Episoden innerhalb eines Tages schauen und 45 Prozent sehen sich die von Netflix eigenproduzierten Serien wie beispielsweise *House of Cards* an. Des Weiteren wird deutlich, dass 48 Prozent der Netflix-Nutzer an einem Computerbildschirm schauen, 23 Prozent sehen sich Serien auf dem Smartphone an und 15 Prozent nutzen das iPad dazu.²⁰

2.4 Netflix

„Netflix is the world's leading Internet television network with over 50 million members in nearly 50 countries enjoying more than one billion hours of TV shows and movies per month, including original series. For a low monthly price, Netflix members can watch as much as they want, anytime, anywhere, on nearly any Internet-connected screen. Members can play, pause and resume watching, all without commercials or commitments.“²¹

Das aus den USA stammende Unternehmen Netflix wurde im Jahr 1997 zunächst von Reed Hastings und Marc Randolph als Online-DVD-Verleih gegründet und hat seinen Firmensitz in Los Gatos (Kalifornien). DVDs wurden per Mail angefragt und postalisch an die Kunden versandt. Nach einer beliebigen Zeit konnten die Kunden diese wieder an das Unternehmen zurücksenden. Der Einstieg in das digitale Geschäftsfeld Video-on-Demand erfolgte aufgrund der hohen Nachfrage im Jahr 2007. Seitdem legte das Unternehmen seinen Fokus auf den Onlinestreaming-Sektor und die Produktion eigener Serien. Mit 8 US-Dollar pro Monat für unbegrenztes Schauen belegt Netflix den ersten Platz unter den Online-Videotheken.²² Mittlerweile zählt das Unternehmen über 50 Millionen Streaming-Kunden weltweit²³ und hat bereits mehr Zuschauer als jeder konventionelle US-TV-Sender.²⁴

²⁰ Vgl. Nielsen, 2013.

²¹ Netflix, 2014.

²² Vgl. Heeke, 2014.

²³ Vgl. Grieb, 2014.

²⁴ Vgl. Heeke, 2014.

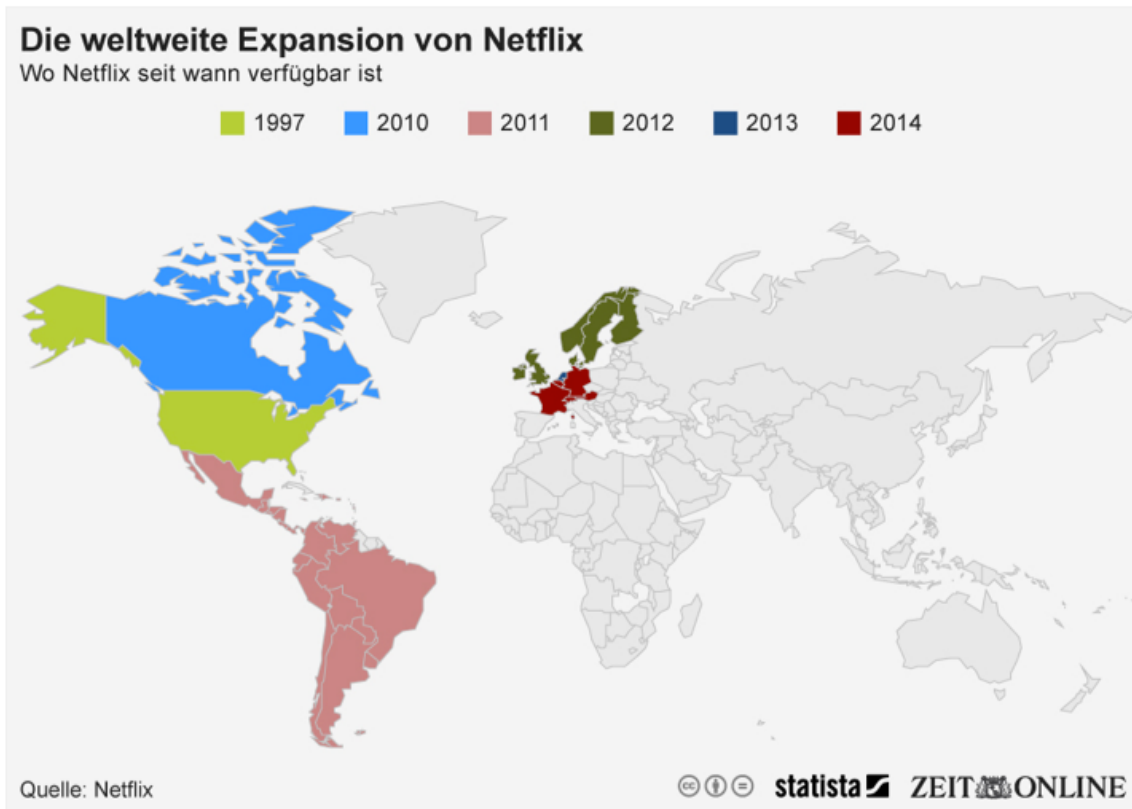


Abb. 4: Die weltweite Expansion von Netflix (Quelle: Grieb, 2014).

2010 expandierte das Unternehmen nach Kanada und damit das erste Mal ins Ausland. 2011 folgten Länder in Süd- und Mittelamerika. 2012 kam es zu der Erweiterung nach Europa mit den Stationen Irland, dem vereinigten Königreich, Dänemark und Skandinavien. Im Jahre 2014 erreichte das Unternehmen Deutschland, Österreich, Frankreich, Belgien, Luxemburg und die Schweiz (siehe Abb.4).²⁵ Die Zahl der Abonnenten hat sich in den letzten drei Jahren mehr als verdoppelt.²⁶

2013 veröffentlichte Netflix seine erste eigenproduzierte Politthriller-Serie *House of Cards*. Im selben Jahr folgten noch *Orange is the New Black* und *Hemlock Grove*. Des Weiteren übernahm Netflix die Serien *Lillyhammer* und *Arrested Development* und führte sie fort.

Das nächste Ziel von CEO Hastings ist die Kooperation mit den großen Kabelanbietern und die Distribution von Netflix über die Fernsehbildschirme. Außerdem soll die

²⁵ Vgl. Grieb, 2014.

²⁶ Vgl. Brandt, 2014.

Streaming-Schnelligkeit im Netz durch Abkommen mit Internetdiensteanbietern erhöht werden. Bereits jetzt sind in den USA „je nach Tageszeit 30% des gesamten Traffics Netflix zuzurechnen“.²⁷

²⁷ Heeke, 2014.

3 Die Serie

Eine Serie folgt dramaturgischen Regeln, die sonst für keine fiktionalen Erzählformen gelten.²⁸ Diese stellen vor allem an Autoren große Anforderungen, da das Interesse der Zuschauer am Ende einer Folge gewachsen sein muss – „*er muss am Ende einer Folge genauer wissen oder stärker spüren, was diese Serie ist als am Anfang.*“²⁹

Durch die Platzierung der Serie als Werbeumfeld schaffte sie den Einzug ins Vorabendprogramm. Später wurden dann zusätzliche Sendeplätze im Abendprogramm eingerichtet.³⁰ Lange Zeit galten Serien als eine Orientierung der Zuschauer im Alltag, da sie ihren Tagesrhythmus zeitlich an die Serienausstrahlung angepasst haben.³¹

3.1 Definition TV-Serie

Die Serie ist immer eine „*Folge ähnlicher Dinge*“. Als TV-Serie werden vor allem fiktionale Formate beschrieben, die „*wiedererkennbare Figurenensembles und Settings-Narrationen kreieren, die periodisch fortgesetzt werden*“.³²

Nach Hickethier bezeichnet der Serienbegriff „*mehrteilige, zumeist fiktionale Produktionen, die auf eine Jahrhunderte alte Tradition des seriellen Erzählens*“³³ zurückreichen, sich jedoch durch den hohen Bedarf an neuen Fernsehprogrammen zu einer autonomen Form entwickelt haben.³⁴ Hickethier arbeitet überdies folgende Merkmale des seriellen Erzählens aus:

„*Verknappung bzw. Fortfall der Exposition, starke Handlungsbezogenheit, einer häufigen Reduktion der kinematographischen Differenziertheit, der*

²⁸ Vgl. Feil / Ottersbach, 2006: S. 198.

²⁹ Feil / Ottersbach, 2006: S. 198.

³⁰ Vgl. Hickethier, 2011: S. 649.

³¹ Vgl. Meteling u.a., 2010: S. 7.

³² Schabacher, 2010: S. 23.

³³ Hickethier, 2011: S. 648.

³⁴ Vgl. Hickethier, 2011: S. 648.

*Vielteiligkeit der Handlungsstränge und der emotionalen Aufladung durch eine Vielzahl von Konflikten und Kontroversen (...).*³⁵

Ein Stammensemble, das immer wieder durch neue Figuren ergänzt wird, verknüpft die Serienfolgen miteinander. Ebenso kommt es auf der Handlungsebene zu einer erzählenden Verknüpfung, die durch einen *Cliffhanger* am Ende jeder Folge das Interesse der Zuschauer zum Weiterschauen weckt.³⁶ Eine Serie zeichnet sich zudem durch mehrere Erzählstränge (*Zopfdraturgie*), die hohe Anzahl kleinteiliger Sequenzen der Handlung, sowie einer melodramatischen Grundstruktur aus.³⁷

Lothar Mikos unterscheidet drei Arten von Fortsetzungsgeschichten: den *Mehrteiler*, die *Reihe* und die *Serie*.³⁸

In *Mehrteilern* werden abgeschlossene Geschichten erzählt, welche sich in mehrere Folgen aufteilen lassen. Feil betont im Zusammenhang mit *Mehrteilern* die Figurenentwicklung und die Vorantreibung der Handlung. Jede Folge stelle dabei ein Kapitel „*eines großen epischen Romans*“ dar.³⁹ Hickethier sieht im *Mehrteiler* die Entwicklung vom Einzelfilm zur Serie, die aus mindestens zwei und maximal 13 Teilen besteht.⁴⁰ Bronner beschreibt den *Mehrteiler* ebenso als Geschichte mit abgeschlossener Handlung, die allerdings in zwei bis sechs Teilen á 90 Minuten erzählt wird.⁴¹

Reihen erzählen ein Ereignis aus dem Leben der Figuren, welches in der Folge abgeschlossen wird.⁴² Die einzelnen Episoden sind unabhängig voneinander durch ein Rahmenkonzept verbunden.⁴³ Es besteht auch kein festes Ensemble an Schauspielern.

Serien hingegen erzählen laut Mikos eine Geschichte, die zukunftsgerichtet auf Unendlichkeit konzipiert ist.⁴⁴

³⁵ Hickethier, 2011: S. 649.

³⁶ Hickethier, 2011: S. 649.

³⁷ Vgl. Hickethier, 2011: S. 649.

³⁸ Vgl. Mikos, 1994: S. 166.

³⁹ Vgl. Feil / Ottersbach, 2006: S. 242.

⁴⁰ Vgl. Hickethier, 2008: S.198.

⁴¹ Vgl. Bronner, 2004: S. 13.

⁴² Vgl. Mikos, 1994: S. 166.

⁴³ Vgl. Douglas, 2008: S. 14.

⁴⁴ Vgl. Mikos, 1994: S. 166.

Im US-amerikanischen Sprachgebrauch wird strikt zwischen den beiden Begriffen *Serial* und *Series* unterschieden.

Als *Serial* werden Serien mit fortlaufender Handlung bezeichnet. Pamela Douglas definiert den Begriff als „*any drama whose stories continue across many episodes in which the main cast develops over time*“⁴⁵. Dazu gehören beispielsweise „*Daily Soaps und Telenovelas, aber auch wöchentlich ausgestrahlte Serien*“⁴⁶. Ein Spezifikum dieser Form ist das parallele Erzählen mehrerer Geschichten zahlreicher Serienfiguren, wobei die Gewichtung der Erzählstränge variiert. Die Entwicklung ausgewählter Charaktere ist hierbei deutlich spürbar, obgleich sich diese über mehrere Jahre zieht. Am Ende jeder Serienfolge gibt es meistens einen sogenannten *Cliffhanger*, welcher Spannung erzeugt und zum Wiedereinschalten anregt. Mehrteiler und Miniserien zählen ebenfalls zu den *Serials*, schließen jedoch ihre Handlung nach wenigen Folgen ab.⁴⁷

Series beschreibt hingegen die Serie mit abgeschlossenen Handlungsfolgen. Diese Serienform ist auf Unendlichkeit angelegt. Sie erzählt in jeder Episode eine neue Hauptgeschichte. Das kann beispielsweise ein neuer zu lösender Fall in einer Kriminalserie sein oder etwa eine Patientengeschichte in einer Arztserie. Es können jedoch auch mehrere Geschichten innerhalb einer Serienfolge parallel erzählt werden.⁴⁸ Das Ensemble aus Schauspielern ist fester Bestandteil der Serie und besteht in der Regel entweder aus einem Helden, einem Paar oder einem ganzen Team. Die Figuren entwickeln sich gar nicht bis mäßig und auch die Beziehungen zwischen den einzelnen Charakteren bleiben im Grunde beständig. „*Die meisten Serien dieser Kategorie reichern die abgeschlossene erzählte Haupthandlung noch mit folgeübergreifenden sogenannten horizontalen Handlungsbögen an*“⁴⁹, welche vorwiegend Konflikte im Privatleben oder des Kollegiums beschreiben – die sogenannte „*Private Line*“.⁵⁰

Nach Hickethier besitzt jede Episode eine Handlung, die in sich geschlossen ist. Ein Konflikt dringt dabei meist in eine harmonische Situation, den es zu lösen gilt, um wieder

⁴⁵ Douglas, 2007: S. 11.

⁴⁶ Eschke / Bohne, 2010: S. 130 f.

⁴⁷ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 130 f.

⁴⁸ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 130.

⁴⁹ Eschke / Bohne, 2010: S. 130.

⁵⁰ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 130.

in den Ausgangszustand zurückzukehren. Die Handlungszeit ist bei Serien mit abgeschlossenen Handlungsfolgen immer gleichbleibend und wird allenfalls durch das Altern der Figuren sichtbar.⁵¹

Geprägt wurden *Series* maßgeblich in Western und in Krimiserien der 50er und 60er Jahre. Amerikanische Serien wurden damals an Fernsehsender in aller Welt vertrieben, welche somit beliebig viele Serienfolgen erwerben und in unterschiedlicher Reihenfolge zeigen konnten.⁵²

3.2 Neue US-Serien

Im Laufe der 50er Jahre sind in den USA die ersten langlaufenden Episodenserien entstanden, welche ihre Vorläufer im Radioprogramm der 30er und 40er Jahre hatten.⁵³ Episodenserien strukturieren und charakterisieren seit 1954 die kommerziellen Network-Programme. Sie sind begehrte Exportgüter, da der Käufer beliebig viele Folgen einkaufen und sie in willkürlicher Reihenfolge und nach den Programmpräferenzen senden kann.⁵⁴

Da sich Fernsehanstalten durch Werbeeinnahmen finanzieren und somit ein homogenes und großes Publikum für ihre Werbung gewinnen und halten möchten, wurden Serien zum Massenprodukt.

„Die daraus als Werberahmenprogramm entstandenen Seifenopern prägen bis heute die Dramaturgie der Fernsehserie der Mainstream-Sender: in sich geschlossene Episoden ohne größere horizontale Entwicklungen mit sympathischen Hauptfiguren und Geschichten, die niemanden verschrecken.“⁵⁵

In der Serienforschung zählt die Zeit ab Mitte der 1990er Jahre als eine Zeit der *„grundlegenden Transformationen serialisierter TV-Erzählungen, einem radikalen*

⁵¹ Vgl. Hickethier, 1996: S. 184.

⁵² Vgl. Hickethier, 1996: S. 184.

⁵³ Vgl. Cantor, 1980: S. 29.

⁵⁴ Vgl. Schneider, 1992: S. 99.

⁵⁵ Vgl. Röscheisen, 2014.

*Wandel der amerikanischen Fernsehserie oder einem Paradigmenwechsel des Geschichtenerzählens.*⁵⁶ Schabacher meint dazu:

*„[...] das Fernsehen, allen voran das US-Fernsehen, und schlimmer noch: die US-Serie, genau auf diesem Feld befindet sich derzeit ein Experimental- und Innovationsraum, der kulturkritische Prognosen eines besseren belehrt und die akademische Beschäftigung herausfordert.“*⁵⁷

Prime-Time-Serien werden mittlerweile als Kult und somit *„als neue Form des Quality Cult Television“* betitelt und zeichnen sich vor allem auch durch ihre großen Fangemeinden aus.⁵⁸ Die neuen erfolgreichen US-Serien sind charakterisiert durch *„multiple Genre-Crossings und komplexe Narrative, die dem Publikum ein hohes Maß an Aufmerksamkeit abverlangen und damit dem Produkt ein kulturelles Prestige sichern.“*⁵⁹

Schabacher zufolge handelt es sich bei den neuen US-Serien immer um ein *„Series/Series Hybrid“*, es kommt also zu einem Verwischen der Grenzen zwischen den beiden Serienformen sowie *„eine[r] generelle[n] Tendenz zur Serialisierung.“*⁶⁰

Diese sogenannte *Hybridisierung* kann sich allerdings nicht anhand einer Episode oder Folge zeigen, sondern erfordert die Betrachtung einer ganzen Serienstaffel (*Season*). Auf der Ebene der Staffel kommt somit vor allem der *„story arc“* zum Tragen, der Erzähl- bzw. Handlungsbogen.⁶¹ Denn *„besonders auf diesem Faktor macht es Sinn, von erzählerischer Kontinuität zu sprechen und Serien hinsichtlich ihrer unterschiedlich viele[n] Episoden übergreifenden Handlungsbögen (...) zu unterstreichen.“* Somit ist das Konzept des *story arcs* sozusagen ein Vermittler zwischen *„Episode und Staffel bzw. Episode und Serie“* und *„für die Dimension des seriellen Storytellings von großer Bedeutung“*.⁶²

⁵⁶ Schabacher, 2010: S. 20.

⁵⁷ Schabacher, 2010: S. 20.

⁵⁸ Vgl. Schabacher, 2010: S. 22

⁵⁹ Schabacher, 2010: S. 22.

⁶⁰ Schabacher, 2010: S. 27.

⁶¹ Vgl. Schabacher 2010: S. 28.

⁶² Schabacher, 2010: S. 28.

So formuliert Schneider treffend:

„Die Entwicklung der Serien ist Indikator einer Entwicklung die von A nach B verläuft, in der Altes als verbraucht zurückbleibt. Es kennzeichnet diese Entwicklung, dass ganz unterschiedliche Typen gleichzeitig existieren, dass alte Formen sich mit neuen Ästhetiken verbinden.“⁶³

Röscheisen spricht in seinem Blog im Zusammenhang mit den neuen US-Serien auch von einer *„Renaissance der Fernsehserie“*, die *„durch das Aufbrechen der in sich geschlossenen Episodenstruktur hin zu staffelübergreifender, horizontaler Erzählweise [...] wesentlich komplexere Geschichten und tiefere Figurenentwicklungen [erzählt].“⁶⁴*

Die horizontale Erzählweise und die Entwicklung der Figuren bedeutet aber auch, dass Serien nicht mehr auf Unendlichkeit konzipiert werden können.⁶⁵

Das Durchbrechen der starren Erzählschemata zeigt auch, wie sehr das konventionelle, lineare Fernsehen an Einfluss verloren hat, denn nicht mehr die Fernsehsender geben das Programm vor – *„es ist zunehmend die Geschichte selbst, die ihre Erzählform bestimmt, befeuert durch ein Publikum, das nach außergewöhnlichen Geschichten dürstet.“⁶⁶*

Diese Neuerungen auf dem Gebiet der Fernsehserie sind Haupts zufolge jedoch nicht plötzlich entstanden, sondern finden sich bereits in Serien der 1990er Jahre wieder, beispielsweise in *Ally McBeal* (1997 – 2002) oder *Buffy the Vampire Slayer* (1997 – 2003). Es lässt sich *„eine eigentümliche Rückkehr zu großen Erzählungen, zum Epischen und Romanhaften feststellen, die mit einem weit gespannten Handlungsbogen eher ein homogenes Ganzes bilden, als ein auf kurzweilige Rezeption angelegtes Format der Unterhaltungsindustrie.“⁶⁷*

Der Pay-TV-Sender HBO hat den Trend zu neuen, komplexen und aufwendig produzierten Serien bestärkt, da er aufgrund seiner Finanzierungsstruktur keinen

⁶³ Schneider, 1995: S. 51.

⁶⁴ Röscheisen, 2014.

⁶⁵ Vgl. Röscheisen, 2014.

⁶⁶ Vgl. Röscheisen, 2014.

⁶⁷ Haupts, 2010: S. 95.

Zensurauflagen unterliegt und die Darstellung von „*Obszönität, Gewalt und Sex zu einem expliziten Qualitätskriterium*“ gemacht hat.⁶⁸

Ritzer nennt als Beispiel für eine bahnbrechende Eigenproduktion die Serie *OZ* (1997-2003) des Pay-TV-Senders HBO, die einen „*neuen Typus seriellen Erzählens etabliert*“, welcher sich „*durch multiple Konflikte, die sich nicht länger auf eine Episode beschränken, sondern die einzelnen Folgen aufeinander aufbauen lassen [und] sie zu makrostrukturellen Handlungsbögen (Story Archs) verflechten*“⁶⁹, auszeichnet. Durch diese sich über mehrere Episoden oder sogar ganze Staffeln ziehenden Erzählstränge kommt es zu einer chronologischen Verknüpfung der einzelnen Folgen (*Serial*) und kann somit nicht in beliebiger Reihenfolge rezipiert werden, denn „*hier wird nicht eine Geschichte immer wieder erzählt, hier wird eine Geschichte immer weiter erzählt*.“⁷⁰ Weiters produzierte HBO Serien wie *The Sopranos* (1999-2007), *Six Feet Under* (2001-2005) oder *The Wire* (2002-2008) und etablierte sich zum Innovator des seriellen Erzählens.⁷¹

Aber auch andere Sender folgen dem von HBO gesetzten Trend, so etwa der Pay-TV-Sender Showtime, der große Serienerfolge mit beispielsweise *The L World* (2004-2009) oder *Dexter* (2006 ff.) feierte. Doch auch Kabelsender brachten anspruchsvollere Programme wie *Nip / Tuck* (FX, 2003-2008), *Mad Men* (AMC, 2007 ff.) oder die hochgelobte Serie *Breaking Bad* (AMC, 2008ff.) heraus.⁷² Diese Serien zeichnen sich „*durch ein Geflecht aus Haupt- und Nebenhandlungen aus, die auf komplexe Weise miteinander verwoben werden*.“⁷³ So betont Ritzer weiter: „*[...] das serielle ist damit nicht mehr abschätzig unter den Verdacht der unoriginellen Wiederholung gestellt, es besitzt jetzt werthafter Kunstcharakter, gilt als autonomes Artefakt*.“⁷⁴ Künstlerische Qualität ist somit nicht mehr nur dem Kino vorbehalten.⁷⁵

⁶⁸ Vgl. Schabacher, 2010: S. 30.

⁶⁹ Ritzer, 2011: S. 9 f.

⁷⁰ Vgl. Ritzer, 2011: S. 9 f.

⁷¹ Vgl. Ritzer, 2011: S. 11.

⁷² Vgl. Ritzer, 2011: S. 12.

⁷³ Ritzer, 2011: S. 13.

⁷⁴ Ritzer, 2011, S. 16.

⁷⁵ Vgl. Ritzer, 2011, S. 17.

Das Interesse an den neuen US-Serien steigt auch unter den bekannten und namhaften Kino-Regisseuren, wie etwa David Lynch mit der Serie *Twin Peaks* (1990) oder David Fincher mit *House of Cards* (2013). Doch auch früher haben Kino-Regisseure Episoden in Fernsehserien gedreht, wie etwa Steven Spielberg in *Columbo*, Michael Mann in *Miami Vice* oder Quentin Tarantino bei *CSI*.⁷⁶

Schneider ist der Meinung, dass die erhöhte Aufmerksamkeit für neue US-Serien nicht nur auf deren Ästhetik zurückzuführen ist, sondern auch mit den veränderten Rahmenbedingungen der Rezeption zusammenhängt, denn

„Serien sind editiert auf DVD's oder heruntergeladen aus dem Netz nicht länger Bestandteil des Fernsehprogramms, sie haben sich spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts von diesem Leitmedium des 20. Jahrhunderts und damit auch von den Ressentiments, denen dieses Medium ausgesetzt war und ist, emanzipiert.“⁷⁷

So sieht Röscheisen die Notwendigkeit der Emanzipierung der Fernsehserie vom Fernsehen, um infolgedessen *„ihr volles Potential entfalten [zu können und somit] zur bedeutendsten Kunstform unserer Zeit zu werden.“⁷⁸*

⁷⁶ Vgl. Feil / Ottersbach, 2006: S. 166.

⁷⁷ Schneider, 2010: S. 43.

⁷⁸ Röscheisen, 2014.

4 House of Cards



Abb. 5: House of Cards (Quelle: Linkins, 2014).

Die US-amerikanische Serie *House of Cards* wurde von dem Video-on-Demand-Anbieter Netflix produziert und im Jahr 2013 veröffentlicht. Sie ist auf der Grundlage des Romans *House of Cards* (Michael Dobbs)⁷⁹ entstanden und dem Politthriller-Genre zuzurechnen. Entwickler und Produzenten sind der Autor Beau Willimon sowie der Regisseur David Fincher, der die ersten beiden Staffeln selbst inszenierte. 2015 soll bereits die dritte Staffel veröffentlicht werden. Hauptdarsteller sind Kevin Spacey (Francis Underwood) und Robin Wright (Claire Underwood). Der Erfolg der Serie spiegelt sich neben den hohen Zuschauerquoten auch in den zahlreichen Awards und Nominierungen wider: So gewann *House of Cards* 2013 als erste allein per Streaming-Dienst ausgestrahlte Serie drei Emmy-Awards und wurde in insgesamt neun Kategorien nominiert.⁸⁰ 2014 gewann Robin Wright den Golden Globe für die beste schauspielerische Leistung in einer Serie (Drama).

⁷⁹ Imdb, 2014.

⁸⁰ Sottek, 2013.

4.1 Entstehungsgeschichte

„Give people what they want – when they want it – in the form they want it in – at a reasonable price – and they’ll more likely pay for it than steal it [...].“⁸¹
(Kevin Spacey)

Die von Netflix eigenproduzierte Serie *House of Cards* basiert auf einer umfangreichen Nutzerdatenanalyse.⁸² Das Unternehmen verfügt über eine Datenbank, die in 79.000 Kategorien über die Nutzungsgewohnheiten seiner Kunden informiert. Ergebnisse der Analyse zeigten unter anderem, dass unter den Netflix-Nutzern die 1990 ausgestrahlte TV-Serie *House of Cards* besonders beliebt war, sowie allgemein Serien aus dem Genre Politthriller. Ebenso zeigte sich, dass Zuschauer Filme des Regisseurs David Fincher favorisieren und vor allem mit dem Schauspieler Kevin Spacey sympathisieren. Dieses Wissen über die Zuschauervorlieben ermöglicht es dem Unternehmen vorherzusehen, welche Genres oder Genre-Kombinationen für das Publikum besonders attraktiv sind und kann somit die Eigenproduktionen an dessen Bedürfnissen ausrichten.⁸³ Die Macher der Serie waren so fest von deren Erfolg überzeugt, dass sie sogar auf die übliche Pilotfolge zu Testzwecken verzichteten.⁸⁴

Eine weitere Innovation, die Netflix erstmals mit der Serie *House of Cards* hervorgebracht hat, ist das zeitgleiche Veröffentlichen ganzer Serien-Staffeln. Somit müssen die Zuschauer nicht im altbewährten Wochenrhythmus auf die Fortsetzung der Serie warten, sondern können beliebig viele Episoden hintereinander online ansehen. Denn *„das Theater zerstückelt seine besten klassischen Dramen ja auch nicht über Wochen“*.⁸⁵ Der *House of Cards*-Regisseur Fincher erklärte diese Distributionsform folgendermaßen: *“I want to make sure that people who set the book down on the night stand are able to connect the dots, but I also want the people who are rapidly turning pages to go, ‘Yeah, yeah, yeah, I got all that.’“⁸⁶*

⁸¹ Gutjahr, 2013.

⁸² Vgl. Heidböhmer, 2013.

⁸³ Vgl. Heidböhmer, 2013.

⁸⁴ Vgl. Förster, 2014: S. 25.

⁸⁵ Mischke, 2014.

⁸⁶ Stelter, 2013.

Der Begriff des *binge watchings* („Komaglotzen“) sowie der Trend des non-linearen Fernsehens hat sich dadurch etabliert.⁸⁷

4.2 Synopsis

Als der Kongress-Abgeordnete der demokratischen Partei Frank Underwood (Kevin Spacey) erfährt, dass ihn der frisch gewählte Präsident Garret Walker entgegen allen Erwartungen nicht zu seinem Außenminister ernennen will, ersinnt er einen heimtückischen Plan, um sich zu rächen und ganz nebenbei auch noch seiner eigenen Karriere auf die Sprünge zu helfen. Mit der tatkräftigen Unterstützung seiner Frau Claire (Robin Wright) und guter Miene zum bösem Spiel gelingt es ihm Schritt für Schritt, seine politische Macht auszuweiten und zu seinen Gunsten zu nutzen. Für den gleichzeitig verabscheuungs- und bewundernswerten Intriganten scheint bald sogar das höchste Amt des Landes nicht mehr unerreichbar.

4.3 Genre

Wie bereits in Kapitel 4.1 erläutert, handelt es sich bei *House of Cards* um eine Serie aus dem Politthriller-Genre.

Mikos zufolge spielen das narrative Wissen und „das Wissen um die filmischen Darstellungsformen eine wichtige Rolle im Prozess des Filmverstehens“.⁸⁸ So betont er die Relevanz der Bestimmung des Genres, um die „Konventionen der Erzählung und der Darstellung herauszuarbeiten“⁸⁹, da die Zuordnung eines Films oder einer Fernsehsendung zu einem spezifischen Genre die Erwartungen der Zuschauer bereits strukturiert.⁹⁰

Der Politthriller stellt politische Zusammenhänge wie etwa Konflikte oder Intrigen in den Fokus und stellt in seiner Spannungsdramaturgie ein Subgenre des Thrillers dar – das populäre Genre, welches besonders Alfred Hitchcock beträchtlich geprägt hat. Der

⁸⁷ Vgl. Heidbömer, 2013.

⁸⁸ Mikos, 2008: S. 59.

⁸⁹ Vgl. Mikos, 2008: S. 59.

⁹⁰ Mikos, 2008: S. 59.

Politthriller versetzt seine Protagonisten in Ängste und Ausnahmesituationen und erzeugt dadurch Spannung beim Zuschauer.⁹¹

*„Angesichts dieser Bedrohung sind sie völlig auf sich gestellt, ihre geistige und seelische Stabilität ist gefährdet, ihre personale Identität beschädigt und / oder ihr Leben angegriffen. So werden staatliche Institutionen, die der Abwehr von Gefahren dienen, zu Mächten der Bedrohung“.*⁹²

Bei den sogenannten *conspiracy* Thrillern handelt es sich um „*Verschwörungen gesellschaftlicher Kräfte, die in einer konkreten Situation die politischen Machtverhältnisse zu unterwandern und zu verändern trachten.*“⁹³ Ein dramaturgisches Spezifikum dieser Thriller ist, dass die aktiven Kräfte mit ihren Intentionen und Plänen durch bestimmte Hinweise sichtbar werden, sogar dort, wo keine agierende Kraft zu erkennen ist.⁹⁴ So schlagen Grob / Kiefer vor, den Politthriller als Kinofilm zu begreifen,

*„der von dubiosen Machenschaften konkurrierender Institutionen handelt und – mal aus einer ideologisch parteilichen, mal aus einer kritischen Position heraus – politische Ereignisse, Prozesse oder Systeme darstellt und durch Spannungsdramaturgie und Identifikation [...] Anteilnahme oder Betroffenheit oder Irritation erzielt.“*⁹⁵

Als wesentlich für die Dramaturgie bezeichnen Grob/Kiefer die Figuren, die der Identifikation dienen und in Komplikationen geraten.⁹⁶

⁹¹ Vgl. Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

⁹² Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

⁹³ Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

⁹⁴ Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

⁹⁵ Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

⁹⁶ Vgl. Grob / Kiefer, 2011: S. 527.

5 Dramaturgie

Dramaturgie ist ein weitreichender Begriff und bedarf einer näheren Definition, die dem Verständnis der Serienanalyse dienen soll. Dieses Kapitel bildet somit das Herz der vorliegenden Arbeit. Es widmet sich zunächst der Definition des Dramaturgie-Begriffs und der Wirkung derselben. In weiterer Folge werden die dramaturgischen Grundstrukturen aufgezeigt, die auf gängiger Drehbuchliteratur basieren und den Grundbaustein für die nachfolgende Analyse der Serie *House of Cards* bilden. Die ausgewählte Drehbuchliteratur besteht größtenteils aus populären Ratgebern und Nachschlagewerken, die sich aufgrund der Redundanz der Methoden und Regeln als sinnvoll für die vorliegende Arbeit und die Analyse erwiesen haben.

5.1 Begriffsdefinition

„Drama ist Konflikt. Ohne Konflikt gibt es keine Figur, ohne Figur keine Handlung, ohne Handlung keine Geschichte – und ohne Geschichte gibt es kein Drehbuch.“⁹⁷

Dramaturgie bezeichnet die *„Wissenschaft von der Kunst des Dramas und des Theaters“*.⁹⁸ Die Niederschriften Gotthold Ephraim Lessings dienen als Vorbild für den Begriff, der ursprünglich der Theaterpraxis zuzuordnen ist.⁹⁹ Dramaturgie ist eigentlich die *„Beschäftigung mit der Komposition eines Dramas, seiner Zusammensetzung aus Teilen.“*¹⁰⁰

Der griechische Philosoph Aristoteles untersuchte vor 2300 Jahren erstmals *„den Zusammenhang zwischen der Technik des Geschichtenerzählens und der emotionalen Erfahrung“* und veröffentlichte seine Erkenntnisse über die dramatische Dichtkunst in

⁹⁷ Field, 2001: S. 18.

⁹⁸ Wulff, 2014.

⁹⁹ Vgl. Neumann, 2011: S. 157.

¹⁰⁰ Neumann, 2011: S. 157.

dem Pflichtwerk *Die Poetik*. In dieser Schrift postuliert er das Auslösen eines bestimmten Erlebens beim Zuschauer durch die Erzähltechnik der antiken Tragödie.¹⁰¹

Klotz beschreibt den Begriff Dramaturgie:

*„[...] erstens im Sinne einer formalen Eigenschaft einer Struktur des Werks [...], zweitens als Tätigkeit des Autors, der das Werk strukturiert und drittens als theoretische Beschäftigung eines Rezipienten vom Fach, der die Struktur des Werks analysiert oder Regeln der Strukturierung normativ festlegt.“*¹⁰²

Mikos bringt es auf eine knappe Formel und meint:

*„[...] die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte, die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“*¹⁰³

Eder definiert Dramaturgie als „eine strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“ und geht dabei auf die Eigenschaften und die Analysemittel genauer ein, indem er die Begriffe *Sujet* und *Fabula* unterscheidet.¹⁰⁴ Die Differenzierung von Erzählung in eine „*Inhalts- und Ausdrucksebene*“ wurde bereits von den russischen Formalisten vorgeschlagen und wird heute auch als *story* und *plot* bezeichnet. *Fabula* oder *story* meint dabei die „zeitlich-lineare (chronologische) und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren“. Sie korrespondiert als abstrakte, formale Struktur mit dem Geschichten-Wissen der Zuschauer, sowie deren Wissen über Handlungsschemata und Motive. Das *Sujet* oder der *plot* repräsentiert die „*Präsentation der Fabelereignisse im zeitlichen Verlauf der Erzählung, ihre Auswahl und Anordnung im Film.*“¹⁰⁵ Eder zufolge ist die Dramaturgie eines Films von seinem Inhalt unabhängig, da zwei Filme mit verschiedener Handlung dieselbe Dramaturgie haben können.¹⁰⁶

¹⁰¹ Vgl. Hiltunen, 2001: S. 17.

¹⁰² Klotz, 1976: S. 14.f.

¹⁰³ Mikos, 2008: S. 47.

¹⁰⁴ Vgl. Eder, 1999: S. 9.

¹⁰⁵ Vgl. Hartmann / Wulff, 2012.

¹⁰⁶ Vgl. Eder, 1999: S. 11.

Der Begriff der Dramaturgie kommt neben der frühen Theaterwissenschaft auch in der Praxis der Filmproduktion zum Tragen.¹⁰⁷ So ermöglicht die filmtheoretische Aufwertung der Dramaturgie *„einen Brückenschlag sowohl zur früheren Dramentheorie als auch zwischen dem Diskurs der Filmpraktiker und dem der Filmtheoretiker.“*¹⁰⁸

Rabenalt unterscheidet die Filmdramaturgie von ihrem „Elternteil“ des Dramas folgendermaßen: *„Die Handlungen der Figuren werden von der Kamera durch die bewegte Photographie in einem für die darstellende Kunst bislang unbekannten Maß an Natürlichkeit wiedergegeben.“* So *„scheinen die handelnden Figuren der realen Welt des Zuschauers anzugehören.“*¹⁰⁹ Dramaturgie steht somit in Beziehung zu dem, was auf dem Bildschirm oder der Leinwand zu sehen ist.¹¹⁰

Neumann verweist allerdings darauf, dass der Begriff der Dramaturgie zwar im Zusammenhang mit Filmen oft verwendet wird, dieser allerdings nicht ganz treffend ist, denn die *“Theaterbezüge der filmischen Strukturen scheinen geringer zu sein als die Zusammenhänge zwischen Literarischer und filmischer Prosa und Poesie.“*¹¹¹

Hickethier beschreibt die Filmhandlung selbst als „dramatisches Geschehen“¹¹² und somit als

*„Auftreten von Figuren, als Handlung zwischen ihnen (Interaktion) innerhalb eines begrenzten Spielfeldes, innerhalb eines Raumes, geprägt durch Konflikt und dessen Lösung.“*¹¹³

Die Dramaturgie ordnet demnach die Einteilung der Handlung *„in einzelne Szenen, diese zusammenfassend in Akten an, organisiert nach dem Stoff selbst, aber auch nach den technischen Realisationsmöglichkeiten.“*¹¹⁴

¹⁰⁷ Vgl. Eder, 1999: S. 8.

¹⁰⁸ Eder, 1999: S. 8.

¹⁰⁹ Rabenalt, 2011: S. 72.

¹¹⁰ Vgl. Mikos, 2008: S. 49.

¹¹¹ Neumann, 2011: S. 157.

¹¹² Hickethier, 1996: S. 117.

¹¹³ Hickethier, 1996: S. 117.

¹¹⁴ Hickethier, 1996: S. 117.

5.1.1 Wirkungen der Dramaturgie

Durch die dramaturgischen Gestaltungsmittel können beim Zuschauer bestimmte Wirkungen auf kognitiver, emotionaler und viszeraler, also sinnlicher Ebene, erzeugt werden.¹¹⁵ Die dramaturgische Struktur wird dem Zuschauer erst bewusst, wenn er diese analysiert.¹¹⁶ Erzählungen beziehen durch bestimmte Erzählstrategien das Publikum in die Geschichte mit ein und sind somit immer mit Aktivitäten der Zuschauer verbunden.¹¹⁷ Ob und wann Ereignisse gezeigt werden,

„erzeugt Spannung, Neugierde und Überraschung, hebt Kontraste und Analogien hervor (...), bewirkt Handlungssteigerung, verbirgt oder betont den Artefaktcharakter der Erzählung, und sie entläßt schließlich den Zuschauer ratlos oder mit dem zufriedenen Gefühl der Geschlossenheit aus dem Film.“¹¹⁸

Spannung entsteht, sobald eine Situation mehr als zwei Alternativen zur Verfügung stellt und der Zuschauer eine davon aufgrund seines Mitgefühls vorzieht. Neugierde wird erzeugt, indem man den dramaturgischen Aufbau der Ereignisse zeigt, *„die jene der Spannung umkehrt.“* Überraschung tritt dann auf, wenn etwas entgegen der Erwartungen der Zuschauer geschieht. Während Spannung und Neugierde meist über mehrere Ereignisse andauern, ist die Überraschung punktuell.¹¹⁹

5.2 Dramaturgische Grundstrukturen

Die dramaturgischen Grundstrukturen umfassen *„die Einteilung und den Aufbau der Handlung“*, sowie die Figuren, die das Herz der Story darstellen.¹²⁰ Des Weiteren lohnt es sich besonders in neuen Serien, die sich durch komplexe Narrative auszeichnen, die Handlungsstränge näher zu betrachten. Da es sich bei *House of Cards* um eine Serie aus dem Genre Politthriller handelt, spielt Spannung als dramaturgisches Gestaltungsmittel eine wesentliche Rolle.

¹¹⁵ Vgl. Eder, 1999: S. 16.

¹¹⁶ Vgl. Eder, 1999: S. 16.

¹¹⁷ Vgl. Mikos, 2008: S. 49.

¹¹⁸ Eder, 1999: S. 16.

¹¹⁹ Vgl. Eder, 1999: S. 18.

¹²⁰ Vgl. Bildhauer, 2007: S.13.

5.2.1 Der Akt

Um zu veranschaulichen, was unter einem *Akt* zu verstehen ist, gilt es zunächst einmal, die Begriffe *Einstellung*, *Szene* und *Sequenz* näher zu erläutern.

Die *Einstellung* ist die „*kleinste erzählerische Einheit des Films*“. Als „*ungeschnittenes Stück Film*“ leitet sie sich aus der Kamera als Aufnahmegerät, sowie der Montage des Materials im Schnitt ab.¹²¹

Eine *Szene* besteht aus einer oder mehrerer aneinandergefügtter Einstellungen, und an ihrem Ende folgt in der Regel ein Wechsel des Schauplatzes.¹²²

McKee definiert die Szene als

*„eine durch Konflikt erzeugte Handlung in mehr oder weniger kontinuierlichem Zeit-Raum-Gefüge, welche die wertgeladene Lebensbedingung einer Figur um mindestens einen Wert mit einem wahrnehmbaren Grad an Bedeutsamkeit wendet. Im Idealfall ist jede Szene ein Story-Ereignis.“*¹²³

Eine *Sequenz* besteht aus einer oder mehrerer Szenen, die eine handlungsbezogene Einheit bilden.¹²⁴ Nach McKee ist „*eine Sequenz eine Reihe von Szenen – im allgemeinen zwei bis fünf – , die mit größerer Wucht kulminiert als jede vorangehende Szene*“.¹²⁵

Ein *Akt* ist der Zusammenschluss aus einer oder mehrerer Sequenzen.¹²⁶ So definiert McKee den *Akt* schließlich folgendermaßen:

*„Ein Akt ist eine Folge von Sequenzen, die in einer Höhepunktszene gipfelt, die einen bedeutenden Umschwung verursacht und in ihrer Auswirkung stärker ist als jede vorangehende Sequenz oder Szene.“*¹²⁷

¹²¹ Vgl. Springer, 2010: S. 235.

¹²² Vgl. Springer, 2010: S. 235.

¹²³ McKee, 2004: S. 45.

¹²⁴ Vgl. Springer, 2010: S. 235.

¹²⁵ McKee, 2004: S. 48.

¹²⁶ Vgl. Springer, 2010: S. 235.

¹²⁷ McKee, 2004: S. 51.

Es handelt sich dabei „um eine Entwicklung, die sich um einen bedeutenden Umschwung (major reversal) in der wert aufgeladenen Lebensbedingung der Figur wendet.“¹²⁸

5.2.2 Die 3-Aktstruktur

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ (Aristoteles)¹²⁹

Das klassische Drei-Akt-Model der Dramaturgie hat seine Herkunft „in der antiken Dramentheorie und reicht über die Aufklärung bis hin zur Gegenwart.“¹³⁰ Aristoteles war derjenige, der dieses Model maßgeblich geprägt hat.¹³¹

Bei fast allen Dramen ist die Grundstruktur der drei Akte mit Anfang, Mitte und Ende zu erkennen. Bordwell gliedert die 3-Aktstruktur in folgende 5 Schritte:

1. Einführung des Settings und der Figuren
2. Etablierung des Problems, das sich aus den Zielen der Figuren ergibt,
3. Versuche der Figuren, das Problem zu lösen
4. Ergebnis der Lösungsversuche: die Auflösung des Problems und
5. Verfestigung der Auflösung; Ende und Ausklang der Geschichte¹³²

Die 5-Teilung des Schemas lässt sich ebenso in drei Teile vereinfachen, da sich die Punkte 1.3. und 5. über eine größere Zeitspanne im Film erstrecken.¹³³

Syd Field stellte in den 70er Jahren als einer der ersten Autoren der Drehbuchliteratur das vereinfachte Paradigma vor.

„Paradigma ist die dramatische Struktur, ein dramatisches Grundmuster [...], ein konzeptuelles Muster davon, wie ein Drehbuch aussieht. Es ist ein Ganzes, das aus Teilen besteht.“¹³⁴

¹²⁸ McKee, 2004: S. 51.

¹²⁹ Eick, 2006: S. 38.

¹³⁰ Eick, 2006: S. 38.

¹³¹ Vgl. Eick, 2006: S. 38.

¹³² Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. London, Wisconsin. 1985a. S. 35, zitiert nach Eder, 1999: S. 27.

¹³³ Vgl. Hiltunen, 2001: S. 27.

Eine Seite im Drehbuch entspricht nach Field einer Minute im Spielfilm.¹³⁵

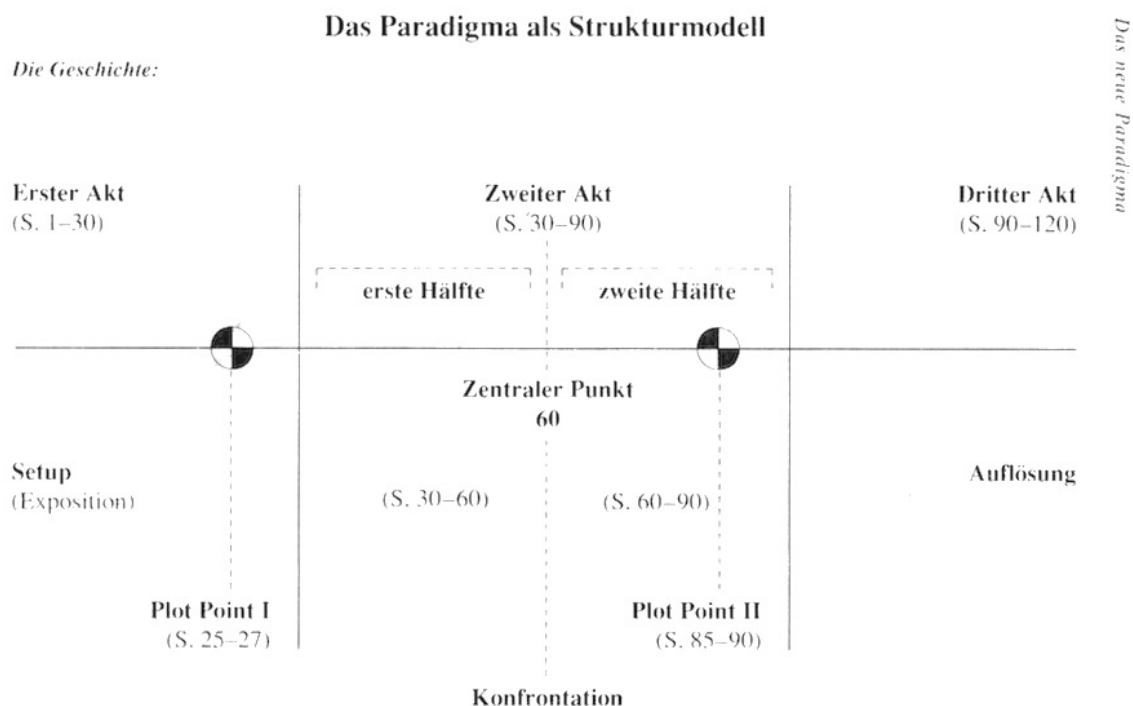


Abb. 6: Das Paradigma als Strukturmodell (Quelle: Field, 1991: S. 52).

Der erste Akt ist nach Field eine Einheit, die den Anfang bildet. Es ist „*ein Block mit dramatischer (oder komischer) Handlung, und umfaßt 30 Seiten.*“¹³⁶ Dieser erste Akt fängt bei Seite eins an und erstreckt sich bis zum *Plot Point*, welcher sich am Ende des Ersten Akts befindet und vom „*dramatischen Kontext*“, der sogenannten *Exposition* oder *Set up*, zusammengehalten wird. Er dient dazu, die Geschichte aufzubauen, die Figuren einzuführen und deren dramatischen Ziele offenzulegen. Im ersten Akt wird die Geschichte etabliert.

Der zweite und längste Akt umfasst die Seiten 30 bis 90 und „*reicht vom Plot Point am Ende des ersten Akts bis zum Plot Point am Ende des zweiten Akts.*“ Dieser 60 Seiten lange Block wird auch als Konfrontation bezeichnet und wird von Hindernissen und

¹³⁴ Field, 1991: S. 37 ff.

¹³⁵ Vgl. Field, 1991: S. 39.

¹³⁶ Field, 1991: S. 40.

Konflikten dominiert, mit denen die Hauptfigur konfrontiert wird, um ihr Ziel zu erreichen.¹³⁷

Der dritte Akt wird auch als Auflösung bezeichnet und bildet schließlich den dramatischen oder komischen Kontext auf den Seiten 90 bis 120, findet also zwischen dem Plot Point am Ende des zweiten Akts und dem Ende statt. An dieser Stelle muss klar werden, ob die Figur ihr Ziel erreicht hat oder nicht. Field betont jedoch, dass die Seitenzahlen der einzelnen Akte gelegentlich variieren können.¹³⁸

Oliver Schütte spricht im Zusammenhang mit der 3-Akt-Struktur von einer Aufteilung in insgesamt 8 Sequenzen – „*eine Einheit aus aufeinanderfolgenden Szenen*“¹³⁹. Der erste und der dritte Akt bestehen jeweils aus zwei Sequenzen, der zweite Akt ist mit vier Sequenzen der längste. Eine Sequenz ist auch wiederum in drei Akte geteilt, hat also einen Anfang, eine Mitte und ein Ende und beinhaltet eine Idee, ein Ereignis oder das Verfolgen eines Ziels, das am Ende erreicht oder nicht erreicht wird.¹⁴⁰ Der erste Akt umfasst nach Schütte bei einem Spielfilm von 90 bis 100 Minuten durchschnittlich 25 Seiten, der zweite Akt ist mit 45 bis 60 Seiten – auch bei Schütte – der längste. Der dritte Akt stellt den schnelleren Akt dar und umfasst 20 bis 30 Seiten.¹⁴¹

Als *Anstoß* bezeichnet Schütte „*den Übergang von der ersten zur zweiten Sequenz des ersten Akts*“. Dies kann ein Ereignis sein, eine zumeist von der Hauptperson getroffene Entscheidung oder eine Information, die diese erhält.¹⁴²

In der zweiten Sequenz des ersten Akts erhält der Zuschauer mehr Informationen zur Vorgeschichte und es folgt eine genauere Situationsbeschreibung der Hauptfigur. Das Ziel und der Konflikt der Hauptfigur werden hier etabliert.¹⁴³

Der erste Wendepunkt am Ende des ersten Akts steht für den „*Eintritt in eine fremde Welt mit unbekannten Regeln*.“¹⁴⁴

¹³⁷ Vgl. Field, 1991: S. 40 ff.

¹³⁸ Vgl. Field, 1991: S. 40 ff.

¹³⁹ Schütte, 1999: S. 60.

¹⁴⁰ Vgl. Schütte, 1999: S. 60.

¹⁴¹ Vgl. Schütte, 1999: S. 75.

¹⁴² Vgl. Schütte, 1999: S. 66.

¹⁴³ Vgl. Schütte, 1999: S. 67.

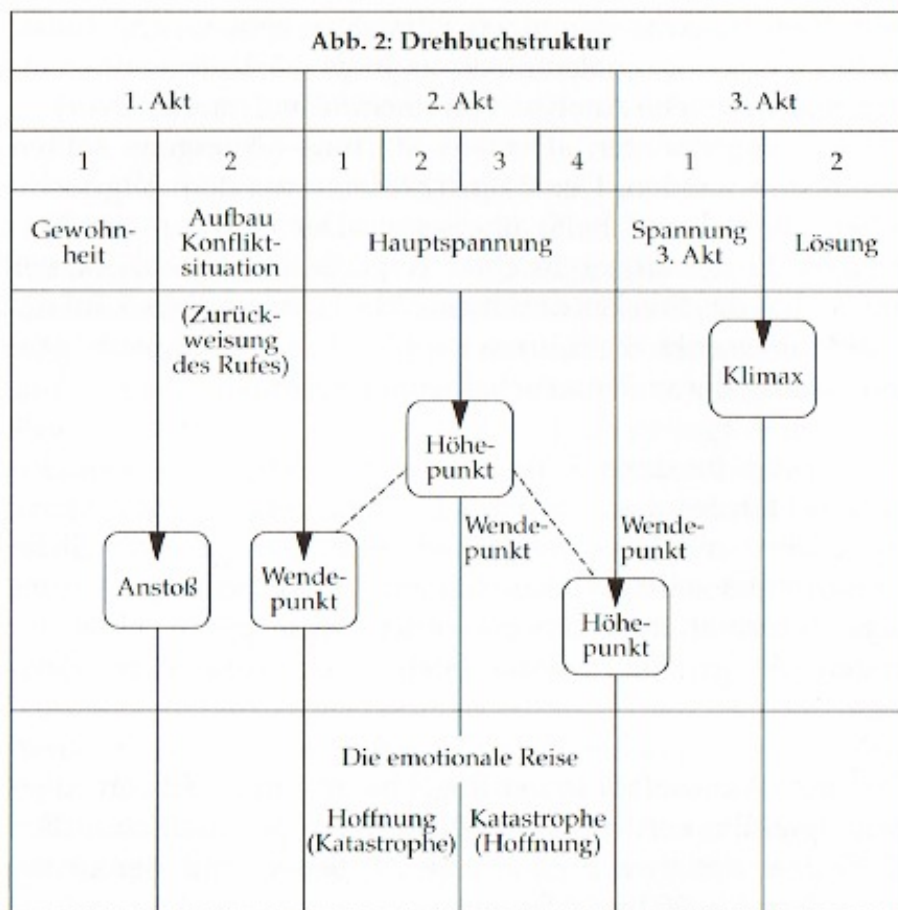


Abb. 7: Drehbuchstruktur (Quelle: Schütte, 1999: S. 76).

Der zweite Akt wird auch als *Konfrontation* bezeichnet und ist durch die im ersten Akt aufgebaute Hauptspannung bestimmt. „Je stärker die Konfliktsituation ist, desto besser funktioniert der zweite Akt.“¹⁴⁵ Die ersten Hürden wurden bewältigt und es entsteht am Ende der zweiten Sequenz des zweiten Akts der Eindruck, als gäbe es eine Lösung. Dieser Moment stellt den ersten Höhepunkt dar.¹⁴⁶ Während die ersten und zweiten Sequenzen im zweiten Akt von Hoffnung geprägt sind, „beschreiben die 3. und 4. Sequenzen die Katastrophe“ und alles nimmt einen negativen Lauf. Die Hauptfigur muss immer mehr Anstrengungen aufbringen, um ihr Ziel zu erreichen. In der letzten Sequenz des zweiten Akts erreicht die Handlung einen weiteren Höhepunkt. Während es sich im ersten somit um einen positiven Höhepunkt handelte, kommt es am Ende des zweiten

¹⁴⁴ Schütte, 1999: S. 68.

¹⁴⁵ Vgl. Schütte, 1999: S. 69.

¹⁴⁶ Vgl. Schütte, 1999: S. 71.

Akts zu einem negativen. Der Protagonist befindet sich nun am weitesten von seinem Ziel entfernt. Ist der erste Höhepunkt allerdings negativ (ebenfalls möglich), so befindet sich der Held nun in einem Moment des Glücks. Der zweite Höhepunkt ist bezeichnend für die „*Auflösung der Hauptspannung, also die Spannung des zweiten Akts.*“¹⁴⁷

Die im dritten Akt erzeugte Spannung stellt eine neue Spannung dar, die auf den Ereignissen des zweiten Akts beruht und ohne welche diese nicht zustande kommen würde. Zwischen der ersten und zweiten Sequenz des dritten Akts gibt es einen Wendepunkt, und die Ereignisse, die zu Beginn gegen den Protagonisten gewandt waren, kehren sich nun zum Guten um. Durch die Klimax im dritten Akt wird die Spannung des gesamten Films gelöst. Die Hauptfigur hat an dieser Stelle ihr Ziel erreicht oder den Kampf verloren. „*Entscheidend ist, dass der Zuschauer nach der Auflösung nichts mehr erwartet.*“¹⁴⁸

Vivien Bronner teilt die Erzählung in die drei Phasen „*Exposition, Entwicklung und Auflösung.*“¹⁴⁹ Der erste Akt wird dabei als „*Exposition, Set Up oder Establishment*“ bezeichnet und dient der Etablierung der Geschichte. Vivien Bronner zufolge ist der erste Akt 25 Minuten lang und sollte damit mehr als nur Auskunft zu den Personen geben: „*Ein gut konzipierter 1. Akt eröffnet den Bogen der Handlung.*“¹⁵⁰

Der wichtigste Handlungspunkt im 1. Akt wird als *auslösendes Moment* bezeichnet, Bronner nennt in diesem Zusammenhang auch die Begriffe „*Katalysator*“ oder „*Inciting Incident*“. Das auslösende Moment bezeichnet das handlungsauslösende Ereignis, „*das den Protagonisten aus seinem Status Quo herausreißt und ihn in die Geschichte stößt*“ und eine Situation schafft, die einer Lösung bedarf. Es stellt sich nun die „*dramatische Frage: wird der Held den Fall lösen?*“. Als Faustregel nennt Bronner, dass spätestens in den ersten 10 bis 12 Minuten die dramatische Frage gestellt sein muss, denn erst dann wird eine Grundspannung erzeugt, welche die Zuschauer fesselt.¹⁵¹

Als nächsten wichtigen Handlungspunkt nennt Bronner den ersten Wendepunkt, der gleichzeitig den Übergang in den zweiten Akt darstellt. Dieser sollte der Autorin zufolge

¹⁴⁷ Vgl. Schütte, 1999: S. 74.

¹⁴⁸ Vgl. Schütte, 1999: S. 74.

¹⁴⁹ Vgl. Bronner, 2004: S. 39.

¹⁵⁰ Bronner, 2004: S. 44.

¹⁵¹ Vgl. Bronner, 2004: S. 44.

bis zur 25. Minute erfolgen.¹⁵² Der erste Wendepunkt stellt eine unwiderrufliche Umkehrung der Handlung dar und führt endgültig in die Geschichte ein. Der Held hat damit die Aufgabe, trotz dieser Wendung sein Ziel zu erreichen.¹⁵³

Im zweiten Akt stehen die Entwicklung und die Nebenhandlungen (*subplots*) im Zentrum der Erzählung.¹⁵⁴ Bronner beschreibt an dieser Stelle den sogenannten *midpoint*, der auf der Ebene der Haupthandlung stattfindet und einen Zeitpunkt der Ruhe und der Besinnung darstellt. Hier kommt die Haupthandlung kurz zum Stillstand. Die Geschichte wird kurz rekapituliert und dem Zuschauer ein Ausblick auf den weiteren Verlauf der Handlung gewährt. Der *midpoint* kennzeichnet jenen Moment, in dem beispielsweise der Protagonist eine beginnende Charakterentwicklung durchlebt.¹⁵⁵ „*Der dritte Akt wird durch den zweiten Wendepunkt ausgelöst.*“¹⁵⁶

Der erste Akt in einem 90-Minüter beträgt Bronner zufolge 25 Minuten, der zweite Akt beträgt 46 Minuten und der dritte 20 Minuten. Bei einer 50-minütigen Serienfolge verhält es sich anders: der erste Akt beträgt hierbei 15, der zweite etwa 25 und der dritte 10 Minuten.¹⁵⁷

5.2.3 Die Reise des Helden

Das Konzept der *Heldenreise* ist auf den amerikanischen Ethnologen Joseph Campbell zurückzuführen. Campbell untersuchte epochenübergreifend Mythen, Märchen und Legenden aus aller Welt und erkannte ein sich wiederholendes Muster, das auch als „*urmenschliches Prinzip*“ gilt.¹⁵⁸ Auch die Reise des Helden orientiert sich an der normativen Dreiaktstruktur.¹⁵⁹

Christopher Vogler adaptierte diesen Mythos in seinem Werk *Die Odyssee des Drehbuchschreibers* und legte diesen erstmals auf Drehbücher um. *Die Reise des Helden*

¹⁵² Vgl. Bronner, 2004: S. 47.

¹⁵³ Vgl. Bronner, 2004: S. 48.

¹⁵⁴ Vgl. Bronner, 2004: S. 49 ff.

¹⁵⁵ Vgl. Bronner, 2004: S. 53.

¹⁵⁶ Vgl. Bronner, 2004: S. 54.

¹⁵⁷ Vgl. Bronner, 2004: S. 43.

¹⁵⁸ Vgl. Bronner, 2004: S. 76.

¹⁵⁹ Vgl. Bronner, 2004: S. 77 ff.

umfasst nach Vogler zwölf Punkte, die ein Held durchschreitet, wobei die Reihenfolge nicht zwingend zu befolgen ist.

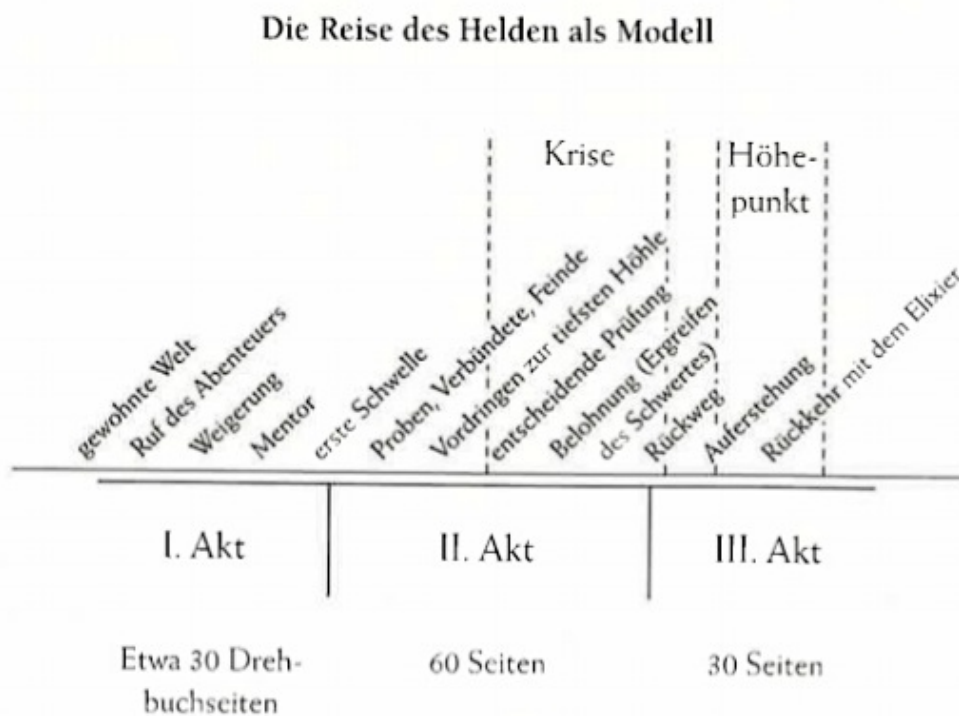


Abb. 8: Die Reise des Helden als Modell (Quelle: Vogler, 1998: S. 56).

Die erste Station stellt die Alltagswelt dar – die gewohnte, nicht perfekte Umwelt des Helden. Es folgt der Ruf zum Abenteuer (auch „*Trennung*“ genannt), in dem der Held entweder persönlich aufgerufen wird oder dem er aus einer Verlockung heraus folgt. In dieser Phase verlässt er voller Euphorie und Zuversicht sein Zuhause oder sein gewohntes Umfeld, um die Nachtwelt zu betreten. Diese neue Welt steckt voller Gefahren, Konflikte und unbekannter Regeln und Gesetze. In dieser Phase treten oft zwei Figuren auf: der Mentor, der eine Hilfestellung leistet und dem Helden Mut macht, und der Schwellenwächter, der die erste Prüfung darstellt, welche der Held bewältigen muss. Der Held stirbt einen symbolischen Tod, und Hoffnungslosigkeit bestimmt diese Zeit. Der Mut, den der Held aufbringt, wird durch eine Belohnung oder Gabe in Form von beispielsweise wertvollem Wissen oder praktisch Anwendbarem gewürdigt. Der Held steht nun vor der anspruchsvollen Aufgabe, sein neues Selbst in einer letzten Prüfung zu beweisen. In vielen Filmen findet sich an dieser Stelle gegen Ende des zweiten Aktes eine Actionszene oder eine Verfolgungsjagd. Nachdem der Held nun wieder in seine

„Tagewelt“ zurückgekehrt ist, findet er eine noch schlimmere Situation vor – die bösen Kräfte haben seine Familie bedroht, die Heimat zerstört und drohen alles aus der Tagewelt zu vernichten. Nun muss der Held seine gereifte Persönlichkeit unter Beweis stellen und sich Ansehen verschaffen.¹⁶⁰

5.2.4 Aktstruktur in TV-Serien

Wenn kommerzielle Fernsehsender eine fiktionale Serie produzieren, versuchen sie dabei, ein größtmögliches Publikum anzusprechen, denn sie finanzieren sich hauptsächlich durch die Einnahmen aus der Werbung. Wenn Serien auf diese Werbepausen hin zugeschnitten sind, wird im Privatfernsehen von Akten gesprochen. Somit ergibt sich bei Halbstundenformaten, wie beispielsweise Sitcoms, eine Aufteilung in zwei Akte.¹⁶¹ Bei einstündigen Sendungen folgt alle 13 bis 15 Minuten eine Werbeunterbrechung, was eine Einteilung in vier Akte ergibt.¹⁶²

Laut Pamela Douglas wurden fiktionale Fernsehsendungen in den amerikanischen Networks seit Jahrzehnten nicht in – wie sonst üblich – drei, sondern in vier Akte strukturiert. Manche Network-Sendungen sind sogar in fünf Akten verfasst. Im Jahr 2006 hat ABC seine Autoren erstmals verpflichtet, einstündige Serienfolgen in sechs Akten zu verfassen, und ab und zu trifft man sogar auf eine 7-Akt-Struktur. Douglas führt die Aufteilung in vier Akte als Grundbaustein für Fernsehserien auf die Anfänge des 20. Jahrhunderts zurück. Damals wurden Filme auf Filmrollen ausgeliefert, die alle 15 Minuten gewechselt werden mussten. Auf Basis dieser Gepflogenheit haben Drehbuch-Theoretiker angefangen, Spielfilme als acht 15-Minuten-lange Sequenzen zu betrachten. Mehrfach lizenzierte – das heißt für den Verkauf an lokale Fernsehsender produzierte – Fernsehserien, wie beispielsweise die verschiedenen *Star Trek*-Produktionen, mussten Zeit für lokale Werbungen der unterschiedlichen Fernsehstationen einbeziehen, da die Produktionen von diesen finanziert wurden. Daraus resultierend gab es vermehrt Werbeunterbrechungen. Für eine lange Zeit wurden lizenzierte Fernsehserien in fünf Akten geschrieben. Manche hatten darüber hinaus einen Teaser, der fast der Länge eines ganzen Akts entsprach und damit den Gesamteindruck einer 6-Akt-Struktur vermittelte –

¹⁶⁰ Vgl. Bronner, 2004: S. 77 ff.

¹⁶¹ Vgl. Bronner, 2004: S. 39.

¹⁶² Vgl. Douglas, 2004: S. 69.

mit jeweils nicht mehr als 10 Drehbuchseiten pro Akt. Die heutigen in sechs Akte strukturierten Fernsehserien ähneln diesen lizenzierten Serien auch im Hinblick auf die Werbelängen.

Anders verhält es sich mit Serien der Kabelsender, wie beispielsweise jene von HBO. Diese Serien haben keine Aktpausen und sind eher wie Spielfilme strukturiert.¹⁶³

Thomson meint hingegen, dass die dramaturgischen Grundstrukturen, wie sie bei den Networks vorkommen, auch von Pay-TV-Sendern beibehalten werden, obwohl diese keine Werbung senden. Allerdings kann es Abweichungen in den einzelnen Aktlängen geben, da diese nicht zeitlich vorgegeben und somit flexibel gestaltbar sind.¹⁶⁴

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die fiktionalen Fernsehserien der Networks in vier bis sieben Akten geschrieben werden und durch *Cliffhanger* vor den Werbeunterbrechungen ausgezeichnet sind.¹⁶⁵ Kabel- oder Pay-TV-Anbieter sind zwar nicht an diese vorgegebenen Strukturen gebunden, bedienen sich jener aber dennoch in flexiblerem Maße.

5.2.5 Wendepunkte

Die einzelnen Akte eines Films werden durch sogenannte *plot points* bzw. *Wendepunkte*, abgegrenzt.¹⁶⁶ Eine vollkommen linear erzählte Geschichte ist undramatisch und infolgedessen langweilig. Es bedarf somit Wendungen, die eine unerwartete, neue Richtung der Geschichte veranlassen – bis hin zur Umkehrung. „*Je stärker die Wendung ist, desto dramatischer fällt auch der Wendepunkt aus*“¹⁶⁷. Es kann sich dabei um Entscheidungen handeln, die eine Figur trifft, eine neu zu bewerkstelligende Aufgabe, Informationen, welche die Figur erhält, bis hin zu handlungsverändernden Ereignissen. Die wesentliche Funktion, die Wendepunkte zu leisten haben, besteht in dem Durchbrechen der Vorhersehbarkeit der Handlungsentwicklung. Die Anzahl der Wendepunkte in einer Geschichte ist nicht beschränkt, „*doch gehört es zu einem gut*

¹⁶³ Vgl. Douglas, 2007: S. 19 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Thompson, 2003: S. 51.

¹⁶⁵ Vgl. Douglas, 2007: S. 26.

¹⁶⁶ Vgl. Eder, 1999: S. 128.

¹⁶⁷ Schütte, 1999: S. 62 f.

*strukturierten Drehbuch, dass an bestimmten Ankerpunkten die Handlung in eine neue Richtung gelenkt wird.“ Zur Analyse werden deshalb alle Wendepunkte notiert und überprüft, ob genügend starke plot points die Struktur unterstützen.*¹⁶⁸

Bronner zählt folgende Merkmale des ersten Wendepunkts auf:

1. Die Handlung nimmt eine andere Richtung
2. Es gibt kein Zurück mehr. Der Protagonist kann nicht mehr aus der Geschichte aussteigen
3. Das dramatische Ziel ist definiert
4. Der Antagonist ist etabliert¹⁶⁹

Für jene Wendepunkte, die als Aktabgrenzung fungieren, führt Ari Hiltunen folgende Indizien auf:

1. Problem und Frage, die durch das Ereignis ausgelöst werden, sind übergreifender (erstrecken sich über mehrere Ereignisse) als die anderer Wendepunkte.
2. Das Ereignis ist ein kontextrelativer Höhepunkt in inhaltlicher, kognitiver, emotionaler und / oder sinnlicher Hinsicht.
3. Auf das Ereignis folgt eine kurze Ruhepause.
4. Das Ereignis bildet den Ausgangspunkt für eine Verschärfung des Konflikts.
5. Zeit und Schauplatz der Handlung ändern sich.
6. Das Erzähl- und Handlungstempo wird beschleunigt.¹⁷⁰

5.2.6 Cliffhanger

Der amerikanische Begriff des *Cliffhangers* hat seine Wurzeln in der frühen Serienproduktion und bezeichnet ein wichtiges Stilmittel der Seriendramaturgie. Das Bild des Klippenhängers entstammt der „*seriell vertriebenen Populärliteratur des späten 19. Jahrhunderts*“¹⁷¹ und zeigt am Ende einer Episode den Helden an einer Klippe hängend,

¹⁶⁸ Vgl. Schütte, 1999: S. 62 f.

¹⁶⁹ Bronner, 2004: S. 48.

¹⁷⁰ Hiltunen, 2001: S. 128.

¹⁷¹ Bender / Wulff, 2012.

ungewiss, ob jener überleben wird oder nicht.¹⁷² Er kennzeichnet somit den Abbruch der Serie „*im Moment höchster Spannung*“¹⁷³. Ziel des *Cliffhangers* ist es, den Zuschauer dazu anzuregen, die nächsten Folgen einer Serie anzusehen und über den Handlungsverlauf zu spekulieren.¹⁷⁴ Das Ende der Serie kann somit ein bedeutendes Ereignis darstellen, dessen Ausgang erst in der nächsten Folge aufgelöst wird. Je länger die Pausen zwischen den einzelnen Episoden ist, desto spektakulärer fällt der *Cliffhanger* aus, „so dass der Zuschauer auch nach einem längeren Zwischenraum die Serie mit Spannung erwartet.“¹⁷⁵ Der *Cliffhanger* wird heutzutage auch als Höhepunkt vor einem Werbeblock eingesetzt.

5.2.7 Hook

Der Ausdruck *hook* (Haken) entstammt der Drehbuchliteratur und gehört dem Stilmittel des *Cliffhangers* an.¹⁷⁶ Als *hook* versteht man Ereignisse, die am Film- oder Serienbeginn stattfinden und einen „besonders starken und sinnlichen Eindruck auf den Zuschauer machen und als Versprechen für das Kommende dienen sollen“.¹⁷⁷ Der *hook* ist ebenso wie der *Cliffhanger* ein spannungsregulierendes Stilmittel, das die Neugier des Zuschauers wecken und ihn zum Dranbleiben animieren soll.

5.2.8 Teaser

Der englische Begriff *Teaser* stammt aus dem Marketingbereich und bedeutet so viel wie *reizen* oder *neckeln*. Er reißt die Geschichte kurz an, um zum Weitersehen anzuregen.¹⁷⁸ Laut Eschke/Bohne braucht jedes gute Serienkonzept am Anfang eine „sinnliche Hinführung zu ihrer Grundidee: Eine kurze Szene, eine prägnante Logline oder ein einladender Satz,“ der Lust auf mehr macht.¹⁷⁹ Die Neugier des Zuschauers wird geweckt

¹⁷² Bender / Wulff, 2012.

¹⁷³ Mikos, 1994: S. 168.

¹⁷⁴ Vgl. Mikos, 1994: S. 168.

¹⁷⁵ Schneider, 1992: S. 103.

¹⁷⁶ Zu Hüningen, 2014.

¹⁷⁷ Eder, 1999: S. 129.

¹⁷⁸ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 138.

¹⁷⁹ Eschke / Bohne, 2010: S. 206.

und ein Anreiz darauf gegeben, was im Laufe der Geschichte auf ihn zukommen wird. Dabei werden der Grundkonflikt, sowie das Thema der Serie, eingeführt.¹⁸⁰

5.2.9 Handlungsstränge

Die Dreistrangdramaturgie kommt nach Eschke/Bohne sowohl in Serien mit abgeschlossenen Episoden als auch in Fortsetzungsserien zum Tragen. Jede Folge wird dabei in drei Erzählstränge (A-, B- und C-Strang) gegliedert, um dem Zuschauer die Übersicht zu erleichtern. In Soaps nehmen die Erzählstränge jeweils gleichwertig viel Zeit in Anspruch, während dies in Serien mit abgeschlossenen Handlungen in der Regel variiert. Dabei

„markiert der A-Strang meist das in dieser Folge dominierende Geschehen (z.B. der Kriminalfall), der B-Strang eine horizontale Nebenhandlung (z.B. ein folgeübergreifender Ehekonflikt) und der C-Strang einen kleinen nur in wenigen Szenen zu erwähnenden subplot, der in dramatisch gefärbten Serien oft den Charakter einer komischen Auflockerung (comic relief) hat.“¹⁸¹

Es gibt aber auch Serien, die mehrere Stränge pro Episode erzählen.¹⁸² Das Thema bildet in einer Erzählung eine Klammer, welche die Geschichte zusammenhält. Dazu kommt Bronner zufolge die „*dramatische Frage*“¹⁸³, die sich aus dem Ziel des Protagonisten, der seinen Konflikt bewältigen muss, ergibt und somit einen Bogen „*vom auslösenden Moment bis zum Höhepunkt*“¹⁸⁴ spannt. So sind laut Bronner „*Einheit der Handlung, dramatische Frage und Thema*“¹⁸⁵ Hilfsmittel, um einen Handlungsbogen über die Geschichte zu spannen.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 206.

¹⁸¹ Eschke / Bohne, 2010: S.131.

¹⁸² Vgl. Eschke/ Bohne, 2010: S. 131 f.

¹⁸³ Bronner, 2004: S. 64.

¹⁸⁴ Bronner, 2004: S. 64.

¹⁸⁵ Bronner, 2004: S. 64.

¹⁸⁶ Vgl. Bronner, 2004: S. 64.

Wenn bestimmte Handlungsstränge in einer oder mehreren aufeinanderfolgenden Episoden dominieren, spricht man von der sogenannten Zopfdraturgie. Die Episodenstruktur ähnelt in ihrem Aufbau bildlich der Gestalt eines Zopfs.¹⁸⁷

Nach Hiltunen verfolgt jede TV-Serienepisode einen ansteigenden Handlungsbogen, der auch minder wichtige Konflikte umfasst. Sobald ein Konflikt gelöst wurde, tritt bald der nächste, noch größere, auf.¹⁸⁸

5.2.10 Nebenhandlungen

Neben dem Haupthandlungsstrang, „*der im übergreifenden Bogen eines Problemlösungsversuchs besteht*“¹⁸⁹, gibt es in Filmen und TV-Serien auch einen oder mehrere Nebenstränge, sogenannte *subplots*. Schütte ist folgender Auffassung:

*„Besteht ein Film nur aus der Haupthandlung, ist er in den meisten Fällen flach und eindimensional. Um der Geschichte Tiefe zu geben, ergänzen Nebenhandlungen das Geschehen, sie bringen Farbe in die Geschichte.“*¹⁹⁰

Nach Eder weisen folgende Merkmale darauf hin, dass es sich bei einem Handlungsstrang um einen *subplot* handelt:

1. Er ist kürzer als der Plot, sein Problem wird später aufgeworfen und früher gelöst.
2. Er ist visuell weniger präsent, nimmt im Film weniger Raum ein.
3. Seine Ereignisse sind weniger folgenreich, er spielt eine geringere kausale Rolle.
4. Während der Haupthandlungsstrang oft spektakuläre äußere Handlung zeigt, liegt der Schwerpunkt in subplots meist auf der Darstellung menschlicher Beziehungen.
5. Im plot wird die Auseinandersetzung des Protagonisten mit einer zentralen antagonistischen Kraft dargestellt, im subplot seine Beziehung zu Nebenfiguren.¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 132.

¹⁸⁸ Hiltunen, 2001: S. 179.

¹⁸⁹ Eder, 1999: S. 48.

¹⁹⁰ Schütte, 1999: S. 76.

Nebenhandlungen können die Haupthandlung direkt beeinflussen, sie wirken sich auf diese aus und verändern sie.¹⁹² Schütte verweist darauf, dass die Analyse eines Drehbuches die Untersuchung der Nebenhandlungen umfassen sollte.¹⁹³

Die Geschichten der *subplots* bestehen ebenso aus einer „*Exposition, einem Anstoß, Wende- und Höhepunkten*“¹⁹⁴ und bilden sozusagen „*eine Geschichte in der Geschichte*.“¹⁹⁵ So besteht eine Nebenhandlung nach Schütte aus mindestens drei Szenen.¹⁹⁶

Des Weiteren rät Schütte, die Anzahl von maximal drei Nebenhandlungen einzuhalten, da zu viele *subplots* den Zuschauer verwirren könnten und von der Haupthandlung ablenken.¹⁹⁷ Ebenso sollte die Auflösung der Nebenhandlung nicht direkt nach der Auflösung der Haupthandlung stattfinden.¹⁹⁸

5.2.11 Seriadauer

Amerikanische TV-Serien werden üblicherweise in zwei Serienlängenformaten produziert: so unterscheidet man Erzählformen für halbstündige Serien von solchen für einstündige. Laut Schneider lässt sich aus den Serienlängen auch deren Inhalt bestimmen. Beispielsweise zählen *Sitcoms* zu den halbstündigen Formaten, *Soap Operas* haben in der Regel aus produktionstechnischen Gründen eine Länge von 25 Minuten, während Episodenserien den Sendeplatz wöchentlich 60 bis 90 Minuten lang füllen können.¹⁹⁹ Es lassen sich aufgrund der Serienlängen Genregrenzen ziehen: „*Alltagsserien, Krimis und Western sind überwiegend ganzstündige Formate, Animationsserien, Komödien, Tiersendungen nutzen bevorzugt das halb-Stunden-Format.*“²⁰⁰ Ebenso lässt sich der

¹⁹¹ Eder, 1999: S. 129.

¹⁹² Vgl. Schütte, 1999: S. 77.

¹⁹³ Vgl. Schütte, 1999: S. 78.

¹⁹⁴ Schütte, 1999: S. 77.

¹⁹⁵ Schütte, 1999: S. 77.

¹⁹⁶ Vgl. Schütte, 1999: S. 77.

¹⁹⁷ Vgl. Schütte, 1999: S. 78.

¹⁹⁸ Vgl. Schütte, 1999: S. 78.

¹⁹⁹ Vgl. Schneider, 1995: S. 63.

²⁰⁰ Schneider, 1995: S. 63.

Moment des handlungsauslösenden Ereignisses – also der Moment, in dem der Konflikt etabliert wird – bestimmen. Während die Serien mit einer Länge von 25 Minuten nach durchschnittlich 2,5 Minuten zum handlungsauslösenden Ereignis gelangen, erreichen es längere Serienformen nach etwa 4 Minuten. Die handlungsaflösenden Ereignisse folgen dementsprechend in der 19. bzw. in der 41. Minute.²⁰¹

5.2.12 Hauptfigur

Figuren sind nach Eschke/Bohne „*das Herz jeder Serie*“.²⁰² Anders als bei einem Spielfilm erstreckt sich der Handlungsbogen einer Serienfigur über mehrere Episoden oder es beginnt in jeder Folge ein neuer. Für den Grundkonflikt bedeutet das, dass er groß genug sein muss, um über mehrere Folgen eine spannende Handlung aufrechterhalten zu können.²⁰³ Damit eine Serienfigur Zuspruch beim Publikum findet, muss sie dieses emotional berühren und Empathie erzeugen.²⁰⁴ „*Hauptfiguren verursachen durch ihre Handlungen und Entscheidungen die Wendepunkte des Plots.*“²⁰⁵ In dem Medium Film hat der Zuschauer die Möglichkeit, sich in die Figuren hineinzusetzen. Denn nur, so Schütte,

*„wenn im Film diese unbewußte Identifikation gelingt und die Zuschauer sich in die Figuren hineinversetzen, werden sie emotional berührt werden. Dann können sie lachen, weinen, sich fürchten oder für die Figuren hoffen.“*²⁰⁶

Die Hauptfigur einer Serie oder eines Film hat immer ein Ziel und kämpft für dieses.²⁰⁷ Es muss für den Helden etwas Großes und Bedeutendes auf dem Spiel stehen. Schütte betont in diesem Zusammenhang auch die Wichtigkeit des einen Hauptziels, das ein Protagonist haben muss – denn nur so gelingt es ihm, seine ganze Energie auf dieses zu

²⁰¹ Vgl. Schneider, 1995: S. 63.

²⁰² Eschke / Bohne, 2010: S. 42.

²⁰³ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 42.

²⁰⁴ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 43.

²⁰⁵ Eschke / Bohne, 2010: S. 78.

²⁰⁶ Schütte, 1999: S. 22.

²⁰⁷ Vgl. Schütte, 1999: S. 24.

richten.²⁰⁸ Der Zuschauer sollte sich die Frage stellen, ob der Held sein Ziel erreichen wird, und sich dessen Erfüllung vorstellen können. *„Die Frage, ob der Protagonist sein Ziel erreicht hat, sollte sich irgendwann mit einem klaren Ja oder Nein beantworten lassen.“*²⁰⁹

Schütte deutet ebenso darauf hin, dass sich der Protagonist zu Beginn der Geschichte seines Bedürfnisses noch nicht bewusst ist und dieses erst im Laufe der Handlung verdeutlicht wird. Der Kampf, den die Figur durchlebt, findet nicht nur äußerlich, sondern auch in ihrem Inneren statt und verändert sie.²¹⁰

*„Eine Figur muss im Drama bis an ihren persönlichen Abgrund gebracht werden, um uns durch ihre Handlungen zu zeigen, wer sie wirklich ist“*²¹¹.

Bronner ist der Auffassung, dass in *Serials* und *Series* der unlösbare Hauptkonflikt ausschlaggebend für die lange Laufzeit ist und es somit zwei Möglichkeiten gibt: *„Der Konflikt löst sich nie oder er löst sich jede Woche.“*²¹²

Eschke/Bohne bezeichnen den Grundkonflikt als jenen, der das Handlungsziel der Hauptfigur in jeder Serienfolge direkt oder indirekt beeinflusst.²¹³

*„Eine Figur kann also mehrere Ziele verfolgen und Konflikte haben – aber nur einer beeinflusst ihr Handeln in jeder Episode – der Grund- oder auch Hauptkonflikt der Figur.“*²¹⁴

Wenn der Grundkonflikt einem emotionalen Mangel zugrunde liegt, kann der Zuschauer sich damit identifizieren, weil er ein vertrautes Bedürfnis darstellt.

²⁰⁸ Vgl. Schütte, 1999: S. 26 f.

²⁰⁹ Schütte, 1999: S. 24.

²¹⁰ Vgl. Schütte, 1999: S. 32.

²¹¹ Eschke / Bohne, 2010: S. 49.

²¹² Bronner, 2004: S. 122.

²¹³ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 44.

²¹⁴ Eschke / Bohne, 2010: S. 44.

Eschke/Bohner nennen folgende Beispiele für menschliche Grundbedürfnisse, die in Serien als „*dramatische Bedürfnisse*“²¹⁵ gelten und eine Figur entscheidend charakterisieren können:²¹⁶

1. Liebe / Geborgenheit
2. Anerkennung
3. (Selbst-)Vertrauen
4. Erwachsen sein
5. Selbstverwirklichung
6. Ausgleich von Schuld; Gerechtigkeit²¹⁷

Bedürfnisse und Ziele sind dahingehend zu unterscheiden, dass letztere bewusst verfolgt werden – im Gegensatz zu Bedürfnissen, die emotionale Mängel darstellen und denen somit unbewusst nachgegangen wird.²¹⁸

„Für die Strecke einer Serienstaffel bedeutet es, dass das Gesamtziel der Figur, das sie in einer späteren oder in der letzten Episode oder niemals erreicht, zu Episodenzielen führt, die ungeeignet sind, um den emotionalen Mangel der Figur zu beheben“²¹⁹

und der Grundkonflikt somit bestehen bleibt.

5.2.13 Nebenfiguren

Nebenfiguren werden durch ihre Beziehung zu der Hauptfigur definiert und bedürfen einer Typisierung, um einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Sie sind Träger sekundärer Handlungen und bestimmen weder die Struktur einer Folge, noch den horizontalen Erzählstrang, können jedoch in einem B- oder C-plot eigene Ziele anstreben.²²⁰

²¹⁵ Eschke / Bohne, 2010: S. 45.

²¹⁶ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 45.

²¹⁷ Eschke / Bohne, 2010: S. 45.

²¹⁸ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 45.

²¹⁹ Eschke / Bohne, 2010: S. 45.

²²⁰ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 78.

Man unterscheidet zwischen Nebenfiguren, die nur in einer Episode vorkommen – sogenannte *Episodenfiguren* – und jenen, die in einer Vielzahl von Episoden auftreten.²²¹ Nebenfiguren werden nicht so ausführlich charakterisiert wie die Hauptfiguren:

„[...] je nach den Ensembledtypen in der auftretenden Gruppe von Charakteren sowie der Funktion, die eine Nebenfigur in Bezug auf den Grundkonflikt der Hauptfigur einnimmt, spielt sie eine wichtige oder weniger wichtige Rolle.“²²²

Die Nebenfigur kann zwar auch eigene Ziele verfolgen, jedoch sollten diese immer auch in Verbindung mit dem Grundkonflikt der Hauptfigur stehen.²²³

Bei den neuen Serien mit komplexeren Strukturen ist es allerdings so, dass manche Figuren für mehrere Folgen eine prominente Rolle spielen, dann jedoch für immer von der Bildfläche verschwinden oder in den nächsten Staffeln wieder auftauchen. So kommt es beispielsweise in Soaps, die eine Zopfdramaturgie aufweisen, vor, dass bestimmte Figuren für eine Weile in den Vordergrund treten²²⁴, und *„aus Nebenfiguren werden Hauptfiguren und umgekehrt“*.²²⁵ Auch wenn Serien viele gleichberechtigte Figuren aufweisen, sollte es eine geben, die zumindest geringfügig aus dem Ensemble herausragt.²²⁶ Es stellt sich nach Eschke/Bohne dabei immer die Frage: *„Wer strukturiert durch seine Entscheidungen und Handlungen die Erzählung für welche Erzählstrecke?“*²²⁷ Nach Schütte sollten Nebenfiguren immer eine Funktion erfüllen, das Thema der Geschichte beleuchten und ein spezifisches Profil haben. Kleinere Nebenfiguren sollten dabei stark ausgeprägte Eigenschaften innehaben.²²⁸

²²¹ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 78.

²²² Eschke / Bohne, 2010: S. 80.

²²³ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 78.

²²⁴ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 78.

²²⁵ Eschke / Bohne, 2010: S. 79.

²²⁶ Vgl. Eschke / Bohne, 2010: S. 79.

²²⁷ Eschke / Bohne, 2010: S. 79.

²²⁸ Vgl. Schütte, 1999: S. 35.

5.2.14 Spannung

Spannung ist nach Wulff immer mit Warten verbunden.²²⁹ Der Zuschauer stellt sich die Frage, ob der Held es schaffen wird, seine Gegner zu besiegen, ein Problem zu lösen oder ein Ziel zu erreichen. Er hat somit Erwartungen an den Handlungsverlauf und stellt Wahrscheinlichkeiten auf.²³⁰ „*Spannung weist insofern auf anthropologische Grundlagen zurück, als sie auf jeder Erlebnisstufe auftreten kann.*“²³¹ Dabei spielt Neugier eine große Rolle, die wiederum auf dem Bedürfnis nach einer Lösung basiert. Es gibt Ansätze, die Spannung als eine Art von Angst beschreiben, wobei sich der Zuschauer stets der Tatsache bewusst ist, selbst nicht in Gefahr zu schweben. So kommt es zu einer Fusion der kontroversen Affekte Angst und Lust, woraus die sogenannte „*Angstlust*“ resultiert.²³²

Nach Mikunda muss der Zustand der Entspannung absehbar sein, um diesen als Vergnügen zu empfinden. Dazu ist es notwendig, dass Spannung und Entspannung sich in einem gewissen Rhythmus abwechseln.²³³ Spannung entsteht immer dann, wenn ein „*Brain script*“ – also ein „*Drehbuch im Kopf, aufgerufen, dessen Anwendung aber verzögert wird.*“ Das führt dazu, dass ein Zuschauer motiviert ist, die Handlung gespannt weiterzuverfolgen.²³⁴ Allerdings merkt Mikunda an, dass die Spannung nicht zu lange hinausgezögert werden darf. Mikunda definiert den Spannungsbogen in Kürze mit den drei Begriffen des „*Einatmens – des Höhepunktes – und des Ausatmens*“.²³⁵ Mit seinen drei Folgen entspricht der *klassische Dreiteiler* dieser dramaturgischen Entwicklung - im Gegensatz zu *Fortsetzungsserien*, die sich durch mehrere, neu auftretende und abschließende Handlungsstränge auszeichnen und keine Entwicklung nachzeichnen (siehe Abb.9).²³⁶

²²⁹ Vgl. Wulff, 2011: S. 664.

²³⁰ Vgl. Wulff, 2011: S. 664 f.

²³¹ Wulff, 2010: S. 664.

²³² Vgl. Wulff, 2010: S. 664 f.

²³³ Vgl. Mikunda, 1996: S. 77.

²³⁴ Vgl. Mikunda, 1996: S. 78.

²³⁵ Mikunda, 1996: S. 144.

²³⁶ Vgl. Mikunda, 1996: S. 222 f.

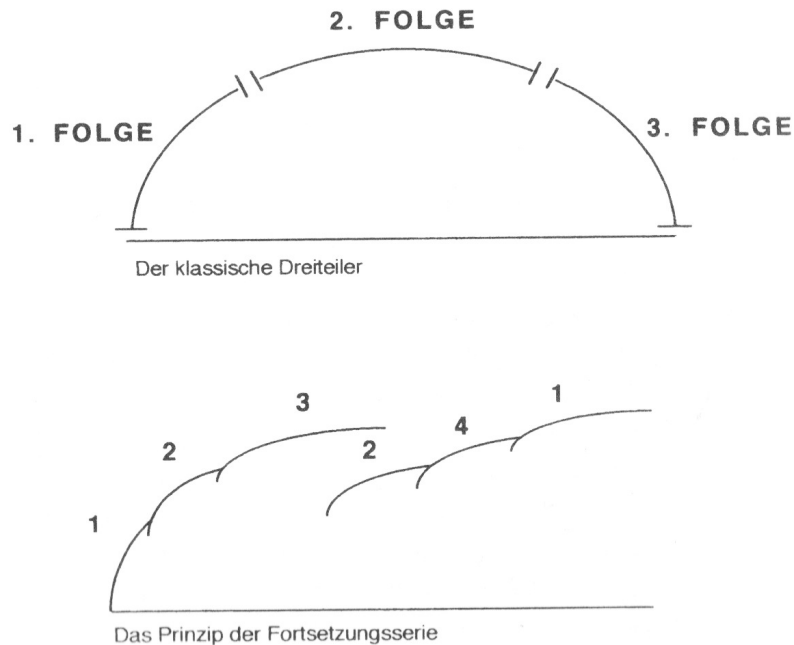


Abb. 9: Spannungsbogen im Fernsehen (Quelle: Mikunda, 1996: S. 222).

Schneider unterscheidet drei grundlegende kanonische Diskurs-Strukturen der Narrationsforschung: „Die *Spannungs-Struktur*, die *Neugier-Struktur* und die *Überraschungs-Struktur*.“²³⁷ Die Unterscheidung zwischen Spannung und Neugier ist dabei anhand des Informationsgrades zu leisten, die der Zuschauer erhält. So lässt sich auch eine Serienfolge danach definieren, welches der drei Affekte sie hervorruft.²³⁸ Weiters vermutet Schneider „*Zusammenhänge zwischen der Herausbildung des Spannungsschemas als Erlebnisform und der Serien Rezeption*“.²³⁹

Wie weiter oben schon erwähnt, kommen in TV-Serien der *hook* und der *Cliffhanger* besonders häufig als spannungsauslösendes Element vor, der den Zuschauer dazu anregt, die Serie weiterzuverfolgen oder wieder einzuschalten.²⁴⁰

²³⁷ Schneider, 1995: S. 42 f.

²³⁸ Schneider, 1995: S. 43.

²³⁹ Schneider, 1995: S. 43.

²⁴⁰ Vgl. Hiltunen, 2001: S. 179.

6 Wahl der Methode

Vor dem Hintergrund des Erkenntnisinteresses und auf Basis der oben aufgeführten theoretischen Grundlage sollen nun die dramaturgischen Grundstrukturen der Serie *House of Cards* untersucht werden. Als Forschungsmethode dient dabei die Serienanalyse, die in Anlehnung an die von Mikos vorgeschlagenen Schritte zur Film- und Fernsehanalyse erfolgt. Dabei handelt es sich bei dieser Form um eine sogenannte *applikative* Analyse, die anhand theoretischer Annahmen Film- und Fernsehtexte überprüft.

Zunächst gilt es, das zu analysierende Material einzugrenzen bzw. den Analysekörper zu definieren. Dazu wird eine Zufallsstichprobe entnommen, die sich aus forschungsökonomischen Gründen aus fünf Episoden der ersten Serienstaffel zusammensetzt.

Als nächstes folgt die Festlegung der Hilfsmittel. Mikos unterscheidet dabei zwischen technischen – für die Sichtung des Materials notwendigen – Hilfsmitteln und solchen, die das audiovisuelle Material in Sprache oder graphische Darstellung übersetzen.²⁴¹ Die Sichtung der Serie *House of Cards* erfolgt online durch den Streaming-Dienst Netflix. Die Episoden lassen sich dort beliebig oft ansehen und jederzeit anhalten, vor- oder zurückspulen. Außerdem lassen sich die für die Analyse unentbehrlichen Timecodes direkt ablesen. Die Daten werden anhand von Episodenprotokollen (siehe Anhang) festgehalten und bilden als Datenbasis die Grundlage für die Analyse. Dabei sollten Ablauf, Inhalt und Plot in Worte gefasst werden und sich bereits am Erkenntnisinteresse orientieren. Wichtig dabei ist, dass nur das Gesehene in Worte gefasst und beschrieben wird und es noch nicht zu einer Bewertung oder Interpretation kommt. Der filmische Text wird dadurch greifbar gemacht und ermöglicht das spätere Zitieren.²⁴² Ausgehend von der literarischen Grundlage haben sich für die Serie *House of Cards* folgende Kategorien herausgebildet, anhand derer die Beschreibung der Datenbasis erfolgen soll:

²⁴¹ Vgl. Mikos, 2008: S. 89.

²⁴² Vgl. Mikos, 2008: S. 90.

1. Hauptfigur (Charaktermerkmale, Bedürfnis, Konflikt, Ziel)

Die Hauptfigur wird auf ihre Persönlichkeit hin untersucht. Prägnante Charaktereigenschaften werden definiert. Ebenso werden das Bedürfnis der Figur sowie ihr Staffelziel angeführt. Außerdem werden jeweils der Episodenkonflikt und das Episodenziel untersucht.

2. Seriadauer

Hierbei wird zunächst die Länge einer Serienfolge notiert und außerdem die Zeit von Serienbeginn bis zum handlungsauslösenden und handlungsauflösenden Ereignis bestimmt.

3. Teaser

Es wird geprüft, ob ein Teaser vorliegt. Dabei wird das Geschehen vor allem daraufhin untersucht, ob im Teaser bereits Informationen zum Grundkonflikt geliefert werden und ob das Thema der Episode eingeführt wird.

4. Hook

An dieser Stelle wird festgestellt, ob am Anfang der jeweiligen Episode das Stilmittel des *hook* angewendet wurde.

5. Akte & Wendepunkte

Hier gilt es, die Anzahl und Länge der Akte einer Serienfolge zu bestimmen. Ebenso werden alle Wendepunkte notiert. Die Entscheidung darüber, ob ein Wendepunkt vorliegt oder nicht, erfolgt dabei aufgrund der im Theorieteil erläuterten Merkmale und Indizien. Dabei wird auch zwischen sich weniger stark auf die Handlung auswirkenden und sich stark auswirkenden, aktabgrenzenden Wendepunkten unterschieden.

6. Handlungsstränge

Hier wird herausgearbeitet, wie viele Handlungsstränge in einer Serienfolge vorkommen. Dabei gilt es zwischen Haupt- und Nebenhandlungen zu unterscheiden. Alle Nebenhandlungen werden notiert und daraufhin untersucht, ob und wie sie in Relation zu der Haupthandlung stehen. Ebenso wird untersucht, in wie vielen Szenen die Handlungsstränge jeweils gezeigt werden. Außerdem wird

überprüft, wie viel Zeit zwischen Auflösung einer Nebenhandlung und Auflösung der Haupthandlung liegt.

7. Cliffhanger

Da der *Cliffhanger* als wichtigstes Stilmittel der Seriendramaturgie gilt, wird *House of Cards* auch daraufhin untersucht.

8. Spannungsbogen

Jede Serienfolge wird auf ihre spannungsauslösenden Momente hin untersucht. Zur besseren Veranschaulichung wird der Spannungsverlauf jeder Episode in einem Kurvendiagramm dargestellt, wie es beispielsweise bei Mikunda zu finden ist.

In einem nächsten Schritt folgt die Analyse der Daten anhand von Analysebögen (siehe Anhang). Hierbei werden die Film- und Fernsehtexte zerlegt und auf ihre Strukturen hin untersucht. Anhand des theoretischen Vorverständnisses „*wird eine Perspektive auf die Bestandsaufnahme der Komponenten von Filmen und Fernsehsendungen geschaffen, ohne die eine Analyse nicht durchgeführt werden kann.*“ Die Theorie macht die sonst nicht sichtbaren Strukturen des Films oder der Serie sichtbar.²⁴³

In der Analyse der Serie *House of Cards* wird überprüft, inwiefern die in der Theorie aufgestellten Aussagen in Bezug auf die dramaturgischen Elemente auf die Serie zutreffen. Des Weiteren soll ein Vergleich der fünf ausgewählten Serienfolgen Erkenntnisse darüber liefern, ob die Serienmacher eine konsequente dramaturgische Struktur in allen Folgen beibehalten haben, oder ob sie die gestalterischen Mittel variieren.

²⁴³ Vgl. Mikos, 2008: S. 90 f.

7 Auswertung und Interpretation

Die Serie *House of Cards* ist eine Mischung der Formen *Serial* und *Series*. Jede der 13 Episoden stellt ein Kapitel einer großen Erzählung dar, wie es für Mehrteiler und somit für *Serials* üblich ist. Gleichzeitig wird in jeder Folge eine neue Hauptgeschichte erzählt, deren Konflikt sich am Ende auflöst, was wiederum ein Spezifikum der *Series* darstellt. Die Erzählungen verlaufen parallel und die Gewichtungen der Erzählstränge variieren, jedoch ist nur eine mäßige Entwicklung der Figuren und ihrer Beziehungen zueinander zu erkennen.

Die anhand der Analysebögen herausgearbeiteten Ergebnisse zur Erfassung der dramaturgischen Struktur werden nun für jede Kategorie angeführt und durch Grafiken visualisiert. Zudem erfolgt eine Interpretation der Ergebnisse im Zusammenhang mit dem theoretischen Gerüst.

1. Hauptfigur

Francis (Frank) Underwood ist ein Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und *majority whip* im US-Repräsentantenhaus. Er studierte Jura an der Harvard University und machte seinen Abschluss an der Militärakademie *The Sentinel*, wo er nach eigenen Angaben Werte wie Ehre, Pflichtbewusstsein und Respekt gelernt hat. Frank ist ein selbstbewusster und ehrgeiziger Mann, der ganz genau weiß, was er will und wie er an seine Ziele kommt. Sein starkes Bedürfnis nach Anerkennung und Macht zeichnet ihn sowohl beruflich als auch privat aus und ist maßgeblich für seine kaltblütigen und intriganten Taten verantwortlich. Er begegnet Menschen in seinem beruflichen Umfeld autoritär und schreckt weder davor zurück, dem Präsidenten zu widersprechen, noch im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen zu gehen, um seinen Willen und seine Interessen durchzusetzen. Dennoch schätzen und respektieren ihn Kollegen aufgrund seiner Souveränität und oftmals nur vorgetäuschten Freundlichkeit. Seine Intelligenz spiegelt sich in seinen perfekt durchdachten Plänen und in der Art und Weise, wie er anderen Anweisungen erteilt und vermeintliche Feinde fast spurlos beseitigt, wider. Einblicke in sein Privatleben erhält der Zuschauer durch seine Beziehung zu seiner Ehefrau. Die ebenfalls ehrgeizige und selbstbewusste Claire Underwood ist nicht nur seine engste und einzige Vertraute, sie wird ebenso regelmäßig zum Opfer seiner

Machenschaften und muss oftmals für ihn ihre Bedürfnisse und Interessen zurückstellen. Nichtsdestotrotz profitiert auch sie nicht selten von seinen Kontakten zu wichtigen Meinungs- und Geldgebern, um ihre Wohltätigkeitsorganisation „Clean Water Initiative“ voranzutreiben. Obwohl man das kinderlose Ehepaar nur selten liebevoll und privat miteinander agieren sieht, scheinen sie eine stabile und respektvolle Partnerschaft zu haben. Regelmäßige Seitensprünge werden toleriert und vergeben, solange sie dem gemeinsamen Wohl dienen und die Karrieren vorantreiben. So hat Frank eine Affäre mit der Journalistin Zoe Barnes, die ihre Zeitungsartikel in seinem Interesse verfasst und anderen Politikern damit schadet. (Gleichzeitig wird sie durch ihre exklusiven Beiträge zur Starjournalistin.) Claire ihrerseits kontaktiert immer wieder ihren Ex-Geliebten und Geschäftspartner Adam, für den sie nach wie vor Gefühle zu hegen scheint, doch ihr Pflichtbewusstsein gegenüber Frank ist stärker.

Nur in einer der 13 Episoden bekommen die Zuschauer einen Einblick in Franks Vergangenheit, die ihn in seiner alten Militärakademie zeigen. Dort wurde zu seinen Ehren eine Bibliothek in seinem Namen eröffnet und frühere Studienkollegen und Freunde wurden zur Zeremonie geladen. Zum ersten Mal sieht man Frank frei von Vorurteilen und Hintergedanken mit anderen Personen agieren. Das Verhältnis zu einem Freund stellt sich dabei als besonders eng heraus und wirft viele Fragen zu dessen Beziehung auf, die jedoch nicht beantwortet werden.

Die Identifikation mit Frank als Hauptfigur fällt hinsichtlich seiner Kaltblütigkeit und seines skrupellosen Verhaltens auf den ersten Blick sehr schwer. Seine eigennützigen Handlungen erzeugen weder Empathie noch Sympathie. Ein Stilmittel, das sich jedoch durch die gesamte erste Staffel zieht, ist der direkte Blick in die Kamera, der durch das Durchbrechen der vierten Wand eine Brücke zwischen Zuschauer und Hauptfigur schlägt. Die sogenannte *Metalepse* führt damit zu einer Illusionsstörung, die den Zuschauer vom passiven Beobachter zum Komplizen der Figur macht. Frank tritt regelmäßig aus dem diegetischen Raum heraus und mit den Zuschauern in Kontakt. Er übernimmt damit die Rolle eines allwissenden Erzählers und „ertappt“ dabei die Zuschauer, wie sie ihn bei seinen Intrigen und Plänen beobachten. Durch dieses Stilmittel bekommt der Rezipient wichtige Informationen und Einblicke hinter die Kulissen und übernimmt die Rolle eines engen Vertrauten Franks, denn dieser offenbart neben geheimen Informationen hin und wieder auch private Details – wie etwa die Liebe zu seiner Frau Claire. Obwohl man sich als Zuschauer Franks Skrupellosigkeit durchaus bewusst ist und seine Taten nur selten als

moralisch korrekt beschreiben würde, kommt man mit fortlaufender Handlung nicht umhin, mit ihm mitzufühlen und sogar mit ihm zu sympathisieren.

Franks Bedürfnis nach Anerkennung spiegelt sich in all seinen Taten und folglich auch in seinem Grund- bzw. Staffelziel, Vizepräsident zu werden, wider. In vier von fünf Episoden hat Frank als Hauptfigur jeweils einen Episodenkonflikt und ein Episodenziel (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1, E3, E6, E13). Nachdem ihm in der ersten Episode der Posten des Außenministers versagt bleibt, ist er enttäuscht und verärgert. Er will sich Genugtuung verschaffen und allen schaden, die direkt und indirekt seinen Aufstieg zum Außenminister verhindert haben, und gleichzeitig Nutzen daraus ziehen. Das gelingt ihm auch durch einen kritischen Zeitungsartikel, den seine Komplizin Zoe Barnes verfasst. In der dritten Episode wird Frank vorgeworfen, Schuld an einem tödlichen Autounfall eines Mädchens gewesen zu sein. Während er mitten in Verhandlungen zu einem wichtigen Gesetzesentwurf ist, muss er nach South Carolina fahren, um einen Prozess und damit rufschädigende Konsequenzen abzuwenden. Durch Recherchen findet Frank ein Gesetz, das seinem Ankläger einen Strich durch die Rechnung macht und ihn selbst unbeschadet davon kommen lässt. Die sechste Episode ist durch einen Konflikt zwischen ihm und der Lehrergewerkschaft gekennzeichnet. Der Präsident stellt Frank das Ultimatum, entweder den Streik zu beenden oder den Gesetzesentwurf im Sinne der Lehrer zu ändern. Frank beharrt wie immer auf seinem Recht und hat nicht vor, die gewünschten Änderungen vorzunehmen. Er erpresst seinen Gegner, woraufhin er im wahrsten Sinne des Wortes mit einem blauen Auge davon kommt. Die dreizehnte und somit letzte Episode ist das Finale der ersten Staffel. Frank steht kurz davor, vom Präsidenten den Posten des Vizepräsidenten angeboten zu bekommen. Der Haken dabei: Tusk, ein guter Freund des Präsidenten und eigentlicher Anwärter auf den Posten, ist bereit auf diesen zu verzichten, wenn Frank seine Interessen vertritt. Frank besteht jedoch darauf, auf Augenhöhe zu kooperieren und lässt Tusk keine andere Wahl, als ihn aufgrund seiner Professionalität trotzdem zu empfehlen. Frank wird das Amt des Vizepräsidenten bekleiden und hat somit sein Staffelziel erreicht.

Nur eine der analysierten Episoden entspricht nicht dem Muster, das sich durch Konflikt und Zielerreichung auszeichnet. Die achte Episode (siehe Anhang, Episodenprotokoll E8) unterscheidet sich hinsichtlich der Erzählstruktur maßgeblich. Frank ist Ehrengast in der Militärakademie, an der er früher Student war, und trifft dort alte Freunde wieder. Man sieht die Freunde gemeinsam trinken und über alte Zeiten reden und bekommt einen

kleinen Einblick in Franks Vergangenheit. Es gibt weder einen Konflikt noch ein Ziel, das die Hauptfigur erreichen will.

Zusammenfassend kann man die Hauptfigur als Antihelden bezeichnen. Seine Zielstrebigkeit und sein Selbstbewusstsein, durch die er fast übermenschliche Züge annimmt, lösen jedoch im Zuschauer Faszination aus.

2. Seriadauer

Die analysierten Episoden weisen jeweils unterschiedliche Serienlängen auf (siehe Abb.10). Neben der Länge der einzelnen Episoden zeigt die untenstehende Grafik die Zeit von Anfang bis zum handlungsauslösenden sowie zum handlungsauflösenden Ereignis.

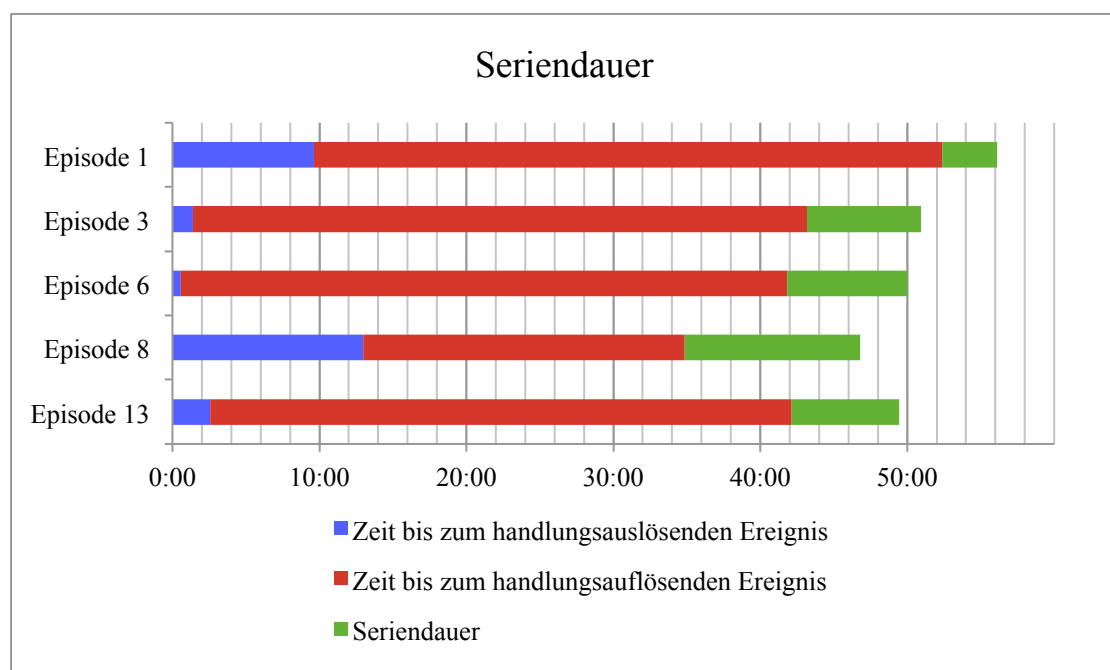


Abb. 10: Seriadauer (Quelle: eigene Grafik).

Die erste Episode ist mit ca. 56 Minuten die längste, was darauf zurückzuführen ist, dass die Geschichte etabliert wird und viele Nebenfiguren eingeführt werden. Innerhalb der ersten zehn Minuten werden die wichtigsten Personen des Weißen Hauses eingeführt sowie Franks Position im Kongress erläutert. Des Weiteren wird die Journalistin Zoe Barnes und ihr Verhältnis zu ihrer Arbeit vorgestellt, sowie Peter Russo und dessen Beziehung zu seiner Büroleiterin Christina. Ebenso gibt es einen Einblick in das Eheleben von Frank und Claire. Erst nach knapp zehn Minuten kommt es zum

handlungsauslösenden Ereignis bzw. Anstoß. Linda teilt Frank in dieser Szene mit, dass der Präsident Walker ihn nicht wie versprochen zum Außenminister nominiert hat. Nachdem der Stein nun ins Rollen gebracht wurde, überschlagen sich die intriganten Ereignisse nahezu. Das handlungsauflösende Moment tritt erst vier Minuten vor dem Episodenende ein, als der kritische Zeitungsartikel von Zoe Barnes veröffentlicht wird und Frank sein Episodenziel erreicht hat (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

Anders verhält es sich mit der dritten Episode. Diese ist mit einer Länge von knapp 50 Minuten kürzer als die erste Episode, und das handlungsauslösende Ereignis findet bereits innerhalb der zweiten Serienminute statt. Frank wird von seinem Assistenten Doug aus einer wichtigen Konferenz herausgebeten, da ein junges Mädchen einen tödlichen Autounfall hatte und Frank dafür zur Verantwortung gezogen wird. Er muss nun schnell handeln und die Sache regeln, bevor eine Hetzkampagne gegen ihn gestartet wird. Aufgelöst wird die Handlung in der 44. Minute. Frank erpresst seinen Gegner Oren mit einer Gesetzeslücke und ist damit aus dem Schneider (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

Die sechste Episode startet direkt mit dem handlungsauslösenden Ereignis und weist ebenfalls eine Länge von 50 Minuten auf. Bereits in der ersten Szene setzt Linda Frank im Auftrag des Präsidenten ein Ultimatum: Der bereits seit mehreren Wochen anhaltende Lehrerstreik soll innerhalb einer Woche beendet werden, ansonsten müsse Frank seinen Gesetzesentwurf ändern. Nachdem er alles dafür getan hat, um seinem Episodengegner Marty zu schaden, schafft er es, den Streik zu beenden und seinen Entwurf unverändert zu belassen. Damit wird die Handlung in der 42. Minute zu Franks Gunsten aufgelöst (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

Als kürzeste Episode hat sich die achte mit knapp 47 Minuten herausgestellt. Auch inhaltlich unterscheidet sich diese von den anderen erheblich. Während Frank als Hauptfigur in den anderen Episoden im Zentrum des Geschehens steht, rückt die Nebenfigur Russo in dieser Folge in den Vordergrund. Erst nach 13 Minuten kommt es zum handlungsauslösenden Ereignis. Russo bittet seinen alten Freund Paul, für dessen Arbeitslosigkeit er selbst verantwortlich ist, um Hilfe. Als Paul ihm die Hilfe versagt, muss Russo alleine eine Möglichkeit finden, die aufgebrachten Bürger dazu zu bringen, ihm ihre Wählerstimmen zu geben. Verhältnismäßig früh kommt es in der 35. Minute zu einer Auflösung. Nachdem Russo nicht locker lässt, erklärt sich Paul dann doch dazu

bereit, seinem Freund beizustehen, und er gewinnt das Vertrauen der Bürger zurück (siehe Anhang, Episodenprotokoll E8).

Die dreizehnte und letzte Episode der ersten Staffel hat eine Länge von knapp 50 Minuten. Das handlungsauslösende Ereignis findet innerhalb der ersten drei Minuten statt. Frank möchte die Nominierung von Raymond Tusk zum Vizepräsidenten verhindern und stiftet den *SanCorp* Lobbyisten Remy dazu an, ihm dabei zu helfen. In der 43. Minute erreicht die Staffel ihren Höhepunkt, als Frank von Walker direkt den Posten des Vizepräsidenten angeboten bekommt und diesen annimmt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E13).

Schneider stellt die Theorie auf, dass längere Serienformen nach etwa vier Minuten zum handlungsauslösenden und in der 41. Minute zum handlungsaflösenden Ereignis gelangen sollten (vgl. Kapitel 5.2.11). Die Serie *House of Cards* spielt dabei offensichtlich nach eigenen Regeln. Während in drei von fünf Episoden bereits kurz nach Beginn die Handlung ausgelöst wird, kommen zwei Episoden erst weit nach dem durchschnittlichen Wert von vier Minuten zum Anstoß. Der von Schneider vorgegebene Durchschnittswert von 41 Minuten für die Handlungsaflösung trifft hingegen auf drei Episoden ungefähr zu. Zwei Episoden lösen die Handlung jedoch jeweils weit vor und weit nach dem Durchschnittswert auf.

3. Teaser

Der Teaser als Neugier erzeugendes Element kommt in der Serie *House of Cards* nur unregelmäßig zum Einsatz. Während es in den ersten drei untersuchten Episoden einen Teaser gibt, wird in der achten und dreizehnten Folge zur Gänze darauf verzichtet.

Der Teaser in der ersten Episode gibt ausschließlich Informationen zu den Serienfiguren. Frank stellt sich selbst vor und führt die Zuschauer in die Welt der Politiker ein. Er gibt Auskünfte über deren Position im Weißen Haus und bewertet diese. Informationen zum Episodenkonflikt werden noch nicht gegeben (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

Da in der dritten Episode bereits im Teaser das handlungsauslösende Ereignis stattfindet – ein Mädchen verunglückt tödlich und Frank wird dafür die Schuld gegeben – wird sowohl der Episodenkonflikt als auch das Thema offengelegt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

Mit der sechsten Episode verhält es sich ähnlich, denn auch da wird bereits im Teaser die Handlung ausgelöst. Der Zuschauer erfährt bereits hier etwas über den Episodenkonflikt, der zum Lehrerstreik und dem Gesetzesentwurf führt und gleichzeitig das Thema der Episode darstellt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

Auch beim Teaser waren die Serienmacher inkonsequent. Nur zwei von fünf Episoden haben einen klassischen Teaser, der nach Eschke/Bohne sowohl den Konflikt als auch das Thema der Episode einführt (vgl. Kapitel 5.2.8).

4. Hook

Der *hook* gilt als spannungsregulierendes Mittel und ist in vier von fünf Episoden enthalten.

In der ersten Episode tötet Frank zu Beginn den angefahrenen Nachbarshund mit seinen bloßen Händen, um das Tier zu „erlösen“. Diese Szene hinterlässt einen sinnlichen Eindruck und ist gleichzeitig das Versprechen für das Kommende (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

Die dritte Folge stellt den Konflikt mit dem verunglückten Mädchen vor und wirft damit die Frage auf, ob und wie es Frank gelingen wird, aus der Situation herauszukommen (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

Auch in der sechsten Folge stellt sich dem Zuschauer die Frage, ob Frank es schaffen wird, den Streik zu beenden, oder ob er tatsächlich zurückstecken und den Gesetzesentwurf gegen seinen Willen ändern muss (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

Die achte Episode hat zu Beginn keinen *hook*. Anders als bei den anderen Folgen ist Frank nicht Protagonist der konfliktgeladenen Haupthandlung, sondern wird in seine Studentenzeit zurückversetzt und verbringt ein entspanntes Wochenende mit alten Freunden. Russo, dessen Konflikt mit den Bürgern in Pennsylvania die Haupthandlung trägt, wird hingegen erst sehr spät in der Episode eingeführt, sodass man nicht mehr von einem *hook* zu Beginn sprechen kann (siehe Anhang, Episodenprotokoll E8).

Die letzte Folge wiederum verweist gleich zu Beginn der Geschichte auf den Episodenkonflikt und erzeugt damit Neugier, ob Frank es schaffen wird, Walker davon abzuhalten, Tusk als Vizepräsidenten zu nominieren (siehe Anhang, Episodenprotokoll E13).

Der *hook* als Stilmittel kommt also in vier von fünf untersuchten Episoden zum Einsatz.

5. Aktstruktur und Wendepunkte

Die untersuchten Episoden der Serie *House of Cards* unterscheiden sich hinsichtlich der Aktanzahl und -länge. Ebenso variiert die Anzahl der Wendepunkte pro Episode. Der Übersicht halber folgt die Auswertung der Aktstruktur für jede analysierte Episode einzeln.

Episode 1

Die erste Folge besteht aus insgesamt drei Akten, wobei der erste Akt ca. 17 Minuten, der zweite ca. 25 und der dritte knapp 10 Minuten beträgt (siehe Abb. 12). Insgesamt gibt es in der gesamten Episode 14 Wendepunkte, wobei zwei im ersten, neun im zweiten und drei im dritten Akt vorkommen (siehe Abb. 13).

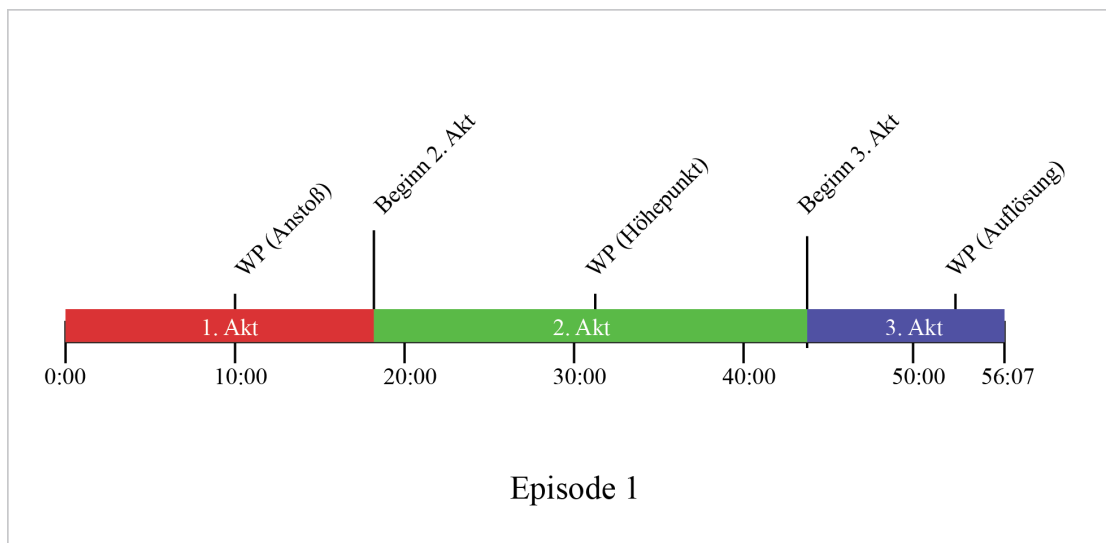


Abb. 12: Aktstruktur E1 (Quelle: eigene Grafik).

Der erste Akt vermittelt zu Beginn einen Eindruck davon, zu welchen Taten Frank in der Lage ist. Er bringt nämlich den angefahrenen Nachbarshund auf der Straße mit bloßen Händen um. Anschließend folgt eine Reihe von Informationen, die Auskunft über die Serienfiguren geben. So erfährt der Zuschauer beispielsweise zu Beginn des ersten Akts, dass Frank verheiratet und wohlhabend ist, in einem gehobenen Washingtoner Bezirk lebt und Kongressabgeordneter im Weißen Haus ist, und wie er zu den ihn umgebenden Personen steht. Ebenso werden die Nebenfiguren vorgestellt und ihre Konflikte angerissen, wie etwa Russos Verhältnis mit seiner Büroleiterin Christina und Zoe Barnes' unbefriedigendes Arbeitsverhältnis beim *Washington Herold*.

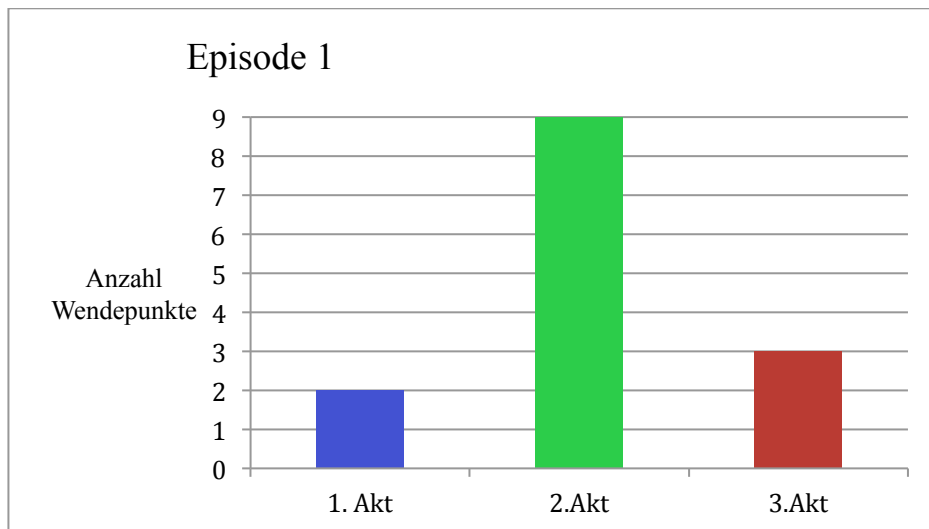


Abb. 13: Anzahl Wendepunkte E1 (Quelle: eigene Grafik).

Der erste Wendepunkt ist gleichzeitig der Anstoß, der die Handlung in eine andere Richtung lenkt. Frank erhält die Information, dass er nicht wie erwartet vom Präsidenten zum Außenminister nominiert wurde. Als seine Ehefrau Claire von dieser Niederlage erfährt, spornt sie Frank dazu an, einen Plan zu schmieden, um sich Genugtuung zu verschaffen und sich an Präsident Walker für sein gebrochenes Versprechen zu rächen. Frank nimmt diese Herausforderung an und schmiedet einen Plan. Dieser Moment ist gleichzeitig der aktauslösende Wendepunkt, da nun das dramatische Ziel definiert und der Antagonist – in diesem Fall Präsident Walker – etabliert ist.

Der zweite Akt ist geprägt von Intrigen und Plänen, die Frank ausheckt, um sich am Präsidenten Walker zu rächen. Ebenso treten größere Konflikte in den Nebenhandlungen auf, so etwa das Alkoholdelikt Peter Russos. Des Weiteren soll Frank Donald Blythe dabei unterstützen, innerhalb von 100 Tagen einen Gesetzesentwurf für die Bildungsreform zu verfassen. Außerdem will er Catherine Durant, einer Parteikollegin, die gegen den Präsidenten gestimmt hat, dabei unterstützen, den Posten der Außenministerin zu bekleiden. Den Höhepunkt im zweiten Akt bildet die Begegnung zwischen Frank und der Journalistin Zoe, die abends vor seiner Haustüre steht und ihm einen Deal anbietet: Sie schreibt alles was er will, solange er sie mit exklusiven Informationen aus dem Weißen Haus versorgt. Die Zusage Franks zu dieser Kooperation ist der aktauslösende Wendepunkt, denn spätestens jetzt gibt es kein Zurück mehr.

Im dritten Akt scheint sich alles zu Franks Gunsten zu wenden. Er bekommt die Aufgabe, einen neuen Gesetzesentwurf für die Bildungsreform auszuarbeiten, und erpresst sich

Russos absolute Loyalität, da er von dessen Alkoholdelikt erfahren und ihn heimlich aus dem Gefängnis geholt hat. Dieser entpuppt sich als weitere Schachfigur, die Frank noch nutzen wird, um seine Ziele zu erreichen. Die Auflösung im dritten Akt liegt in der Veröffentlichung eines parteikritischen Zeitungsartikels von Zoe, der den Präsidenten in ein schlechtes Licht rückt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

Episode 3

Die dritte Episode besteht ebenfalls aus drei Akten. Der erste hat eine Länge von fünf Minuten, der zweite ca. 28 und der dritte Akt knapp zehn (siehe Abb. 14). Es gibt insgesamt neun Wendungen: Jeweils zwei im ersten und dritten Akt sowie fünf im zweiten und längsten Akt (siehe Abb. 15).

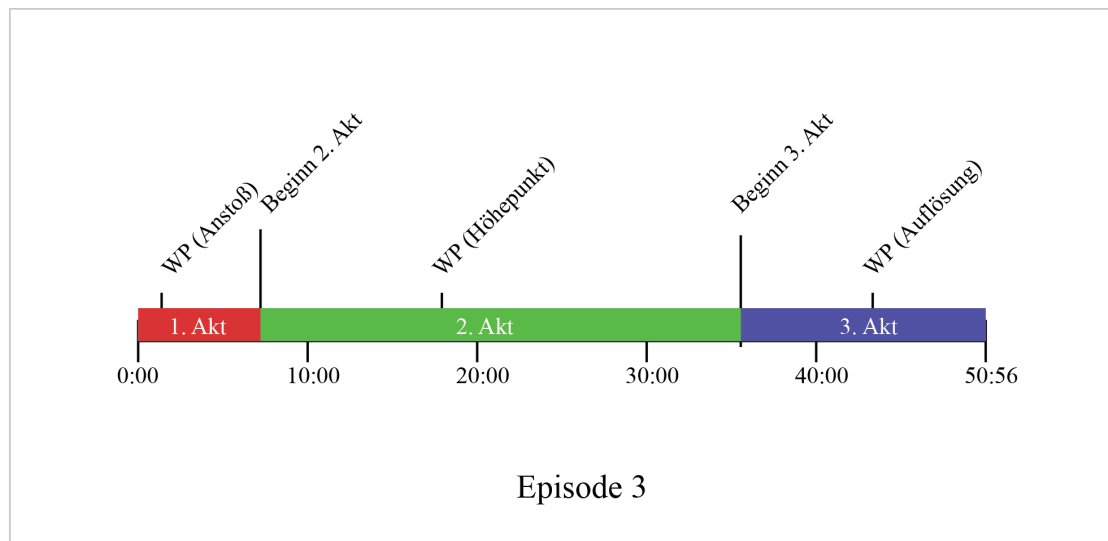


Abb. 14: Aktstruktur E3 (Quelle: eigene Grafik).

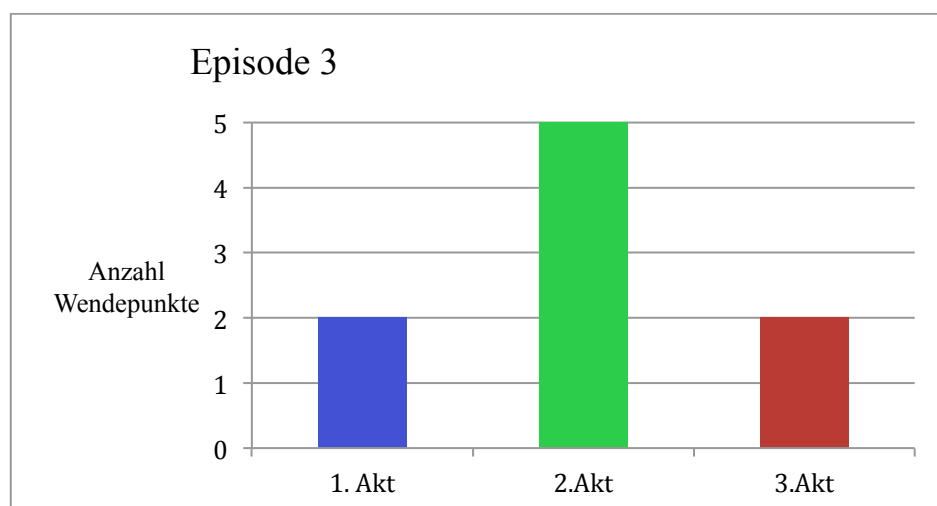


Abb. 15: Anzahl Wendepunkte E3 (Quelle: eigene Grafik).

Der erste und verhältnismäßig kurze Akt konfrontiert Frank gleich zu Beginn mit dem Konflikt, der sich über die gesamte Episode zieht. Ein junges Mädchen hatte einen tödlichen Autounfall, da sie sich während der Fahrt per SMS über die obszöne Form eines Denkmals lustig gemacht hatte, für dessen Erhalt Frank sich stets eingesetzt hatte. Diese Nachricht ist der Handlungsanstoß. Die aktauslösende Wendung tritt ein, als Linda ihm nicht mehr Zeit gewährt, um den Gesetzesentwurf, den er ausarbeiten sollte, fertig zu stellen. Frank muss nun nach South Carolina fahren und die Vorsitzenden der Lehrergewerkschaft telefonisch bei der Stange halten.

Zu Beginn des zweiten Akts ist Frank in South Carolina angetroffen und versucht im Fall des verunglückten Mädchen einen Deal mit seinem Gegner Oren zu machen. Nachdem Oren nicht auf Franks Kooperationsversuche eingeht, sucht er gemeinsam mit dem Bürgermeister und anderen Kollegen nach Lösungen. Den Höhepunkt im zweiten Akt bildet der gescheiterte Versuch Franks, die Eltern des Mädchens zu beruhigen. Er nutzt seine Kontakte zum Pfarrer und hält bei der Gedenkfeier in der Kirche eine packende Rede. Diese Szene bildet einen Richtungswechsel in der Handlung und somit den aktauslösenden Wendepunkt.

Im dritten Akt nimmt die Handlung weiter Fahrt auf, denn die Lehrergewerkschaft will nicht mehr länger auf Frank warten und fordert von ihm wichtige Entscheidungen. Frank hat dafür jedoch keine Zeit, da er die Eltern des toten Mädchens gemeinsam mit dem Pfarrer in sein Haus eingeladen hat, um ihnen nochmals ins Gewissen zu reden. Er erzählt ihnen nun von den Lösungsansätzen, die er sich überlegt hat, um die Sicherheitsmaßnahmen im Straßenverkehr zu verbessern, und bietet ihnen an, ein Stipendium im Namen ihrer Tochter zu vergeben. Die Eltern lassen sich beruhigen und schenken Frank Vertrauen. Anschließend droht er Oren, der Forderung eines Stromunternehmens bei der nächsten Sitzung nachzugeben, welche zur Folge hätte, dass dieser sein Grundstück verliert. Daraufhin hat Oren keine andere Wahl, als nachzugeben und Frank als Gewinner aus der Situation gehen zu lassen. Die Haupthandlung ist damit aufgelöst (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

Episode 6

Anders als die beiden obenstehenden Episoden ist die sechste in vier Akte geteilt. Der erste Akt ist ca. sieben Minuten lang, der zweite knapp 13, der dritte und längste Akt an die 20 und der vierte hat eine Länge von ungefähr sechs Minuten (siehe Abb. 16).

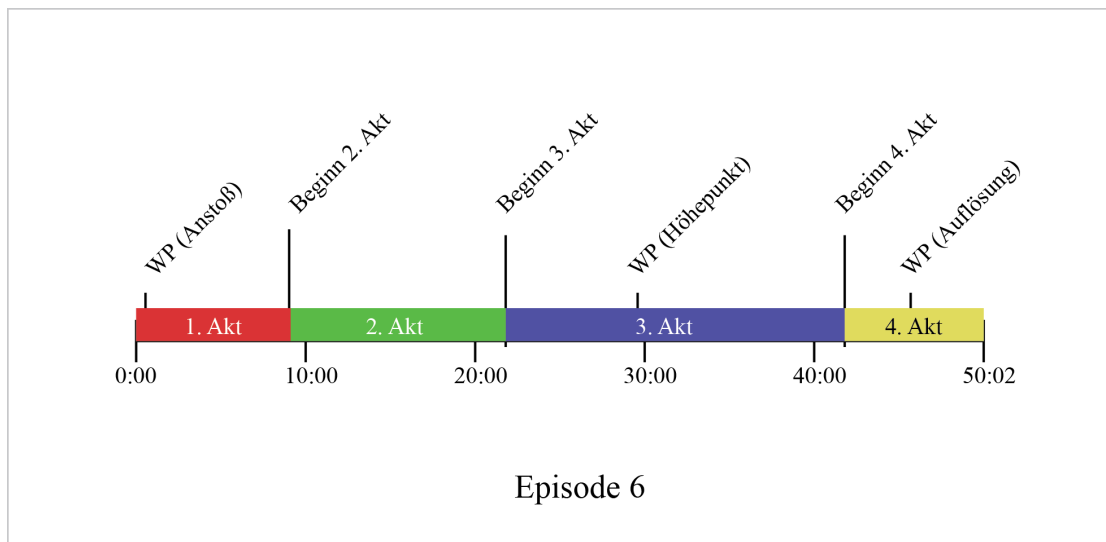


Abb. 16: Aktstruktur E6 (Quelle: eigene Grafik).

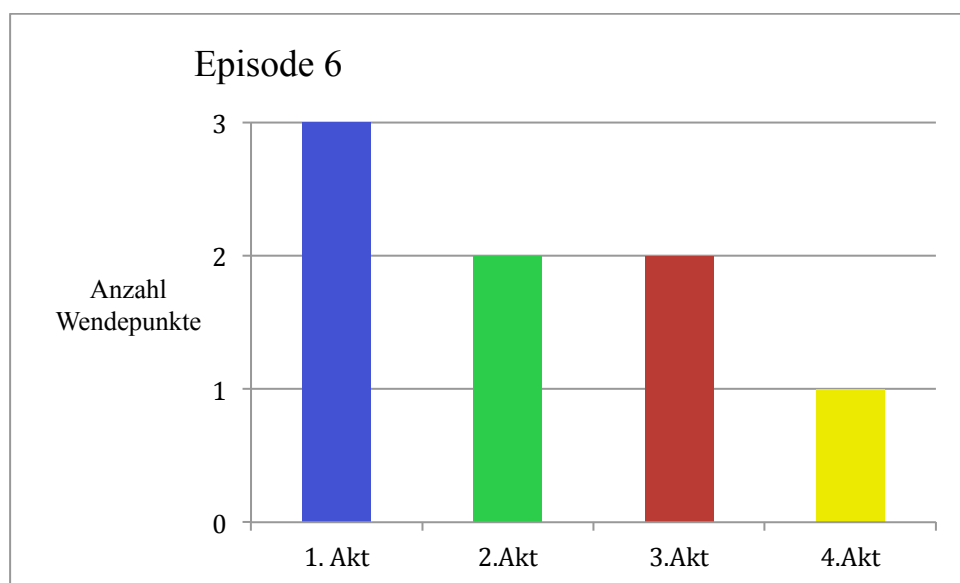


Abb. 17: Anzahl Wendepunkte E6 (Quelle: eigene Grafik).

Es gibt in der gesamten Folge acht Wendungen. Drei kommen bereits im ersten Akt vor, im zweiten und dritten wendet sich die Handlung jeweils zwei Mal, und der vierte Akt enthält nur einen Wendepunkt (siehe Abb. 17).

Die Handlung und der Konflikt der Episode werden schon im ersten Akt etabliert und bilden damit den Anstoß. Frank bekommt eine Woche Zeit, um den Lehrerstreik zu beenden, ansonsten droht ihm eine Änderung des Gesetzesentwurfs. Er benutzt seinen Sicherheitsbeauftragten Ed, um seinen Gegner Marty vorzuführen: Ein vermeintlicher Anschlag auf Franks Haus sorgt für medialen Aufruhr und setzt Marty unter Druck. Die

Meldung über den vermeintlichen Anschlag stellt die aktauslösende Wendung dar, da sie den Ausgangspunkt für eine Verschärfung des Konflikts bildet.

Nachdem sich im zweiten Akt einige Menschen in einer Demonstration gegen Marty richten, suchen die Gewerkschafter nach einer Lösung, um sich wieder ins rechte Licht zu rücken. Eine öffentliche Debatte beim Fernsehsender CNN zwischen Frank und Marty soll endgültig Klarheit in die Sache bringen. Diese Debatte stellt gleichzeitig die aktauslösende Wendung dar und lenkt die Handlung in eine andere Richtung. Der siegessichere Frank wird durch Marty verunsichert und macht sich zum Gespött der Öffentlichkeit.

Der Höhepunkt der Handlung ist in dieser Episode im dritten Akt enthalten. Der Präsident befiehlt Frank, den Gesetzesentwurf zu entschärfen und den Streik damit zu beenden. Frank geht jedoch nicht auf dessen Forderung ein und beginnt stattdessen, den Polizeifunk abzuhören. Als er eine Meldung über einen am helllichten Tag erschossenen Jungen aufschnappt, fordert er Zoe auf, sofort darüber zu berichten. Die Nachricht löst bei vielen Eltern Verärgerung aus und vergrößert den Druck auf Marty und die Gewerkschafter, den Streik zu beenden. Diese aktauslösende Wendung ist der Übergang zum vierten Akt.

Im vierten Akt gibt es nur eine Wendung, die gleichzeitig die Auflösung der Haupthandlung darstellt. Als Marty das Gespräch mit Frank sucht und sich zu einer Kooperation bereit erklärt, provoziert ihn dieser so sehr, dass er handgreiflich wird. Frank droht Marty nun damit, den Vorfall vor Gericht zu bringen, falls dieser den Streik nicht sofort beendet und den Gesetzesentwurf unverändert lässt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

Episode 8

Die achte Episode ist wieder in drei Akte gegliedert. Die Längen des ersten und zweiten Akts sind mit jeweils 16 und 17 Minuten in etwa gleich. Der dritte Akt ist mit ca. 10 Minuten der kürzeste (siehe Abb. 18). Die Episode hat insgesamt nur fünf Wendepunkte – jeweils einen im ersten und dritten und drei im zweiten Akt (siehe Abb. 19).

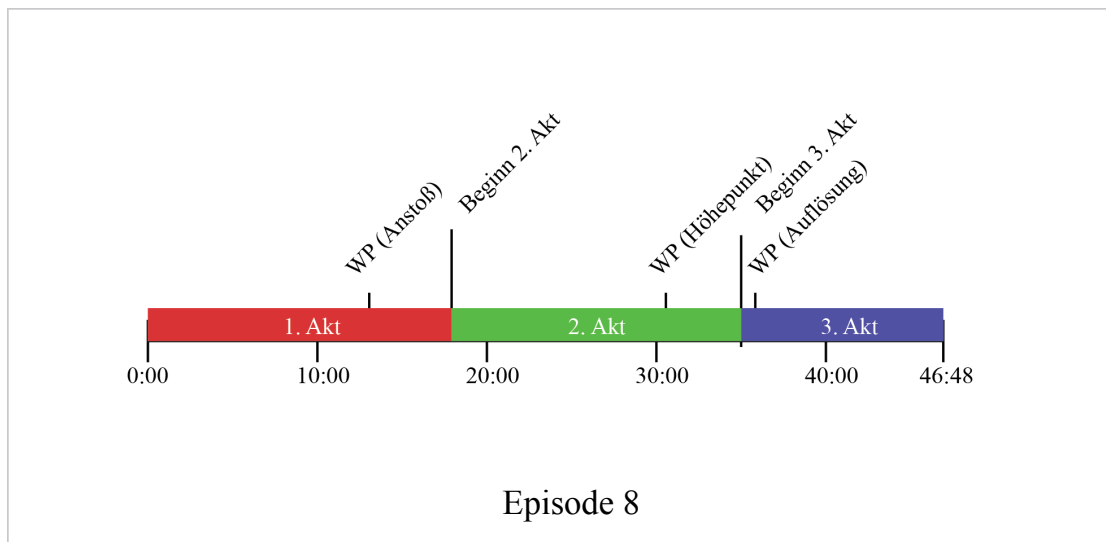


Abb. 18: Aktstruktur E8 (Quelle: eigene Grafik).

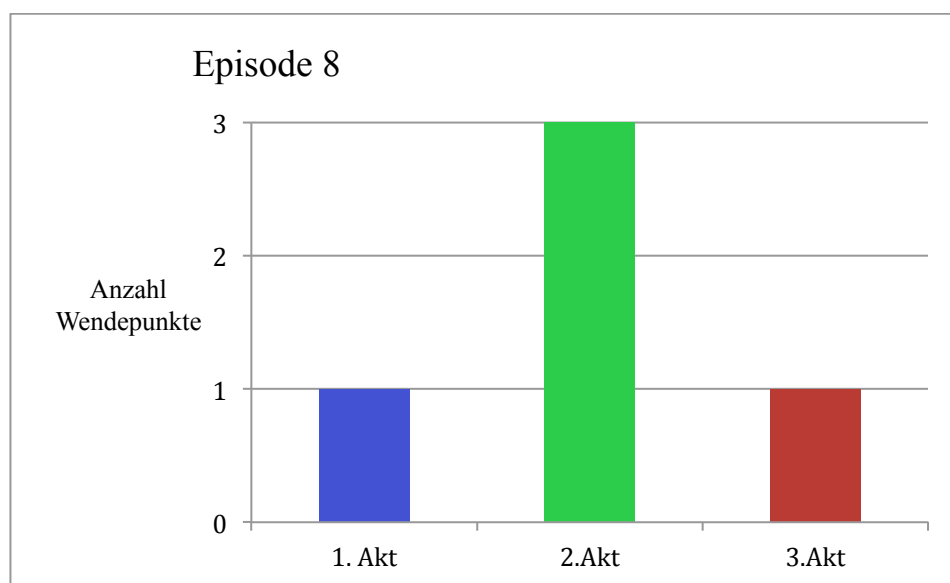


Abb. 19: Anzahl Wendepunkte E8 (Quelle: eigene Grafik).

Während Frank als Hauptfigur in den vorangegangenen Episoden immer Träger der Haupthandlung war, spielt er diesmal eher eine Nebenrolle. Diese Folge scheint eher einer Vertiefung der Figurenzeichnung zu dienen, denn Frank ist zum ersten Mal mit keinerlei Konflikten konfrontiert. Peter Russo ist stattdessen derjenige, der Probleme bewältigen muss. Im ersten Akt folgt nach einer langen Exposition, die Frank in seiner alten Militäarakademie zeigt, erst gegen Ende des ersten Akts der Anstoß und gleichzeitig aktauslösende Wendepunkt. Russo ist nach Pennsylvania gereist, um die Gunst der Wähler zurückzugewinnen, die wegen ihm ihren Arbeitsplatz in einer Werft verloren haben. Er bittet seinen alten Freund Paul um Hilfe, da dieser ein gutes Wort für ihn

einlegen könnte. Paul fühlt sich jedoch benutzt und gewährt Russo keine Hilfestellung. Der aktauslösende Wendepunkt läutet damit den Übergang zum zweiten Akt ein.

Die erste Wendung im zweiten Akt bildet die Ankunft Christinas, Russos' Geliebter, die angereist ist um ihn moralisch zu unterstützen. Der Höhepunkt im zweiten Akt ist die Bürgerversammlung, bei der Russo versucht, die Leute zu beruhigen, indem er ihnen die neuen Ideen zur Schaffung von Arbeitsplätzen vorstellt. Diese sind jedoch wütend und lehnen sich gegen ihn auf. Der Konflikt verschärft sich und Russo scheint immer weiter von seinem Ziel entfernt zu sein. Er beschließt also gegen Ende des zweiten Akts, in Pauls Haus einzubrechen und ihn zu einem Gespräch zu zwingen. Nach einem kurzen Kampf gibt Paul nach und erklärt sich bereit, Russo zu helfen.

Schon in der ersten Szene des dritten Akts wird die Handlung aufgelöst. Russo versucht noch einmal mit den Bürgern zu sprechen und gewinnt durch seine packende und ehrliche Rede ihr Vertrauen zurück (siehe Anhang, Episodenprotokoll E8).

Episode 13

Die letzte Episode der ersten Staffel besteht aus drei Akten. Der erste und der dritte Akt betragen jeweils ca. zehn Minuten, der zweite beträgt 26 Minuten (siehe Abb. 20). In dieser Episode gibt es insgesamt neun Wendepunkte, die sich auf jeweils zwei Wendungen im ersten und dritten Akt und fünf Wendungen im zweiten Akt aufteilen (siehe Abb. 21).

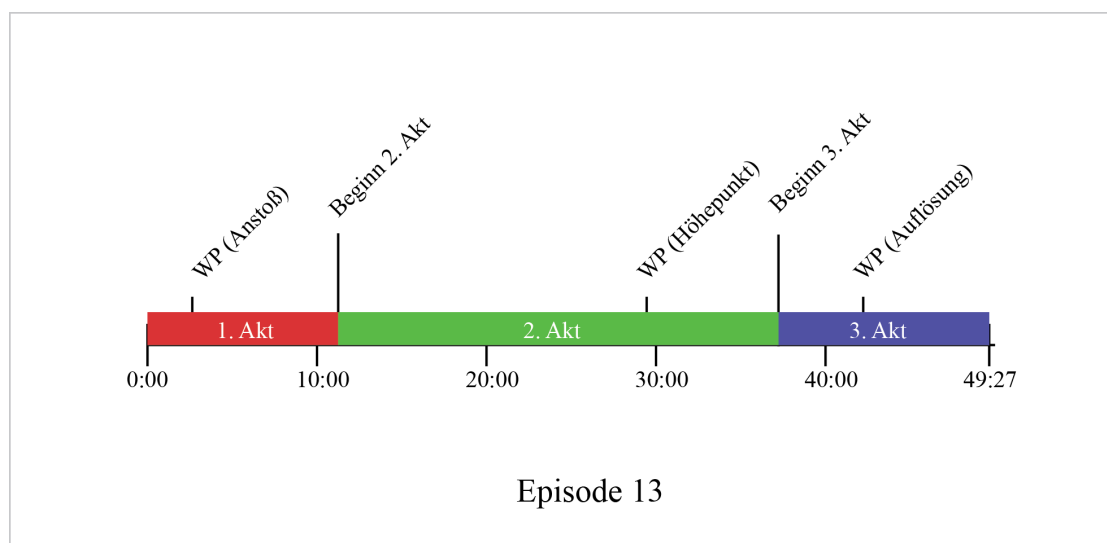


Abb. 20: Aktstruktur E13 (Quelle: eigene Grafik).

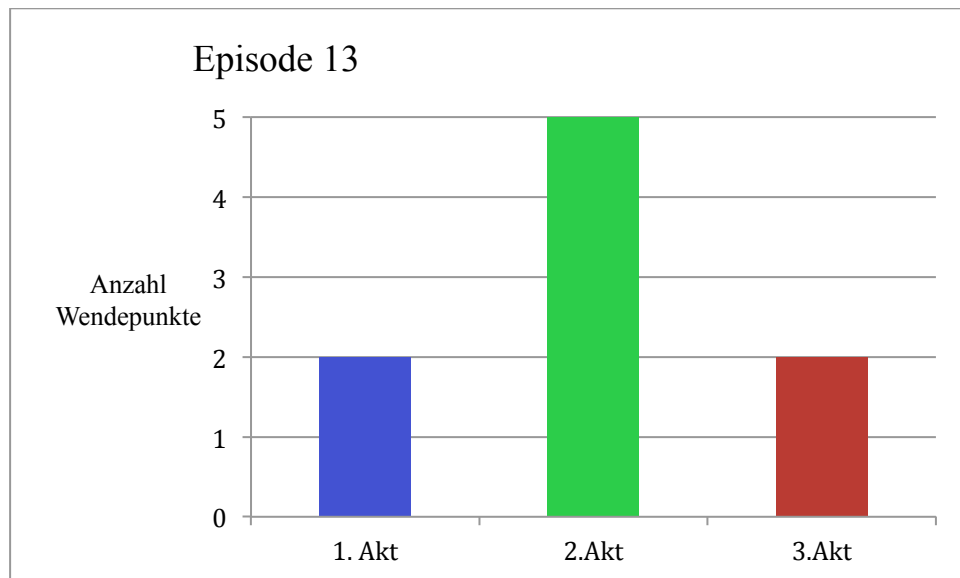


Abb. 21: Anzahl Wendepunkte E13 (Quelle: eigene Grafik).

Der erste Wendepunkt und Handlungsanstoß liegt darin, dass Frank versucht, die Nominierung von Raymond Tusk als Vize seitens des Präsidenten zu verhindern. Frank will Remy, der für das Unternehmen *SanCorp* arbeitet, als Komplizen in dieser Angelegenheit gewinnen. Frank erzählt ihm deshalb, dass Tusk sein Vermögen in Atomkraftwerke investieren möchte und *SanCorp* sich dagegen schützen müsse. Infolgedessen werde Tusk die Nominierung ablehnen, wenn er erfährt, dass seine Anteile in Gefahr sind. Die aktauslösende Wendung im ersten Akt ist die Nachricht von Remy, dass es ihm nicht möglich ist, Franks Forderungen nachzugehen.

Zu Beginn des zweiten Akts beschließt Frank also, persönlich zu einem Vertreter von *SanCorp* zu fliegen, um ihn über die Situation zu informieren. Dieser möchte von der Sache allerdings nichts wissen und schickt Frank unverrichteter Dinge wieder nach Hause. Den Höhepunkt der Handlung bilden die gestiegenen *SanCorp* Aktien, die wiederum auf Tusk zurückzuführen sind. Gegen Ende des zweiten Akts kommt es zu einer aktauslösenden Wendung. Frank bekommt einen Anruf von Remy, der ihn bittet, ihn in einem Restaurant zu treffen.

Als Frank am Anfang des dritten Akts zum ausgemachten Treffpunkt kommt, trifft er zu seiner Überraschung auf Tusk. Dieser erzählt Frank, dass ihm bis nächste Woche ein erheblicher Anteil von *SanCorp* gehören werde und er Frank im Amt des Vizepräsidenten braucht, um seine Interessen zu vertreten. Frank geht darauf nicht ein und macht deutlich, nur auf Augenhöhe zu kooperieren bereit zu sein. Die Handlungsauflösung erfolgt kurz

darauf. Frank wird vom Präsidenten in sein Büro gerufen, wo er in Anwesenheit Tusks den Posten des Vizepräsidenten angeboten bekommt. Er nimmt den Posten an und hat damit sein Staffelziel erreicht (siehe Anhang, Episodenprotokoll E13).

Wenn man die Ergebnisse aus der Untersuchung der Aktstruktur und Wendepunkte vergleicht, lässt sich kein klares Muster erkennen, nach dem die Serienmacher vorgegangen sind. Bis auf eine der untersuchten Episoden weisen zwar alle eine 3-Akt-Struktur auf, jedoch ist in Bezug auf die Länge der Akte kein konsequentes Schema sichtbar.

Versucht man nun Fields vereinfachtes Paradigma des Strukturmodells auf die Serie *House of Cards* zu übertragen, ergibt das bei einer 50-minütigen Serie eine Akteinleitung in jeweils 12,5 Minuten für den ersten und dritten und 25 Minuten für den zweiten Akt. Die dreizehnte Episode entspricht am ehesten diesem Modell, da der erste und dritte Akt mit etwa zehn Minuten die gleiche Länge haben und der zweite Akt genau 25 Minuten beträgt. Alle anderen Episoden weisen entweder einen zu langen oder zu kurzen ersten Akt auf. Auffällig ist jedoch, dass der dritte Akt bei allen untersuchten Episoden, die einer 3-Akt-Struktur entsprechen, ca. zehn Minuten beträgt.

Nach Schütte soll ein Spielfilm von etwa 90 Minuten Länge die durchschnittlichen Aktlängen von 25 Minuten für den ersten, 45 bis 60 Minuten für den zweiten und 20 bis 30 Minuten für den dritten Akt aufweisen. Umgerechnet auf die vorliegenden Episoden entspricht das ca. 14 Minuten für den ersten, 25 bis 30 Minuten für den zweiten und ca. 11 bis 17 Minuten für den dritten Akt. Auf die Aktlängen der ersten und dreizehnten Episode der Serie *House of Cards* treffen Schüttes Vorgaben somit zu.

Bronner erklärt, dass spätestens in den ersten 10 bis 12 Minuten die dramatische Frage gestellt und die Grundspannung erzeugt werden muss. Das trifft bei allen untersuchten Episoden zu. Des Weiteren schlägt sie für eine 50-minütige Serienfolge folgende Aktlängen vor: 15 Minuten für den ersten Akt, 25 Minuten für den zweiten und zehn Minuten für den dritten Akt. Auch Bronners Theorie kommt in der vorliegenden Serie nur in der ersten Episode zum Tragen.

Die sechste Episode weist als einzige von den untersuchten Serienfolgen eine 4-Akt-Struktur auf. Nach Douglas ergibt sich für TV-Serien mit einer Länge von ca. 60 Minuten die Einteilung in 4 gleichlange Akte, die etwa einer Länge von 13 bis 15 Minuten entsprechen. Obwohl Douglas' Einteilung auf Serien mit Werbeunterbrechungen

ausgelegt ist, wird diese laut Thomson von werbefreien Pay-TV-Sendern oftmals dennoch eingehalten. Davon ist jedoch in der analysierten Episode nichts zu erkennen. Mit einer Einteilung von ca. sieben Minuten im ersten Akt, 13 Minuten im zweiten, 20 Minuten im dritten und sechs Minuten im vierten Akt weicht die Einteilung eindeutig davon ab. Inhaltlich ist in allen fünf Episoden die Einteilung in Exposition, Konflikt und Auflösung zu erkennen (vgl. Kapitel 5.2.2).

In Bezug auf Anzahl ergab die Analyse der Wendepunkte ebenfalls deutliche Abweichungen (siehe Abb. 22).

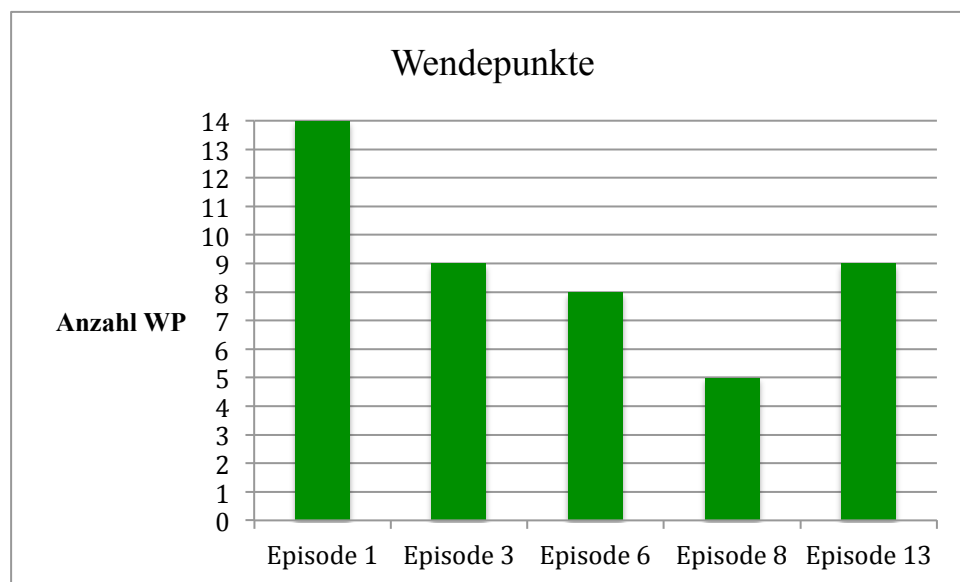


Abb. 22: Wendepunkte im Vergleich (Quelle: eigene Grafik).

6. Handlungsstränge

Die Serie *House of Cards* weist eindeutig eine Zopfdraturgie auf. Die Anzahl der Handlungsstränge in den einzelnen Episoden variiert jedoch. Im Folgenden wird die Auswertung für jede Episode einzeln angeführt.

Episode 1

Die erste Episode setzt sich aus der Haupthandlung und insgesamt neun Nebenhandlungen zusammen (siehe Abb. 23). Die Haupthandlung besteht aus insgesamt 15 Szenen und thematisiert Franks Racheakte gegen Präsident Walker. Der Haupthandlungsstrang beginnt in den ersten zehn Minuten und zieht sich bis zum Ende der Episode, wo schließlich die Auflösung in Form des veröffentlichten Zeitungsartikels stattfindet.

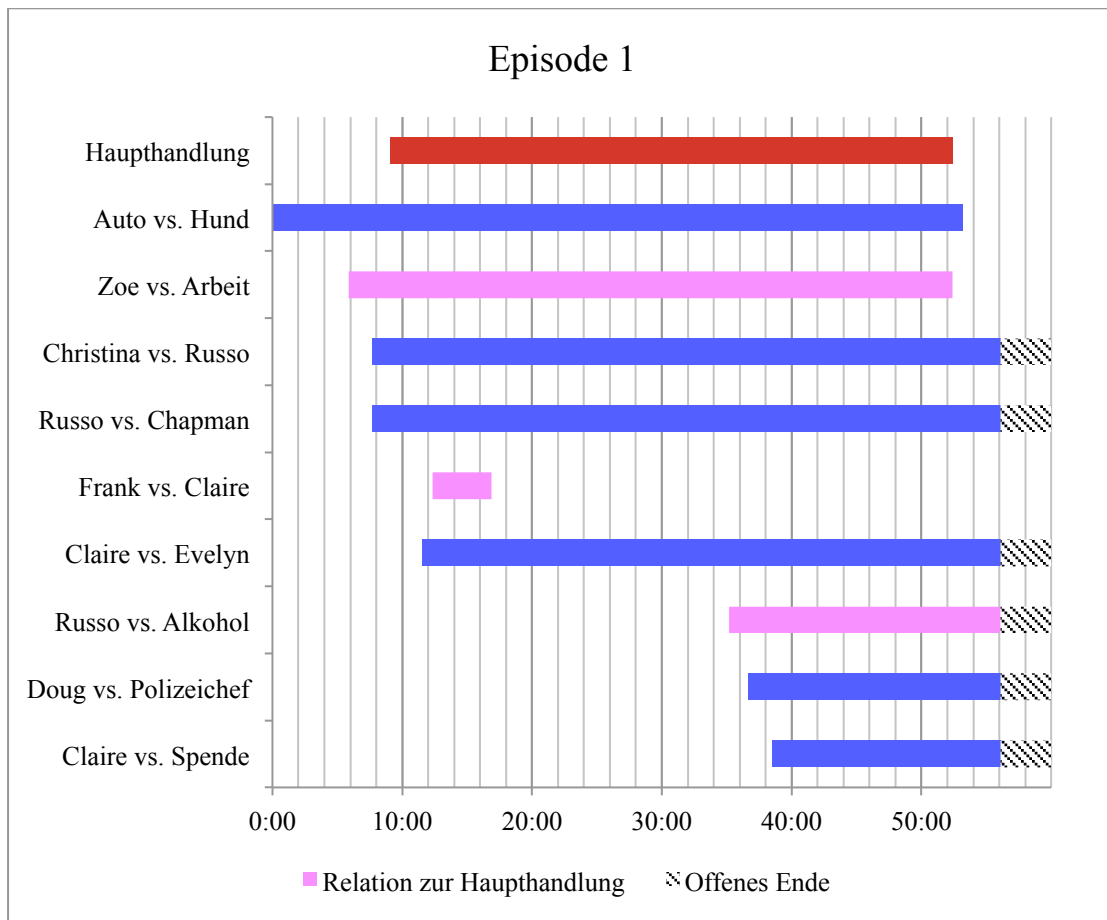


Abb. 23: Handlungsstränge E1 (Quelle: eigene Grafik).

Die erste Nebenhandlung beginnt noch vor der Haupthandlung und besteht aus nur zwei Szenen. Ein Hund wird auf der Straße angefahren. Frank verspricht seinen Nachbarn und Eigentümern des Hundes, nach dem Täter zu suchen. Kurz nach Auflösung der Haupthandlung am Ende der Episode gelingt es der Polizei schließlich tatsächlich, den mutmaßlichen Fahrerflüchtigen ausfindig zu machen. Die Szene steht insofern in Relation zur Haupthandlung, als sie erste Informationen zu Franks Charakter liefert.

Die Trägerin der zweiten Nebenhandlung, die aus neun Szenen besteht, ist Zoe Barnes. Als Journalistin des *Washington Herold* ist sie mit ihren Aufgaben unzufrieden und dürstet nach mehr Verantwortung und anspruchsvolleren Aufgaben. Bereits in den ersten fünf Minuten der Episode beginnt die Nebenhandlung mit der Zurückweisung Zoes seitens ihrer Kollegen und ihres Chefs. Ihr Bedürfnis nach Anerkennung führt so weit, dass sie eines Abends zu Frank nach Hause geht und ihn mit Hilfe eines Fotos, das sie beide auf derselben Veranstaltung zeigt, dazu bringt, sie hereinzubitten. Sie schließt mit Frank einen Pakt und erntet dafür indirekt Lob seitens ihres Vorgesetzten. Der Strang

wird zeitgleich mit der Haupthandlung aufgelöst, da sie auf dasselbe Ziel hinsteuern – nämlich die Veröffentlichung von Zoes Artikel. Durch die Überschneidung dieser Nebenhandlung mit der Haupthandlung stehen die Stränge in enger Relation zueinander – die Nebenhandlung wird an vielen Stellen sogar zur Haupthandlung.

Eine weitere Nebenhandlung stellt Russos Beziehung zu seiner Angestellten Christina dar. In vier Szenen wird das Verhältnis zwischen den beiden Figuren offengelegt. Der Beginn der Handlung in der achten Serienminute liegt kurz vor dem Anfang der Haupthandlung. In dieser Episode wird dieser Nebenstrang nicht aufgelöst.

Die vierte Nebenhandlung besteht aus nur einer Szene und beginnt ebenfalls noch vor der Haupthandlung. Sie zeigt ein Gespräch zwischen Russo und Chapman, der eine versprochene Baugenehmigung von ihm fordert. Russo täuscht daraufhin ein Telefonat mit dem Präsidenten vor, um Chapman zu beruhigen. Die Handlung wird in dieser Episode nicht aufgelöst.

In der fünften Nebenhandlung geht es in drei Szenen um einen Konflikt zwischen Frank und Claire. Als Frank von der Entscheidung des Präsidenten erfährt, zieht er sich den ganzen Tag zurück und reagiert nicht auf Claires Anrufe. Wütend darüber erwartet sie ihn spät nachts zuhause und ein heftiger Streit bricht aus, weil sie sich ausgeschlossen fühlt. Sie wirft ihm zudem vor, nicht genug Biss aufzubringen, um seinen Willen durchzusetzen. Nachdem Frank die ganze Nacht wach bleibt und Pläne schmiedet, vertragen sich die beiden wieder. Die Handlung beginnt erst in der dreizehnten Minute und löst sich kurze Zeit später auf. Sie steht mit der Haupthandlung in Relation, da sie die Initialzündung für Franks nachfolgende Intrigen darstellt.

In der sechsten Nebenhandlung geht es um Claire und ihre Angestellte Evelyn. Die Handlung beginnt in der zwölften Minute, als Claire Evelyn mitteilt, dass sie die Organisation ausweiten und neue Arbeitsplätze schaffen will. Nachdem jedoch die erwarteten Spendengelder nicht eintreffen, revidiert Claire ihre anfänglichen Pläne und beschließt entgegen Evelyns Willen, Mitarbeiter zu entlassen. In nur zwei Szenen wird der Konflikt zwischen den beiden Frauen etabliert, in dieser Folge jedoch nicht aufgelöst.

Die siebte Nebenhandlung setzt sich aus fünf Szenen zusammen und beginnt erst spät in der Geschichte bei knapp 35 Minuten. Russo wird wegen Trunkenheit am Steuer verhaftet und muss die Nacht in der Ausnüchterungszelle verbringen. Als Frank von dem Fall erfährt, beauftragt er seinen Assistenten Doug, Russo aus dem Gefängnis zu befreien.

Da Russo nicht will, dass sein Alkoholdelikt an die Öffentlichkeit getragen wird, verpflichtet er sich Frank gegenüber zur absoluten Loyalität. Die Handlungsauflösung erfolgt nicht in dieser Episode.

In der achten Nebenhandlung ist Doug derjenige, der sich nachts mit dem Polizeichef trifft und ihm im Gegenzug zu Russos Freilassung die Unterstützung bei der nächsten Bürgermeisterwahl anbietet. In nur einer Handlung wird dieser Strang in der 37. Minute erzählt und in dieser Folge nicht aufgelöst.

Die letzte Nebenhandlung beginnt in der 39. Minute und beschreibt in zwei Szenen den Wunsch Claires, Spendengelder von dem Ehepaar Holbert zu erhalten. Zu diesem Zweck beauftragt sie Frank, für das Ehepaar Karten für einen Ball zu besorgen. Ob es zu der Spende kommt oder nicht, wird in dieser Folge jedoch nicht geklärt und die Handlung somit nicht aufgelöst (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

Episode 3

In der dritten Episode gibt es neben der Haupthandlung, die aus insgesamt 12 Szenen besteht und Franks Konflikt in Bezug auf das verunglückte Mädchen darstellt, nur noch vier Nebenhandlungen (siehe Abb. 24). Bereits in der zweiten Minute erfährt Frank von dem Unfall und die Haupthandlung beginnt. Die Auflösung in Form der Erpressung Orens findet in der 44. Minute statt.

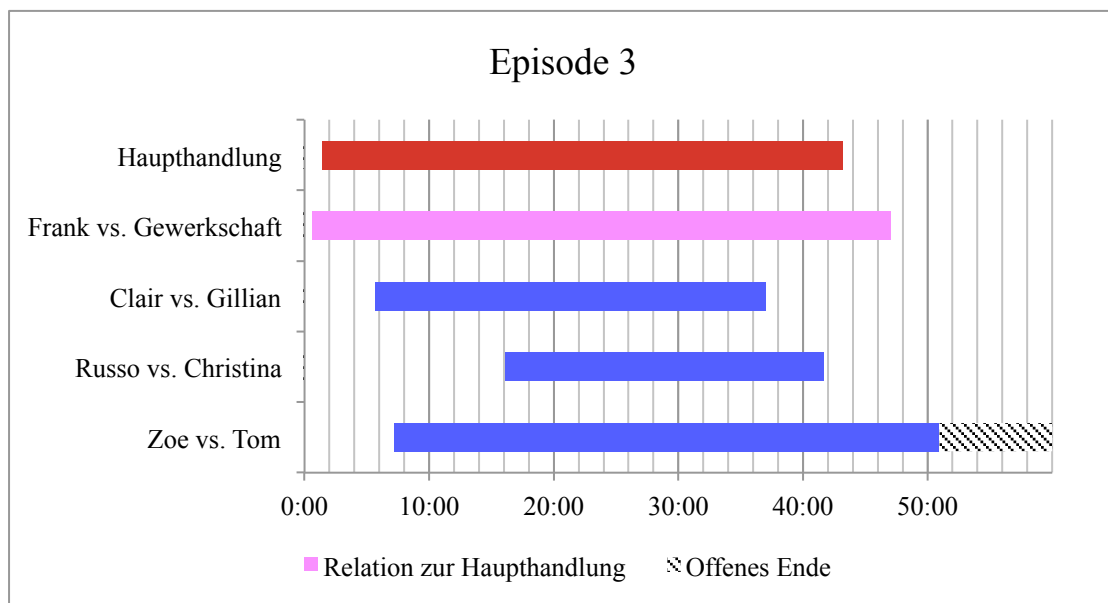


Abb. 24: Handlungsstränge E3 (Quelle: eigene Grafik).

Bereits in Minute Eins und noch vor der oben beschriebenen Haupthandlung beginnt die erste Nebenhandlung. Frank und die Gewerkschafter sitzen im Konferenzraum und besprechen den Gesetzesentwurf, als Doug ihm die Nachricht des Unfalls überbringt. Die Auflösung erfolgt erst nach der Haupthandlung, als Frank aus South Carolina zurückkehrt und wieder an der Konferenz teilnimmt. Die insgesamt sechs Szenen dieser Handlung stehen eng in Verbindung mit der Haupthandlung, da sie zeitgleich erfolgen und jeweils abwechselnd Franks vollste Aufmerksamkeit beanspruchen.

Die nächste Nebenhandlung stellt Claires Versuch dar, die NGO-Expertin Gillian für ihre Organisation zu gewinnen. Die Handlung beginnt in der sechsten Minute mit Gillians Besuch in Claires Büro und löst sich innerhalb von vier Szenen mit ihrer Zusage auf.

Der Konflikt der dritten Nebenhandlung besteht zwischen Russo und Christina und beginnt in der 17. Minute. Christina teilt Russo mit, dass sie nicht länger für ihn arbeiten und ins Repräsentantenhaus wechseln möchte. Schon bald revidiert Russo seine anfängliche Zustimmung und bittet Christina, bei ihm zu bleiben. Diese geht auf seinen Wunsch ein und löst damit den Konflikt und die Handlung in der 42. Minute auf. Die Handlung besteht aus insgesamt drei Szenen.

Die dritte und letzte Nebenhandlung, bestehend aus vier Szenen, führt die Auseinandersetzung zwischen Zoe und ihrem Chef Tom fort. Zoe wird für einen Zeitungsartikel von der Eigentümerin des *Washington Herold* gelobt. Diese fordert Tom auf, ihn auf der Titelseite der Sonntagsausgabe zu veröffentlichen. Nachdem Zoe in einem Fernseauftritt Informationen über die Arbeitsverhältnisse im Washington Herold preisgegeben hat, platzt Tom der Kragen und er erteilt ihr Fernsehverbot auf unbestimmte Zeit. Die Handlung beginnt bereits in der achten Serienminute und wird im Laufe der Episode nicht aufgelöst (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

Episode 6

Die sechste Folge hat insgesamt vier Handlungsstränge (siehe Abb. 25). Die Haupthandlung setzt sich aus 17 Szenen zusammen und startet bereits in der ersten Serienminute. Franks Aufgabe besteht in der Beendigung des Lehrerstreiks zu Gunsten seines Gesetzesentwurfs. In der 42. Minute kommt Frank an sein Ziel und die Handlung wird aufgelöst.

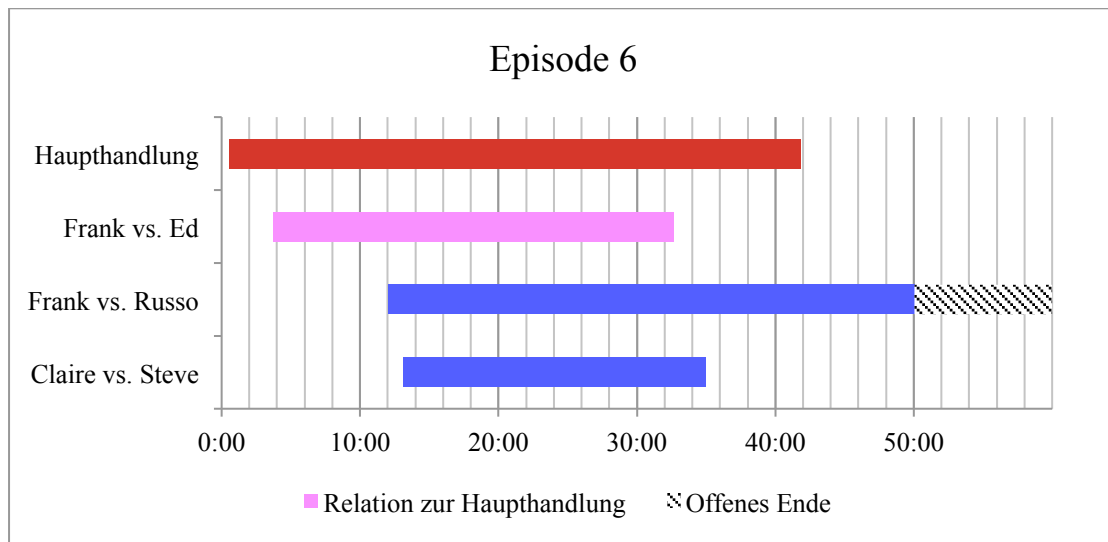


Abb. 25: Handlungsstränge E6 (Quelle: eigene Grafik).

Frank ist auch an der ersten Nebenhandlung beteiligt, die in fünf Szenen beschreibt, wie der Sicherheitsbeamte Ed versucht, seine Suspendierung aufzuheben. Die Handlung beginnt in der vierten Minute, als Claire den Sicherheitsbeamten ins Haus lockt, bevor Doug einen von Frank inszenierten Anschlag auf das Haus ausübt. Ed wird in der Folge wegen Fahrlässigkeit vom Dienst suspendiert. Die Auflösung erfolgt in der 33. Minute, als Frank mit einem Anruf beim Polizeidirektor dafür sorgt, dass Ed seinen Dienst wieder antreten darf. Ed stellt eine Figur in Franks Intrigenspiel gegen seinen Gegner Marty dar und ist deshalb auch ein Akteur der Haupthandlung.

Auch in der dritten Nebenhandlung spielt Frank eine maßgebliche Rolle. Die Handlung ist in fünf Szenen geteilt und greift Russos Alkoholproblem erneut auf. Er möchte für das Amt des Gouverneurs kandidieren und bittet Frank um Unterstützung. Frank bietet ihm diese unter der Voraussetzung an, dass Russo eine Alkoholtherapie macht. Die Handlung beginnt in der 13. Minute und wird nicht aufgelöst.

Die letzte Nebenhandlung spielt im Krankenhaus und wird in drei Szenen erzählt. Frank und Claires ehemaliger Sicherheitsbeamter verbringt dort seine letzten Wochen, denn er leidet an einer tödlichen Krankheit. Als Claire ihm einen Besuch abstattet, gesteht er ihr seine Liebe und spricht schlecht über Frank. Claire weiß seine Worte nicht zu schätzen und erniedrigt ihn. Die Nebenhandlung beginnt in der 14. Minute und findet in der 35. Minute ihren Abschluss (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

Episode 8

Die achte Episode ist nicht nur die kürzeste, sondern zeichnet sich auch durch nur drei Handlungsstränge aus (siehe Abb. 26).

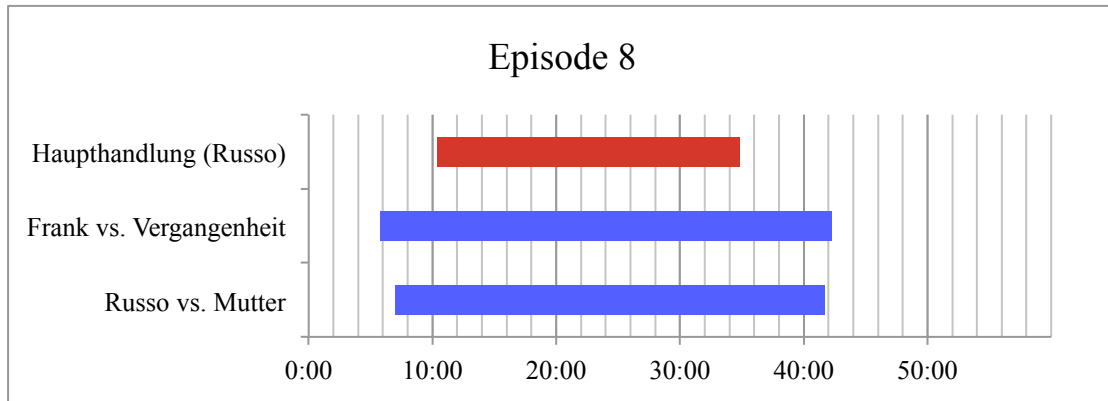


Abb. 26: Handlungsstränge E8 (Quelle: eigene Grafik).

Die Haupthandlung setzt sich aus zehn Szenen zusammen und beginnt in der 11. Minute verhältnismäßig spät, als Russo seinen Freund Paul um Hilfe bittet. Mit Pauls Zusage in der 36. Minute löst sich der Handlungsstrang auf. Russo gewinnt das Vertrauen der Bürger zurück und hat sein Episodenziel erreicht.

Die erste Nebenhandlung behandelt Franks Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit und beginnt bereits weit vor der Haupthandlung in der sechsten Serienminute. In ganzen 16 Szenen wird Frank mit seinen früheren Studienkollegen gezeigt. Die Handlung ist weder von Konflikten geprägt noch gibt es ein Ziel, das Frank erreichen will. In der 43. Minute findet dieser Handlungsstrang in Form des Verlassens der Militärakademie sein Ende.

Eine weitere Nebenhandlung beschreibt in drei Szenen den Konflikt zwischen Russo und seiner scheinbar kaltherzigen Mutter, die in einem mäßig ausgestatteten Pflegeheim untergebracht ist. Die alte Frau scheint sich weder für ihren Sohn noch für seine Geliebte Christina zu interessieren. Der Strang beginnt in der siebten Minute und wird in der 41. aufgelöst, als Russo ihr davon erzählt, dass er sich mit seinem Freund geprügelt hat. Diese Information erfüllt sie überraschenderweise mit Stolz. (siehe Anhang, Episodenprotokoll E9).

Episode 13

Wie die vorangegangene Episode setzt sich die dreizehnte ebenfalls aus nur drei Handlungssträngen zusammen (siehe Abb. 27).

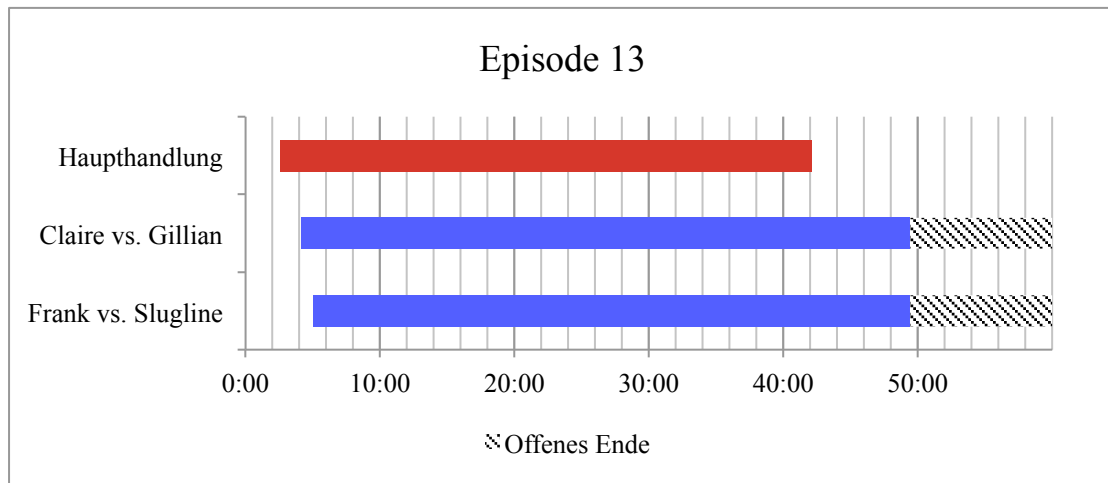


Abb. 27: Handlungsstränge E13 (Quelle: eigene Grafik).

Haupthandlungsträger ist wieder Frank, der versucht, den Präsidenten davon abzubringen, Raymond Tusk für das Amt des Vizepräsidenten zu nominieren. Ganze 17 Szenen zeichnen die Haupthandlung aus, die sich von der dritten Serienminute bis in die 43. zieht. Die Auflösung erfolgt mit der Nominierung Franks zum Vizepräsidenten.

Die erste Nebenhandlung beschreibt den Konflikt zwischen Claire und Gillian und besteht aus drei Szenen. Die Handlung beginnt in der fünften Minute, als Claire mit ihrem Anwalt über Gillians Anschuldigungen spricht und daraufhin auf eine außergerichtliche Einigung hofft. Gillian möchte sich jedoch auf nichts einlassen und sagt Claire den Kampf an. Die Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.

Auch die zweite und letzte Nebenhandlung, die genau wie die Haupthandlung aus 17 Szenen besteht, kommt in dieser Folge zu keiner Auflösung. Die Journalisten Zoe, Janine und Lucas recherchieren im Fall Russo. Nach erfolgreichen Rekonstruktionen kommen sie sowohl der Prostituierten Rachel als auch Christina auf die Spur und befragen sie. Die Handlung beginnt in der sechsten Minute und kommt zu keinem Abschluss.

Auch im Umgang mit den Handlungssträngen scheinen die Serienmacher unsystematisch vorgegangen zu sein. Ein Vergleich der Grafiken macht dies deutlich.

Eschke/Bohne schlagen eine Gliederung der Erzählstränge in einen A-, B- und C-Strang vor, um dem Zuschauer die Übersicht zu erleichtern. Auch Schütte ist dieser Auffassung

und fügt hinzu, dass eine Nebenhandlung aus mindestens drei Szenen bestehen sollte. Die Anzahl der Handlungsstränge in den analysierten Episoden nimmt von Folge zu Folge ab. Während es in der ersten Episode zehn Stränge gibt, hat die dritte Folge gerade mal die Hälfte. Die sechste Folge weist vier Handlungsstränge auf, während die achte und dreizehnte die Geschichte in jeweils nur noch drei Strängen erzählen. Auch die Szenenanzahl der einzelnen Nebenhandlungen ist in der ersten Episode unbeständig, und fünf *subplots* weisen weniger als drei Szenen auf.

Außerdem sollte nach Eder ein *subplot* in einem Film weniger Raum als die Haupthandlung einnehmen. Das trifft auf die analysierten Episoden nur teilweise zu. In der ersten, dritten und sechsten Episode dominiert die Haupthandlung deutlich, während ihr in der achten Episode weitaus weniger Platz eingeräumt wird als dem *subplot*. Die dreizehnte Folge stellt eine Ausnahme dar, denn hier stehen Haupthandlung und eine Nebenhandlung mit derselben Szenenanzahl gleichauf.

Der Grad der Verwicklung der Nebenhandlungen mit der Haupthandlung unterscheidet sich ebenso von Folge zu Folge. In der ersten Folge stehen drei Nebenhandlungen in Verbindung zu der Haupthandlung, in der dritten und sechsten ist es jeweils nur eine. Die achte und dreizehnte Episode weisen hingegen überhaupt keine Beziehungen zwischen Nebenhandlungen und Haupthandlung auf.

Laut Eder zeichnen sich Nebenhandlungen unter anderem dadurch aus, dass ihr Problem später aufgeworfen und früher gelöst wird. Auch Schütte stimmt dem zu und rät, die Auflösung einer Nebenhandlung nicht direkt nach der Auflösung der Haupthandlung stattfinden zu lassen. In der Serie *House of Cards* wird dieser Empfehlung nicht konsequent nachgekommen. Bereits in der ersten Episode wird das Problem zweier Nebenhandlung schon früher eingeführt, von denen sich eine kurz nach und die andere zeitgleich mit der Haupthandlung auflöst. Weitere zwei Nebenhandlungen führen das Problem ebenso vor der Haupthandlung ein, lösen dieses allerdings in der Episode nicht auf. Insgesamt werden in dieser Episode vier von zehn Handlungssträngen aufgelöst. In der dritten Episode werden vier von fünf Handlungssträngen aufgelöst. Eine Nebenhandlung wirft dabei ähnlich wie in Episode 1 das Problem vor der Haupthandlung auf und löst es kurz nach der Haupthandlung. Die sechste Episode entspricht den theoretischen Vorgaben, indem der Konflikt der Haupthandlung früher beginnt und sich später auflöst als die der Nebenhandlungen. Insgesamt werden hier drei von vier

Handlungen aufgelöst. Die Haupthandlung in der achten Episode kommt weit später zur Handlungsauslösung und weit früher zu einer Auflösung als die beiden Nebenhandlungen, die jeweils noch in der Folge aufgelöst werden. In der dreizehnten Episode tritt das Problem der Haupthandlung zwar vor den Konflikten der Nebenhandlungen auf, doch kommen die beiden Nebenhandlungen in der letzten Episode nicht zum Abschluss (vgl. Kapitel 5.2.9).

7. Cliffhanger

Bis auf die achte Episode, die sich durch die Auflösung aller Handlungsstränge auszeichnet, wird immer mindestens ein Strang fortgeführt. Trotzdem kann hierbei nicht von *Cliffhangern* gesprochen werden, da diese sich durch den Abbruch im Moment höchster Spannung definieren. Nur in der letzten Episode der Serie *House of Cards* gibt es einen klaren *Cliffhanger*. Die Zuschauer sollen damit höchstwahrscheinlich zur Rückkehr zur zweiten Staffel animiert werden. Diese dreizehnte Episode schließt ausschließlich die Haupthandlung ab und baut eine große Spannung in den dramatischen Nebenhandlungen auf, deren Ausgang offen bleibt. Es stellt sich dabei die Frage, ob die hart erarbeiteten Errungenschaften Franks durch die Aufdeckungsarbeit der Journalisten in Gefahr schweben oder ob er es schaffen wird, sich aus der Affäre zu ziehen und seinen Ruf als strahlender Held aufrecht zu halten.

8. Spannungsbogen

Die Spannungsverläufe wurden anhand von Kurvendiagrammen für jede analysierte Episode kenntlich gemacht und ausgewertet.

Der Kurvenvergleich macht deutlich, dass sich die einzelnen Episoden hinsichtlich der Gesamtspannung innerhalb einer Folge unterscheiden. Zudem lassen sich Unterschiede in der Ausprägung und Anzahl der Spannungshöhepunkte erkennen.

Die erste Episode zeichnet sich durch zwei signifikante Spannungshöhepunkte innerhalb des zweiten Akts aus (siehe Abb. 28). Zoes überraschender Besuch bei Frank ist zum einen eine unerwartete Wendung innerhalb der Geschichte, zum anderen wirft Zoes unmoralisches Angebot die Frage auf, wie sich Frank entscheiden und ob es zu einer Zusammenarbeit kommen wird. Die Lösung folgt zeitgleich mit Franks Zusage (siehe Anhang, Episodenprotokoll E1).

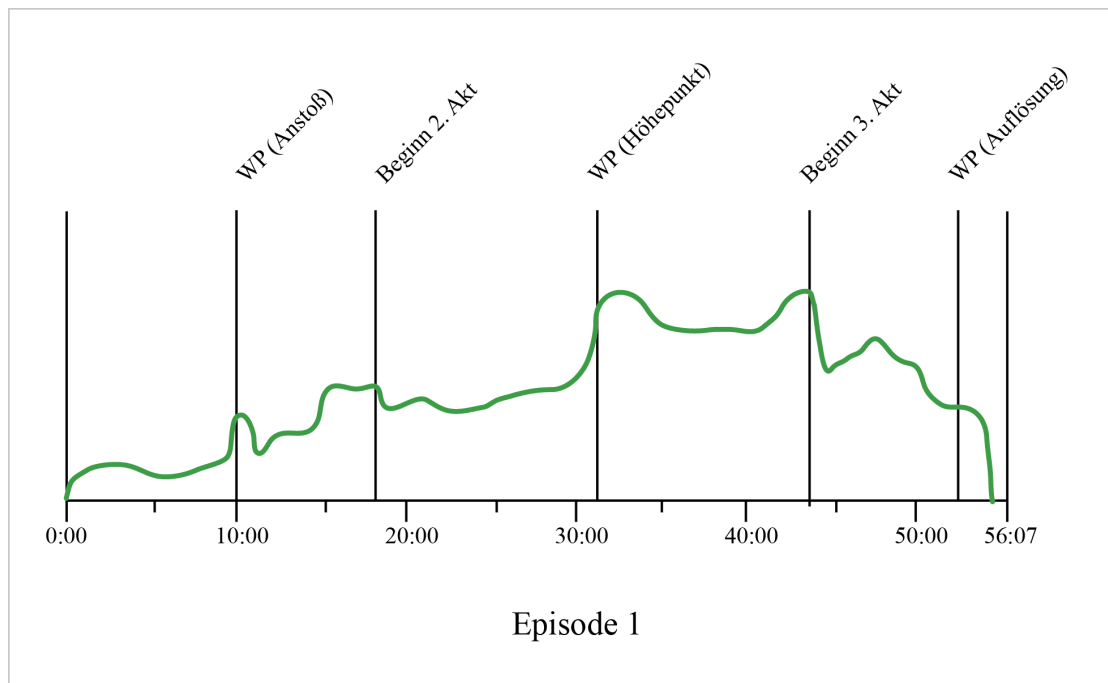


Abb. 28: Spannungsbogen E1 (Quelle: eigene Grafik).

Die Spannungskurve der dritten Episode fällt insgesamt etwas flacher aus (siehe Abb. 29). Dennoch lassen sich drei auffällige Höhepunkte erkennen. Erstens der Moment, in dem Frank den Eltern des verunglückten Mädchens sein Beileid aussprechen und damit die Wogen glätten will. Doch Frank erfährt Ablehnung und Schuldzuweisungen. Er bittet den befreundeten Priester darum, in der Kirche ein paar Worte an die Eltern richten zu dürfen. Es stellt sich nun die Frage, welchen neuen Plan sich Frank ausgedacht hat und ob es ihm gelingen wird, einen Prozess zu verhindern und die Eltern des Mädchens zu beruhigen. Die Spannung steigt noch einmal stärker an, als Frank versucht, die bei ihm geladenen Eltern in Anwesenheit des Priesters zu besänftigen, indem er sich demütig gibt und Lösungsansätze vorlegt, die er ausgearbeitet hat, um weitere Unfälle zu verhindern. Die Spannung ist an diesem Punkt der Geschichte am höchsten und zieht sich durch eine längere Szene. Die Auflösung folgt schließlich, als der Vater nachgibt und Frank auch noch mit seinem Gegner Oren abrechnen kann. Der kurze Spannungsanstieg am Ende der Folge ist dem Gespräch zwischen Zoe und Frank zuzurechnen. Frank rät ihr, entgegen dem Verbot ihres Chefs im öffentlichen Fernsehen aufzutreten. Der Zuschauer fragt sich in dem Moment, ob sie Franks Rat folgen wird (siehe Anhang, Episodenprotokoll E3).

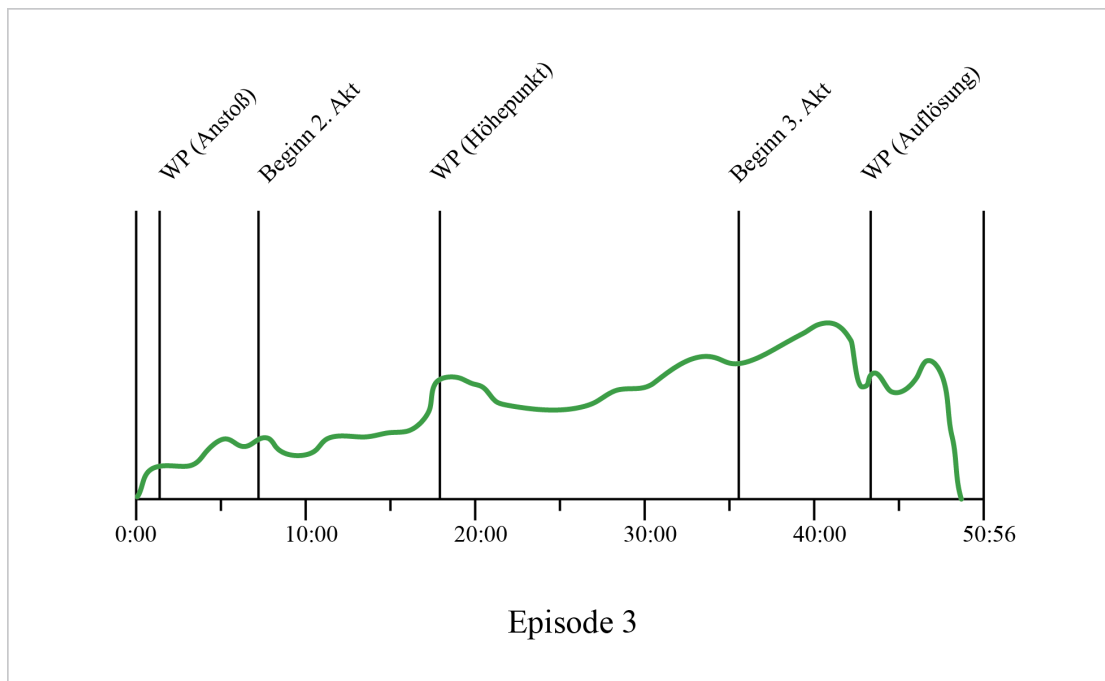


Abb. 29: Spannungsbogen E3 (Quelle: eigene Grafik).

Die sechste Episode fällt durch besonders viele Ausprägungen im Kurvenverlauf auf (siehe Abb. 30). Die drei höchsten Punkte befinden sich zwischen dem Ende des zweiten Akts und der Auflösung. Frank blamiert sich im öffentlichen Fernsehen und ruft damit beim Zuschauer Fremdschämen hervor. Alles schien davor zu seinen Gunsten zu laufen und Frank hatte es fast geschafft, seinen Episodengegner Marty zu überlisten, als sich das Blatt noch einmal wendet. Dieses Ereignis wirft die unvermeidliche Frage auf, wie es Frank gelingen wird, aus dieser Situation zu kommen. Nach einer längeren Ruhephase spitzt sich der Konflikt noch einmal zu. Der aufgebrachte Präsident Walker fordert die sofortige Änderung des Entwurfs, und Franks Ziel scheint nun endgültig unerreichbar geworden zu sein. Doch Frank überrascht die Zuschauer, indem er Walker widerspricht und darauf beharrt, den Entwurf unverändert zu lassen. Das Episoden- und Spannungsfinale zieht sich durch den gesamten vierten Akt. Frank trifft sich mit Marty – scheinbar um einen Kompromiss zu schließen. Dieses Treffen stellt sich allerdings als eine von Frank inszenierte Falle heraus. Er provoziert Marty so sehr, dass dieser ihm ins Gesicht schlägt und sich damit strafbar macht. Nach dieser Aktion hat Frank Marty in der Hand und geht als Sieger aus dem Konflikt hervor. Wie auch die Grafik erkennen lässt, spitzt sich der Konflikt in dieser Szene extrem zu, und der Ausgang der Handlung wird vom Zuseher mit höchster Spannung erwartet (siehe Anhang, Episodenprotokoll E6).

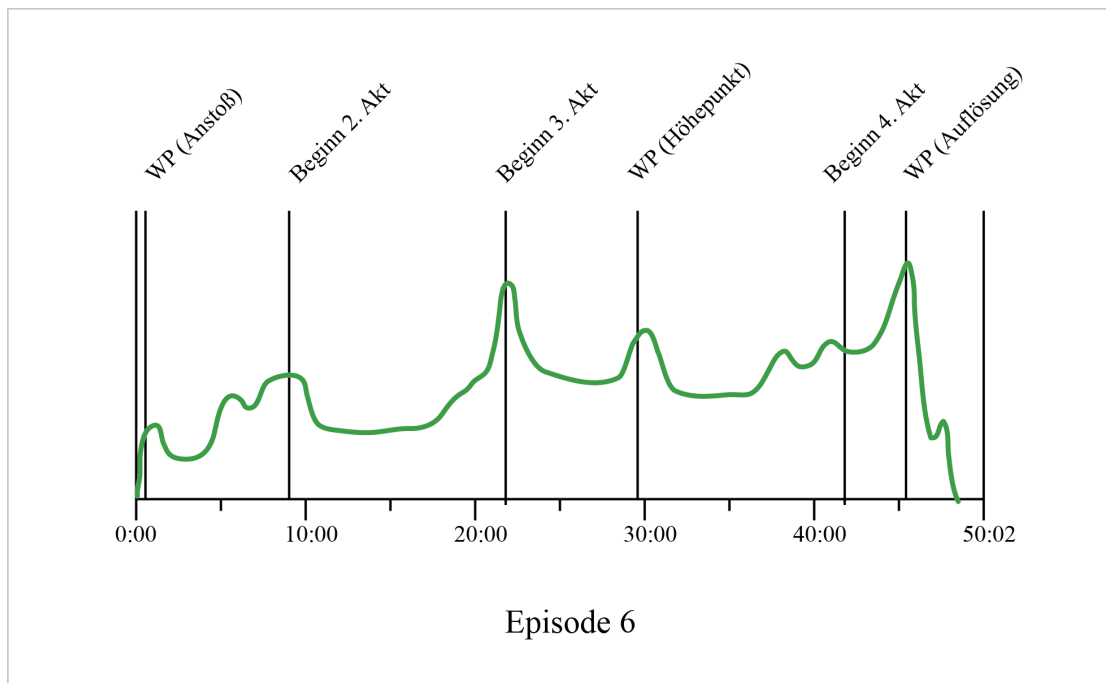


Abb. 30: Spannungsbogen E6 (Quelle: eigene Grafik).

Die achte Episode ist gekennzeichnet durch einen relativ flachen Verlauf der Spannungskurve zu Beginn des ersten und zweiten Akts (siehe Abb. 31). Das liegt daran, dass die Haupthandlung erst relativ spät in der Geschichte ihren Anstoß findet und ausnahmsweise nicht von Frank, sondern von der Nebenfigur Russo getragen wird. Zum ersten signifikanten Höhepunkt kommt es bei der Begegnung Russos mit seinem Freund Paul. Russo befindet sich in einer schwierigen Lage und ist deshalb auf Pauls Unterstützung angewiesen. Die Tatsache, dass Paul sehr wütend ist und nichts mehr mit Russo zu tun haben will, macht die Situation scheinbar aussichtslos und regt zu Spekulationen darüber an, ob Russo es auch alleine schaffen wird, die Bürger zu beruhigen und ihre Stimmen zurück zu gewinnen. Der nächste Kurvenanstieg zeichnet sich kurz nach dem Höhepunkt am Ende des zweiten Akts ab. Russo ist im Alleingang gegen die Bürger gescheitert und nun noch mehr auf Pauls Hilfe angewiesen. Seine Verzweiflung treibt ihn so weit, dass er in Pauls Haus einbricht und ihn zu einem Gespräch zwingt. Ein Kampf zwischen den Männern bricht aus und die Spannungskurve schnell in die Höhe. Kurz darauf wird die Spannung allerdings wieder gelöst, als es zu Russos Gunsten zu einer Einigung kommt (siehe Anhang, Episodenprotokoll E8).

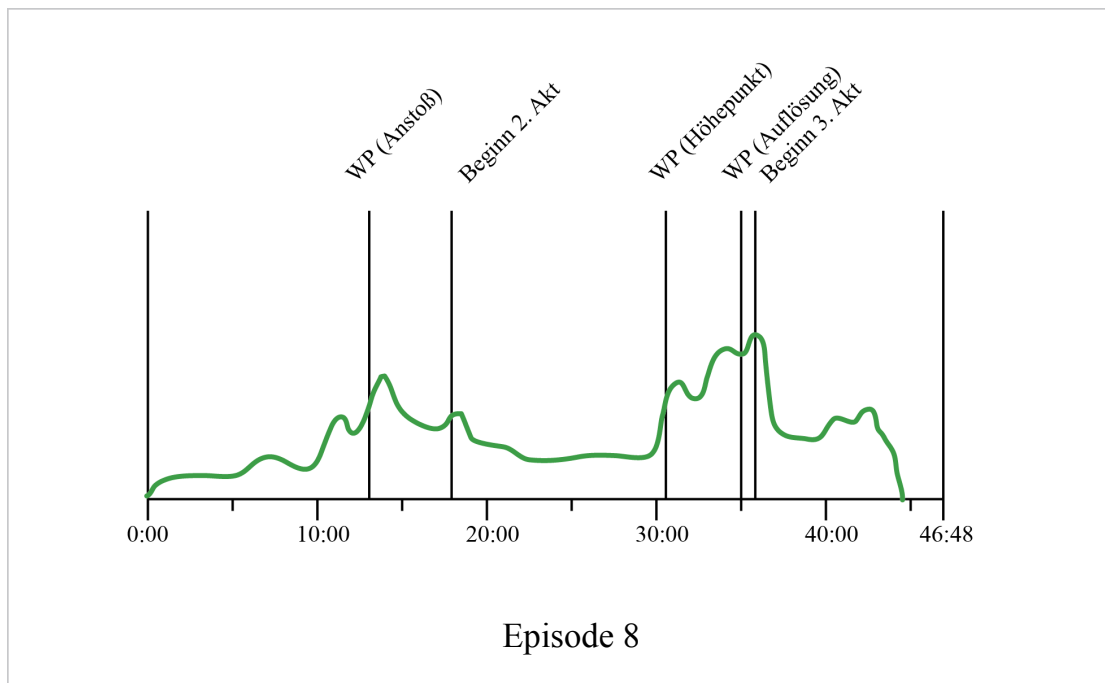


Abb. 31: Spannungsbogen E8 (Quelle: eigene Grafik).

Die dreizehnte Episode ist durch eine konstante Grundspannung geprägt (siehe Abb. 32). Schon am Ende des ersten Akts kommt es zu einem steilen Anstieg der Spannungskurve. Frank will die Nominierung von Raymond Tusk verhindern und hat bereits den perfekten Plan geschmiedet, als ihm sein vermeintlicher Komplize Remy in die Quere kommt. Er entscheidet sich dafür, die Angelegenheit persönlich zu klären, scheitert jedoch dabei und hält damit die Spannung aufrecht. Zu Beginn des dritten Akts kommt es noch einmal zu einem starken Anstieg der Spannungskurve. Tusk und Frank treffen sich, um die Nominierung zum Vizepräsidenten zu verhandeln, kommen jedoch zu keiner Einigung. Frank bleibt seinen Vorstellungen und Interessen treu und lehnt jegliche Forderungen Tusks ab. In dem Moment, als Franks Staffziel unerreichbar scheint, kommt es noch einmal zu einer letzten Wendung und einem Moment höchster Spannung, als der Präsident Walker Frank das Amt des Vizepräsidenten doch noch anbietet. Anders als bei den anderen untersuchten Episoden gibt es am Ende des dritten Akts keinen Abfall der Spannungskurve, da die Journalisten Zoe, Frank und Lucas Franks Intrigen durchschaut zu haben scheinen und kurz davorstehen, alles zu zerstören, was er sich im Laufe der gesamten Staffel hart erarbeitet hat. Ob es jedoch dazu kommt, bleibt ungeklärt. Der letzte Spannungsanstieg bildet zugleich den einzigen *Cliffhanger* und hält die Spannung aufrecht, um den Zuschauer zum späteren Weitersehen zu animieren (siehe Anhang, Episodenprotokoll E13).

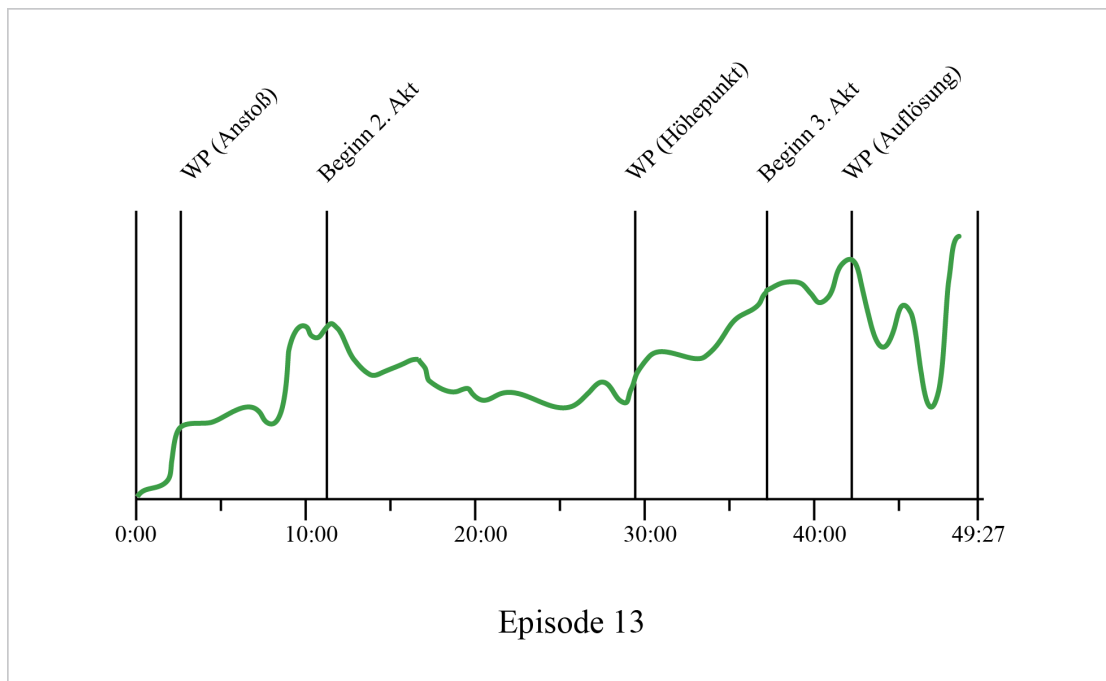


Abb. 32: Spannungsbogen E13 (Quelle: eigene Grafik).

Die Spannung in der Serie *House of Cards* wird hauptsächlich dadurch erzeugt, dass eine Zielerreichung durch auftretende Konflikte behindert wird. Das Bedürfnis der Zuschauer nach einer Lösung hält sie bei der Stange. Der Spannungsverlauf verläuft dabei in einem stetigen Rhythmus von Spannung und Entspannung – wie es unter anderem von Mikunda empfohlen wird. Durch die Spannungsdramaturgie, die sich vornehmlich durch Konflikte, Intrigen und die in Komplikationen verwickelten Figuren auszeichnet, wird die Serie *House of Cards* ihrem Genre des Politthrillers gerecht.

8 Beantwortung der Forschungsfragen

Auf Basis der vorliegenden Auswertung der Serie *House of Cards* sollen nun die forschungsleitenden Fragen beantwortet werden.

Inwiefern kommen in der Serie *House of Cards* konventionelle dramaturgische Mittel zum Einsatz?

Die auf Grundlage der Theorie herausgearbeiteten klassischen dramaturgischen Mittel kommen in den untersuchten Episoden der Serie *House of Cards* nur teilweise zum Einsatz, wie in der folgenden Darlegung gezeigt wird.

Die Hauptfigur Frank stellt keinen prototypischen Serienhelden dar. Seine Skrupellosigkeit und intriganten Pläne erinnern eher an klassische Bösewichte als an einen Vorzeigecharakter, der zur Nachahmung anregt. Dennoch gelingt es den Serienmachern durch das Stilmittel der Metalepse, Identifikation und Anteilnahme mit der Hauptfigur zu erzeugen, da dem Zuschauer die Rolle des Komplizen und Verbündeten Franks zugeschrieben wird. Frank hat ein klar definiertes Ziel, das sich über die gesamte Serienstaffel zieht und woraus sich seine Teilziele ergeben. Bis auf eine Episode steckt sich Frank zu Beginn einer jeden Folge ein Ziel, welches er am Ende der Episode erreicht und welches ihn der Erreichung seines Staffelziels ein Stück näher bringt. Die Episoden zeichnen sich bis auf die erwähnte Ausnahme alle durch Konflikte aus, die Frank bewältigen muss. Auf der Ebene der Hauptfigur kommen demnach durchaus klassische Mittel zum Einsatz, auch wenn dies nicht offensichtlich ist.

Der Teaser als typisches Gestaltungsmittel der Seriendramaturgie kommt in immerhin drei von fünf Episoden der Serie vor. Die von Eschke/Bohne empfohlenen Merkmale des Teasers – die Einführung des Konflikts und des Themas – finden sich allerdings nur in zwei der untersuchten Teaser.

Auch der Hook als spannungsregulierendes Mittel kommt in vier von fünf Episoden zum Einsatz.

Hinsichtlich der Akte entsprechen alle untersuchten Episoden der Serie *House of Cards* der Einteilung in Exposition, Konflikt und Auflösung. Vier von fünf Episoden weisen eine 3-Aktstruktur auf, die sich allerdings hinsichtlich der Aktlängen unterscheiden. Auf

zwei der vier Episoden, die eine 3-Aktstruktur aufweisen, treffen Schüttes Vorgaben in Bezug auf deren Länge zu. Bronners Angaben lassen sich hingegen nur auf eine Episode übertragen. Ebenso verhält es sich mit Fields vereinfachtem Paradigma des Strukturmodells, das grob auf nur eine Episode anwendbar ist. Die dramatische Frage wird in allen untersuchten Episoden wie von Bronner empfohlen in den ersten 10 bis 12 Minuten gestellt.

Auf Ebene der Handlungsstränge weisen zwei von fünf Episoden die Gliederung in einen A-, B- und C-Strang auf, wie es Eschke/Bohne, aber auch Schütte raten. Ebenso soll eine Nebenhandlung laut Schütte aus mindestens drei Szenen bestehen, was in vier Episoden der Fall ist. Ein *subplot* sollte nach Eder weniger Raum einnehmen als die Haupthandlung, was auf drei der fünf Folgen zutrifft. Des Weiteren besteht in drei Folgen eine Relation zwischen Haupt- und Nebenhandlungen. Eder und Schütte merken zudem an, dass sich Nebenhandlungen durch einen späteren Anstoß und eine frühere Auflösung des Problems auszeichnen sollten. Ebenso sollte nach Schütte die Nebenhandlung nicht direkt nach der Haupthandlung aufgelöst werden. An diese Regel hält sich nur eine der analysierten Episoden.

Als wichtigstes Stilmittel der Seriendramaturgie kommt der *Cliffhanger* ausschließlich in der letzten Episode der ersten Staffel zum Einsatz.

Die Spannungsdramaturgie entspricht einem klaren Muster, das sich durch Zielsetzung, Konflikt und Zielerreichung auszeichnet. Der von Mikunda vorgegebene Rhythmus von Spannung und Entspannung wird dabei von den Serienmachern konsequent beibehalten.

Nutzen die Serienmacher die Freiheiten der neuen Distributionsbedingungen (keine Werbeunterbrechungen, zeitgleiche Veröffentlichung aller Folgen einer Staffel, keine Programmvorgaben) dazu, mit den Konventionen zu brechen und wenn ja, in welcher Form?

Ja, die Serienmacher nutzen die Freiheiten, die ihnen eine werbefreie und an keine Programmstrukturen gebundene Distribution des Video-on-Demand bietet.

Schon bei der Betrachtung der Seriedauer werden die Unterschiede in den einzelnen Episoden sichtbar, denn jede Episode weist eine andere Serienlänge auf. Da es keine programmrechtlichen Vorgaben hinsichtlich der Länge gibt, können die Serienmacher diese an die Geschichte anpassen und nicht umgekehrt. Auch die Zeitpunkte der

Handlungsauslösung sowie der Auflösung variieren stark. Drei der fünf untersuchten Episoden kommen bereits kurz nach Beginn zum handlungsauslösenden Moment und liegen damit weit vor dem von Schneider vorgegebenen Durchschnittswert. Zwei Episoden zeichnen sich hingegen durch einen verhältnismäßig späten Anstoß aus. Ebenso verhält es sich mit der Handlungsauflösung, die in zwei Episoden weit hinter dem Durchschnittswert liegt und damit kein Muster erkennen lässt, an das sich die Serienmacher halten.

Ähnlich sieht es mit dem Einsatz des Teasers zu Serienbeginn aus. Während in den drei ersten analysierten Episoden ein klassischer Teaser vorkommt, fehlt dieser in den letzten zwei Episoden ganz und die Serie beginnt direkt mit dem Vorspann. Das ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass sowohl der Konflikt als auch das Thema der Geschichte so weit etabliert sind, dass es keines Teasers mehr bedarf, um den Zuschauer zum Weitersehen anzuregen.

Auf den *hook* hingegen wird nur in einer Episode verzichtet. Diese Folge nimmt aber ohnehin eine Sonderstellung unter den untersuchten Episoden ein, da sie auf der Ebene des Hauptcharakters lediglich eine Hintergrundgeschichte erzählt.

Besonders interessant sind die Ergebnisse der Untersuchung der Aktstruktur, die beispielhaft für die genutzte Freiheit der Serienmacher sind. Denn die Akte unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Länge, sondern auch der Anzahl. Während vier der fünf Episoden eine 3-Aktstruktur aufweisen, ist eine Folge in 4-Akte geteilt. Die Aktlängen weichen zum Teil stark von den Vorgaben in Drehbuchratgebern ab. Dies macht ein weiteres Mal deutlich, wie die Serienmacher von der Werbefreiheit profitieren konnten, da sie nicht an eine Akteinteilung in jeweils 13- bis 15-minütige Akte gebunden waren, wie es beispielsweise Douglas für die 4-Aktstruktur empfiehlt. Diese Freiheit wird auch in der Geschichte deutlich, die dadurch weniger vorhersehbar ist. Mit den Wendepunkten verhält es sich ähnlich wie mit den Akten. Die Anzahl der Wendepunkte pro Episode schwankt sehr. So hat beispielsweise die Episode mit der höchsten Anzahl an Wendepunkten fast dreimal so viele wie diejenige mit der niedrigsten Anzahl. Des Weiteren fällt auf, dass die Anzahl der Wendepunkte pro analysierter Episode immer weiter abnimmt. Erst die letzte Folge markiert wieder einen Anstieg. Ein Grund dafür könnte sein, dass mit dem Voranschreiten der Geschichte der Fokus auf bestimmte Handlungsstränge gelegt wird, welche detaillierter und somit langsamer erzählt werden.

Diese können dann beispielsweise zur Figurenentwicklung beitragen oder wichtige Hintergrundinformationen liefern. Ein weiterer Grund ist vermutlich, dass es zu Beginn der Serie gilt, möglichst viele Zuschauer zum Weiterschauen anzuregen. Ist die Geschichte jedoch erst einmal etabliert und das Stammpublikum an die Serie gebunden, können auch weniger spannungsreiche Episoden folgen.

Das macht auch ein Vergleich der Handlungsstränge innerhalb der einzelnen Episoden deutlich. Während sich die erste Episode durch sehr viele Handlungsstränge auszeichnet, werden es in den anschließenden Episoden von Mal zu Mal signifikant weniger. Diese Tatsache ist aller Wahrscheinlichkeit nach zum einen darauf zurückzuführen, dass zu Beginn alle wichtigen Figuren und ihre Konflikte oder Beziehungen vorgestellt werden. Zum anderen gilt auch hier die Annahme, dass im weiteren Verlauf einzelne Stränge einer ausführlicheren Erzählung und damit mehr Zeit bedürfen. Die Anzahl der Nebenhandlungen weicht in der ersten Episode von der Regel ab, die besagt, dass jeder *subplot* aus mindestens drei Szenen bestehen sollte. Hier werden sogar fünf Nebenhandlungen in weniger als drei Szenen erzählt. Auch das ist wohl darauf zurückzuführen, dass es sich bei der besagten Episode um die erste Staffelfolge handelt und damit ohnehin eine Ausnahme darstellt. Eine weitere Richtlinie der klassischen Dramaturgie besagt, dass eine Nebenhandlung nicht mehr Platz im Film oder in der Serie einnehmen sollte als die Haupthandlung. Doch auch diese Regel wurde von den Serienmachern gebrochen. Eine der untersuchten Episoden weist ein äquivalentes Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenhandlung auf. In einer weiteren Episode übernimmt eine Nebenhandlung sogar die Rolle des Haupterzählstranges, obwohl sie eine geringere Szenenanzahl aufweist. Ebenso weisen nicht alle Episoden eine direkte Relation zwischen Haupt- und Nebenhandlungen auf. Auch hier werden es, je weiter die Geschichte voranschreitet, weniger miteinander in Beziehung stehende Handlungsstränge. Wie weiter oben schon erwähnt, liegt dies vermutlich daran, dass die Figuren bereits etabliert sind und die Handlungen auch unabhängig voneinander funktionieren. Vier der vorliegenden Episoden widersetzen sich auch der Gepflogenheit, dass bei Nebenhandlungen das Problem später auftreten und früher gelöst werden sollte als in der Haupthandlung. Insgesamt lässt sich auch im Umgang mit den Handlungssträngen die Inkonsistenz der Serienmacher erkennen.

Der *Cliffhanger* wird nur in einer Episode als spannungserzeugendes Stilmittel eingesetzt. Da es sich dabei um die letzte Episode handelt, dient dieser als Anregung für die

kommende Staffel. Die Serienmacher verzichteten in vier der fünf Episoden gänzlich auf den *Cliffhanger*. Das ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die gesamte Staffel auf einmal und als Ganzes verfügbar gemacht wurde und somit das sogenannte *binge watching* („Komaglotzen“) sozusagen vorprogrammiert wurde.

Wie weiter oben erwähnt, verläuft der Spannungsbogen der *Serie House of Cards* in einem stetigen Rhythmus. Dennoch fällt bei einem Episodenvergleich auf, dass sich die Spannungskurve in jeder Episode sowohl hinsichtlich der Gesamtspannung als auch in der Anzahl der Höhepunkte unterscheidet. Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass die Serie darauf ausgelegt ist, in einem Marathon innerhalb kurzer Zeit gesehen zu werden. Für die Serienmacher bedeutet dies, dass sie die Intensität der Spannung von einer Folge zur nächsten variieren können, ohne fürchten zu müssen, dadurch ihre Zuschauer zu verlieren.

9 Resümee

Das Ziel der vorliegenden Arbeit bestand darin, die dramaturgischen Besonderheiten der von Netflix ins Leben gerufenen Serie *House of Cards* herauszuarbeiten und diese im Hinblick auf klassische dramaturgische Mittel zu untersuchen. Die Frage, ob die Serienmacher die gewonnenen Freiheiten der neuen Distributionsform nutzten, erwies sich als ein überaus interessantes Forschungsprojekt und wurde umfassend beantwortet.

„Die Entwicklung der Serien ist Indikator einer Entwicklung die von A nach B verläuft, in der Altes als verbraucht zurückbleibt. Es kennzeichnet diese Entwicklung, dass ganz unterschiedliche Typen gleichzeitig existieren, dass alte Formen sich mit neuen Ästhetiken verbinden.“²⁴⁴

Dieses Zitat von Schneider beschreibt ziemlich treffend das Fazit, das auf Basis der vorliegenden Forschung gezogen werden kann. *House of Cards* hat sich als eine Serie entpuppt, welche gekonnt klassische dramaturgische Mittel nutzt und dennoch die neugewonnene Freiheit in vollen Zügen auskostet. Diese gelungene Kombination aus Ungebundenheit einerseits und bewährten dramaturgischen Gestaltungsmitteln andererseits spiegelt sich dabei in allen untersuchten Ebenen wider.

So etwa in Bezug auf die Seriedauer, die von Episode zu Episode variiert, oder die Zeitpunkte der Handlungsaus- und Handlungsauflösung, die sich nicht an die in Drehbuchratgebern empfohlenen Zeiten orientieren. Eine Geschichte kommt demnach dann zum Ende, wenn sie fertig erzählt ist und nicht, wenn der nächste Programmpunkt auf dem Plan steht. Auch die Hauptfigur Frank Underwood weist nicht die Züge eines typischen Helden auf und zeichnet sich durch Arglist und Opportunismus aus, und dennoch gelingt es den Serienmachern durch den geschickten Einsatz der Metalepse als dramaturgisches Mittel, eine Identifikation mit der Figur hervorzurufen. Auf den *Teaser* als üblicherweise unentbehrliches Mittel der Seriedramaturgie verzichten die Serienmacher mit dem Voranschreiten der Handlung gänzlich. Ähnlich inkonsequent verfahren sie auch mit dem *hook*. Am deutlichsten zeigen die Ergebnisse der Untersuchung der Aktstruktur und der Wendepunkte, wie unbeständig die Serienmacher

²⁴⁴ Schneider, 1995: S. 51.

vorgegangen sind. Obwohl die Einteilung in Exposition, Konflikt und Auflösung, die der klassischen Dramaturgie angehört, in jeder Folge erkennbar ist, lassen sich deutliche Unterschiede innerhalb der Aktanzahl und -länge feststellen. Auch die Anzahl der Wendepunkte in den einzelnen Episoden variiert stark und macht einmal mehr deutlich, dass die Produzenten nach keinem Schema vorgegangen sind. Der Umgang mit den Handlungssträngen stellte sich als genauso vielfältig heraus. Die Anzahl und der Verlauf der Handlungsstränge variieren ebenso wie die Relationen zwischen Haupt- und Nebenhandlung. Zudem kommt der *Cliffhanger* als typisches dramaturgisches Mittel der Seriedramaturgie in nur einer Episode zum Einsatz. Auf der Ebene der Spannungsbögen ist zwar ein Rhythmus zu beobachten, der sich durch alle analysierten Episoden zieht, jedoch ergibt sich für jede Folge eine ganz eigene Spannungskurve, die sich hinsichtlich der Anzahl und Ausprägung der Spannungshöhepunkte unterscheidet.

Die obenstehende Analyse liefert klare Indizien für den freien Umgang mit dramaturgischen Gestaltungsmitteln und somit Antworten auf die forschungsleitenden Fragen.

Der mittlerweile weltweit führende Video-on-Demand-Anbieter Netflix hat mit der Serie *House of Cards* einen Stein ins Rollen gebracht, der scheinbar nicht mehr aufzuhalten ist. Es stellt sich nun die Frage, wie sich dieser Trend entwickeln und möglicherweise auch auf andere Medien – allen voran das werbeabhängige Fernsehen – auswirken wird. Es ist zu vermuten, dass sich auch die Programmstrukturen des Fernsehens weiter verändern werden, um auf den voranschreitenden Anstieg von Videoinhalten im Internet zu reagieren.

Was die weitere akademische Auseinandersetzung betrifft, bildet die vorliegende Arbeit eine Basis für weiterführende, möglicherweise umfangreichere und staffelübergreifende Analysen der Serie *House of Cards*. Es könnte dabei beispielsweise der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die dramaturgische Struktur innerhalb der einzelnen Serienstaffeln unterscheidet und ob die Serienmacher noch ungezwungener mit dem Einsatz der dramaturgischen Mittel umgehen werden. Des Weiteren würde eine Betrachtung unterschiedlicher von Netflix produzierter Serien Aufschluss darüber geben, ob die von den Serienmachern genutzte Freiheit in der dramaturgischen Gestaltung auch serienübergreifend, wenn nicht sogar genreübergreifend Anwendung findet.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass sich die Serie *House of Cards* nicht nur durch die innovative, zeitgleiche Veröffentlichung aller Serienfolgen auszeichnet, sondern dass ihr durch das Durchbrechen altbewährter dramaturgischer Strukturen und Schemata auch wahrhafter Kunstcharakter zukommt.

10 Quellenverzeichnis

Literatur

Bildhauer, Katharina (2007): Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Bronner, Vivien (2004): Schreiben fürs Fernsehen. Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serien. Berlin: Autorenhaus Verlag.

Cantor, Muriel G. (1980): Prime-Time Television. Beverly Hills, London: Sage Publications.

Douglas, Pamela (2007): Writing the TV Drama Series. How to Succeed as a Professional Writer in TV. 2. Auflage. Studio City: Michael Wiese Productions.

Eder, Jens (1999): Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Hamburg: LIT Verlag.

Eick, Dennis (2006): Drehbuchtheorien: Eine vergleichende Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Eschke, Gunther / Bohne, Rudolf (2010): Bleiben sie dran! Dramaturgie von TV-Serien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Feil, Georg / Ottersbach, Béatrice (2006): Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Field, Syd (1991): Das Handbuch zum Drehbuch. Frankfurt am Main: Zweitausendens.

Field, Syd (2001): Filme schreiben. Wie Drehbücher funktionieren. Hamburg, Wien: Europa Verlag GmbH.

Förster, Jochen: Wir Serienmuffel. In: Brandeins. Heft 3. 2014. S. 18-26.

Grisko, Michael (Hg.) (2009): Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens. Stuttgart: Reclam.

Grob, Norbert / Kiefer, Bernd: Politthriller. In: Koebner, Thomas (Hg.) (2011): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam. S. 527-531.

Groebe, Jo (2014): Das neue Fernsehen. Mediennutzungs-Typologie-Verhalten. Wiesbaden: Springer VS.

Haupts, Tobias: Die neuen großen Erzählungen. Spacecenter, Babylon 5 und die Science Fiction im Fernsehen. In: Meteling Arno, Otto Isabell, Schabacher Gabrielle (2010): „Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag. S 95-109.

Hickethier, Knut (1996): Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Auflage. Weimar: J.B. Metzler.

Hickethier, Knut: Serie. In: Koebner, Thomas (Hg.) (2011): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam. S.648-650.

Hiltunen, Ari (2011): Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie. Mit einem Vorwort von Christopher Vogler. Bergisch Gladbach: Verlagsgruppe Lübbe GmbH & Co.KG.

Kaufmann, Ralf/ Siegenheim, Veit/ Sjurts, Insa (Hg.) (2008): Auslaufmodell Fernsehen. Perspektiven des TV in der digitalen Medienwelt. Wiesbaden: Gabler Fachverlagsgruppe Springer Science+Business media.

Klotz, Volker (1976): Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater. München: Hanser.

Koebner, Thomas (Hg.) (2011): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam.

Longolius, Nikolai (2001): Web-TV. AV-Streaming im Internet. Köln: O'Reilley Verlag.

Martens, Dirk / Herfert, Jan: Der Markt für Video-on-Demand in Deutschland. In: Media Perspektiven. Heft 2. 2013. S. 101-114.

Martens, Dirk / Herfert, Jan: Der VoD-Markt Deutschland Fakten und Einschätzungen zur Entwicklung von Video-on-Demand. Forschungsbericht. House of Research. 2013.

McKee, Robert (2004): Story. DIE PRINZIPIEN DES DREHBUCHSCHREIBENS. Berlin: Alexander Verlag.

Meteling Arno / Otto, Isabell / Schabacher Gabrielle (2010): „Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag.

Mikos, Lothar (1994): Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin, München: Quintessenz.

Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UVK Verlag mbH.

Mikunda, Christian (1996): Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie. Düsseldorf: ECON Verlag GmbH.

Neumann, Kerstin-Luise: Dramaturgie. In: Koebner, Thomas (Hg.) (2011): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam. S.157-164.

Rabenalt, Peter (2011): Filmdramaturgie. Köln: Alexander Verlag Berlin.

Ritzer, Ivo (2011): Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien. Berlin: Bertz + Fischer GbR.

Robwein, Albert: Reading American Television: The Representation of AIDS and HIV Prevention in Sex and the City and Queer as Folk. Wien: Diplomarbeit, 2008.

Schabacher, Gabriele: Serienzeit. Zur Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In: Meteling Arno, Otto Isabell, Schabacher Gabrielle (2010): „Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag. S.18-39.

Schneider, Irmela (1992): Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen. Heidelberg: Karl Wunter Universitätsverlag.

Schneider, Irmela (1995): Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Schneider, Irmela: Medien der Serienforschung. In: Meteling Arno, Otto Isabell, Schabacher Gabrielle (2010): „Previously on...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag. S 40-60.

Schütte, Oliver (1999): Die Kunst des Drehbuchlesens. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

Springer, Bernhard: Filmanalyse für die Praxis in Unterricht, Lehre und Filmdramaturgie. Am Beispiel von DER UNTERGANG (2004), THE MOTORCYCLE DIARIES (2003) und NAPOLA (2004). In: Schaudig, Michael (Hg.) (2010):

STRATEGIEN DER FILMANALYSE – reloaded. diskurs film 11. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. München: diskurs Film Verlag. S. 229-251.

Thompson, Kristin (2003): Storytelling in Film and Television. Cambridge: Harvard University Press.

Vogler, Christopher (1998): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Wulff, Hans J.: Spannung / Suspence. In: Koebner, Thomas (Hg.) (2011): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam. S.663-666.

Onlinequellen

Bender, Theo / Wulff, Hans Jürgen: Cliffhanger. 12.10.2012. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=112> (13.11.2014).

Brandt, Mathias: 48 Millionen zahlen für Netflix. 22.07.2014. In: <http://de.statista.com/infografik/2488/anzahl-der-zahlenden-netflix-kunden-weltweit/> (10.10.2014).

Egger, Viktoria: Trending: Video on Demand VOD. 26.08.2013. In: <http://imb.donau-uni.ac.at/videoheads/home/trending-video-on-demand-vod> (08.10.2014).

Grieß, Andreas: Die weltweite Expansion von Netflix. 02.09.2014. In: <http://de.statista.com/infografik/2656/die-weltweite-expansion-von-netflix/> (10.10.2014).

Gutjahr, Richard. Beaking the utterly bad: Die bevorstehende TV-Revoluton. 08.10.2013. In: <http://www.gutjahr.biz/2013/10/tv-revolution/> (30.09.2013).

Hartmann, Britta / Wulff, Hans Jürgen: Fabel und Sujet. 13.10.2013. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=146> (22.10.2014).

Heeke, Ramona: 50. Netflix. 15.09.2014. In: <http://www.mediadb.eu/datenbanken/int-mediakonzerne-2012/netflix.html> (26.09.2014).

Heidböhmer, Carsten. 800 Millionen Dollar Gewinn – dank Kevin Spacey. 23.10.2013. In: <http://www.stern.de/kultur/tv/internetkanal-netflix-800-millionen-dollar-gewinn-dank-kevin-spacey-2066536.html> (29.09.2014).

Imdb: House if Cards. Trivia. In: http://www.imdb.com/title/tt1856010/trivia?ref_=tt_ql_2 (17.12.2014).

Jaspert, Julia: Social, Digital & Mobile 2014. 11.01.2014. In: <http://wearesocial.de/blog/2014/01/social-digital-mobile-2014/> (06.10.2014).

Linkins, Jason: House of Cards. 15.08.2014. In: http://www.huffingtonpost.com/2014/08/15/paul-ryan-house-of-cards_n_5683133.html (24.10.2014).

Mischke, Joachim. House of Cards: „Selten kommt was Bessres“. 19.04.2014. In: <http://www.abendblatt.de/nachrichten/article127113584/House-of-Cards-Selten-kommt-was-Bessres.html> (26.09.2014).

Netflix.

<https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10476&contentGroup=Company+Facts> (10.10.2014).

Nielsen: Q2 2013 Cross-Platform Report: Viewing on Demand. 09.09.2013. In: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2013/q2-2013-cross-platform-report.html> (09.10.2014).

Richter, Felix: Video Streaming Services Gain Popularity. 20.09.2013. In: <http://www.statista.com/chart/1477/adoption-of-video-streaming-services/> (09.10.2014).

Röscheisen, Timo. Von der Seifenoper zur Kunstform. 05.05.2014. In: <http://drama-blog.de/von-der-seifenoper-zur-kunstform/> (26.09.2014).

Sottek, T.C.. Netflix challenges the TV establishment with Emmy wins for ‚House of Cards‘. 22.09.2013. In: <http://www.theverge.com/2013/9/22/4759754/netflix-challenges-the-tv-establishment-with-emmy-wins-for-house-of> (21.10.2014).

Stelter, Brian. New Way to Deliver a Drama: All 13 Episodes in One Sitting. 31.01.2013. In: http://www.nytimes.com/2013/02/01/business/media/netflix-to-deliver-all-13-episodes-of-house-of-cards-on-one-day.html?pagewanted=all&_r=0 (29.09.2014).

Thissen, Frank: Dramaturgie der Heldenreise. In: <http://www.frank-thissen.de/web/index.php/de/storydesign/elemente-einer-geschichte> (24.10.2014).

Wulff, Hans Jürgen: Dramaturgie. 09.02.2014. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=456> (22.10.2014).

Zu Hünigen, James. hook. 24.08.2014. In: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1253> (13.11.2014).

Abbildungen

Abb. 1: The Structure of the American Broadcasting System.	6
Abb. 2: VoD – Begriffsbestimmung und Abgrenzung vom Web-TV und IPTV	9
Abb. 3: Video Streaming Services Gain Popularity	10
Abb. 4: Die weltweite Expansion von Netflix	12
Abb. 5: House of Cards	22
Abb. 6: Das Paradigma als Strukturmodell	32
Abb. 7: Drehbuchstruktur	34
Abb. 8: Die Reise des Helden als Modell	37
Abb. 9: Spannungsbogen im Fernsehen	50
Abb. 10: Seriadauer	57
Abb. 12: Aktstruktur E1	61
Abb. 13: Anzahl Wendepunkte E1	62
Abb. 14: Aktstruktur E3	63
Abb. 15: Anzahl Wendepunkte E3	63
Abb. 16: Aktstruktur E6	65
Abb. 17: Anzahl Wendepunkte E6	65
Abb. 18: Aktstruktur E8	67
Abb. 19: Anzahl Wendepunkte E8	67
Abb. 20: Aktstruktur E13	68
Abb. 21: Anzahl Wendepunkte E13	69
Abb. 22: Wendepunkte im Vergleich	71
Abb. 23: Handlungsstränge E1	72
Abb. 24: Handlungsstränge E3	74

Abb. 25: Handlungsstränge E6.....	76
Abb. 26: Handlungsstränge E8.....	77
Abb. 27: Handlungsstränge E13.....	78
Abb. 28: Spannungsbogen E1	81
Abb. 29: Spannungsbogen E3	82
Abb. 30: Spannungsbogen E6	83
Abb. 31: Spannungsbogen E8	84
Abb. 32: Spannungsbogen E13	85

Anhang

Analysebögen

ANALYSEBOGEN E1

Staffel	Episode	Originaltitel	Deutscher Titel	Regie	Drehbuch
1	1	„Chapter 1“.	„Das Spiel beginnt“	David Fincher	Beau Willimon

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Seriendauer			
Länge	56:07		
Anfang bis handlungsauslösendes Ereignis	9:39	Linda teilt Frank mit, dass er nicht für den Posten des Außenministers vorgeschlagen wurde.	
Anfang bis handlungsauflösendes Ereignis	52:23	Zeitungsartikel mit Kritik an Walker und Bildungsreform.	
Teaser			
Ja / Nein	Ja		
Informationen zum Episodenkonflikt?	Nein		
Informationen zum Thema?	Ja	Führt in die Welt der Politiker ein und stellt sich vor.	
Hook			
Ja / Nein	Ja	Frank tötet den Hund auf der Straße – sinnlicher Eindruck, Versprechen für das Kommende.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Wendepunkte (WP)			
WP Anzahl	14		4/17, 6/25, 7/29, 9/41, 10/44, 10/47, 11/49, 12/53, 13/59, 13/60, 13/63, 14/66, 14/68, 16/76
Akte			
Anzahl	3		
Länge 1. Akt	16:31	Teaser (Exposition): Eindruck davon, wozu Frank in der Lage ist (toter Hund). Informationen: Claire und Frank als Ehepaar, Politiker im Weißen Haus, Franks Rolle im Kongress, Zoe Barnes Unzufriedenheit am Arbeitsplatz, Russo und Christina Affäre, Russo und Chapman Versprechen, Linda und Frank gebrochenes Versprechen (Anstoß), Evelyn und Claire Arbeitsverhältnis, Zoe und Janine Konkurrenzkampf, Frank und Claire Streit, Frank Lösungsansatz und Kampfansage (aktauslösender WP).	
Länge 2. Akt	25:19	Frank will die Situation kontrollieren, Überlegungen darüber wer als Außenminister in Frage kommen könnte. Informationen: Russo und Christina Affäre, Zoe und Frank treffen aufeinander, Blythe für Bildung, Catherine als Vorschlag für neue Außenministerin, Claire und Evelyn Spendengelder und Trennung von Mitarbeitern, Zoe besucht Frank zuhause, Russo Alkoholdelikt, Doug und Polizeichef Forderungen, Frank zerschreddert Blythe's Bildungsentwurf, Catherine Anfrage Außenministerin, Doug holt Entwurf aus dem Müll, Frank gibt Zoe den Entwurf (aktauslösender WP).	
Länge 3. Akt	10:25	Frank wird neuen Gesetzesentwurf ausarbeiten müssen, Zoe veröffentlicht Blythes Gesetzesentwurf, Russo verspricht Frank absolute Loyalität, Amtseintritt Präsident, Jefferson Ball, Frank liest Zeitungsartikel von Zoe (Auflösung).	
Handlungsstränge			
Haupthandlung (HH)	Frank vs. Walker	Frank erfährt von Linda, dass er nicht wie versprochen für den Posten des Außenministers vorgeschlagen wurde und ist verärgert. Er klügelt einen Plan aus, wie er sich rächen kann. Er nimmt Catherine als Anwärtin für den Posten der Außenministerin ins Visier, diese ist von dem Angebot angetan. Innerhalb von 100 Tagen soll er einen Gesetzesentwurf für die Bildungsreform mit Donald Blythe ausarbeiten. Der von Blythe vorgelegte Entwurf sagt Frank nicht zu, also zerschreddert er diesen und fordert von Linda Freiheit in der Ausarbeitung	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
		desselben. Zoe bietet Frank eine Kooperation an, indem sie ihn mit einem Foto der beiden lockt und in sein Haus tritt. Frank geht auf das Angebot ein und besorgt Zoe den zerfetzt geglaubten Gesetzesentwurf. Zoe legt den Entwurf der Zeitung vor und diese druckt ihn samt eines Parteikritischen Artikels.	
Beginn HH	9:03	Linda teilt Frank mit, dass er nicht für den Posten des Außenministers vorgeschlagen wurde.	
Auflösung HH	52:23	Zeitungsartikel mit Gesetzesentwurf und Kritik wird veröffentlicht.	
HH Szenen Anzahl	15		4/16, 6/25, 7/25, 10/44, 11/49, 11/50, 12/58, 13/60, 13/61, 13/62, 13/63, 14/64, 14/65, 15/74, 17/76
Nebenhandlung (NH) 1	Auto vs. Hund		
Beginn NH 1	0:06	Nachbarshund wird vor Franks Haus angefahren, Frank tötet Hund und verspricht Nachbarn den vermeintlichen Täter zu finden.	
Auflösung NH 1	53:13	Polizisten finden das Auto mit dem Fahrerflucht begangen wurde und vernehmen den Täter.	
Szenen Anzahl NH1	2		1/2, 17/83
Relation zur HH	Information	Frank zeigt bereits in der ersten Szene zu welchen Taten er in der Lage ist.	
NH 2	Zoe vs. Arbeit		
Beginn NH 2	5:52	Zoe ist unzufrieden mit ihren Aufgaben und fordert mehr journalistische Verantwortung. Ihr Chef und Kollegen gehen ihren Forderungen nicht nach. Nachdem ein Fotograf Zoe und Frank gemeinsam auf einem Foto ablichtet, auf dem Frank offensichtlich Zoe auf den Allerwertesten schaut, nutzt sie dieses Mittel um mit Frank ins Gespräch zu kommen. Sie klopft an seine Türe und bietet ihm an alles zu schreiben was er möchte, wenn er sie im Gegenzug mit wertvollen Informationen versorgt, die sie publizieren kann. Frank übergibt ihr den Gesetzesentwurf von Blythe.	
Auflösung NH 2	52:23	Zoe schreibt einen regierungskritischen Artikel und veröffentlicht diesen samt Gesetzesentwurf in der aktuellen Ausgabe des Washington Herolds. Sie nennt zwar ihre Quelle nicht, jedoch sind Chef und Kollegen davon angetan und die Zugriffszahlen bestätigen das nur. Zoe hat ihr Ziel, mehr Anerkennung für ihre Leistung zu bekommen, erreicht.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Szenen Anzahl NH 2	9		3/13, 5/20, 11/49, 11/50, 13/62, 14/64, 14/67, 16/76
Relation zur HH		Die Nebenhandlung Zoe vs. Arbeit überschneidet sich an manchen Stellen mit der Haupthandlung weil sie in dem Moment das gleiche Ziel verfolgen – nämlich das Veröffentlichen des Artikels. Die Nebenhandlung wird an diesen Stellen sogar zur Haupthandlung.	
NH 3	Christina vs. Russo		
Beginn NH 3	7:43	Bereits im Büro wird klar, dass Christina und Russo eine Affäre haben, als sie ihn während eines wichtigen Treffens anruft und ihm schmutzige Dinge in den Hörer sagt. Später sieht man die Beiden gemeinsam in Russos Wohnung, wie sie miteinander im Bett liegen und er ihr seine Liebe gesteht. Sogar als er wegen Alkoholmissbrauchs im Gefängnis landet, ist sie diejenige, die ihn abholt und nach Hause fährt.	
Auflösung NH 3	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH3	4		3/14, 3/15, 8/35, 12/57
Relation zur HH	Keine		
NH 4	Russo vs. Chapman		
Beginn NH 4	7:43	Chapmann fordert von Russo, die versprochene Baugenehmigung zu arrangieren.	
Auflösung NH 4	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 4	1		3/14
Relation zur HH	Keine		
NH 5	Frank vs. Claire		
Beginn NH 5	12:19	Claire versucht Frank zu erreichen und spricht ihm verärgert auf die Mailbox. Nachdem er sich den ganzen Tag nicht bei gemeldet hat und spät Nachts nach Hause kommt, erwartet sie ihn bereits, und ein großer Streit bricht aus. Sie wirft ihm vor, sie auszuschließen und nicht wütend genug zu sein. Er schmeißt Gläser um und sie geht wortlos hoch ins Bett.	
Auflösung NH 5	16:52	Nachdem Frank die ganze Nacht rauchend und grübelnd am Fenster verbracht hat kommt Claire hinunter, bringt ihm eine Tasse Kaffee und er teilt ihr mit, dass er nun wisse was zu tun sei. Sie küssen sich.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Szenen Anzahl NH 5	3		5/19, 22/19, 25/6
Relation zur HH		Claire motiviert Frank dazu ehrgeiziger zu sein und neue Ziele zu setzen. Das führt schließlich dazu, dass er intrigante Pläne schmiedet.	
NH 6	Claire vs. Evelyn		
Beginn NH 6	11:32	Claire erzählt Evelyn, dass sie die Organisation ausweiten und neue Leute einstellen will, da sie eine neue Richtung einschlagen möchte. Evelyn findet die Idee aufregend und soll eine Präsentation dafür vorbereiten. Nachdem Claire allerdings doch nicht die erwarteten Spendengelder bekommt, teilt sie Claire mit, dass sie sich von einigen Mitarbeitern trennen müssten. Evelyn versucht diese Entscheidung anzufechten, muss aber dann klein bei geben.	
Auflösung NH 6	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 6	2		5/18, 48/10
Relation zur HH	Keine		
NH 7	Russo vs. Alkohol		
Beginn NH 7	35:12	Russo wird nachts von der Polizei betrunken am Steuer erwischt und daraufhin ins Gefängnis gebracht. Als Frank mitten in der Nacht einen Anruf erhält beschließt er ihn da raus zu holen. Doug trifft in Folge dessen mitten in der Nacht den Polizeichef in einem Café und bietet ihm an, sein langjähriges Vorhaben Bürgermeister zu werden, zu unterstützen – wenn dieser im Gegenzug Russo aus dem Gefängnis holt. Der Polizeichef geht darauf ein und Russo wird noch in derselben Nacht freigelassen. Christina holt ihn mit dem Auto ab und redet ihm ins Gewissen.	
Auflösung NH 7	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 7	5		12/52, 12/53, 12/54, 12/55, 12/56
Relation zur HH		Dadurch, dass Frank Russo aus dem Gefängnis holt und sein Geheimnis kennt, hat er ihn in der Hand. Frank fordert von Russo absolute Loyalität. Russo hat keine andere Wahl als ihm diese zu gewähren.	
NH 8	Doug vs. Polizeichef		
Beginn NH 8	36:38	Doug trifft den Polizeichef um Russo auf dem Gefängnis zu holen. Er bietet ihm dafür an, ihn dabei zu unterstützen, den Posten des Bürgermeisters anzutreten.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Auflösung NH 8	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 8	1		12/54
Relation zur HH	keine		
NH 9	Claire vs. Spende		
Beginn NH 9	38:32	Claire bittet Frank darum, zwei weitere Karten für den Jefferson Ball zu besorgen für die Holberts, die sie nach einer Spende fragen möchte um ihr Vorhaben in ihrer Organisation durchsetzen zu können. Nachdem Linda zwei weitere Karten für Frank und Claire besorgt hat, gehen die Holberts und die Underwoods gemeinsam zum Ball. Ob es zu einer Spende kommt, wird nicht geklärt.	
Auflösung NH 9	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 9	2		12/57, 15/73
Relation zur HH	keine		
Cliffhanger			
Ja / Nein	Nein		

FIGURENANALYSE E1

Hauptfigur	Beschreibung	Charaktereigenschaften	Bedürfnis	Staffelziel	Episodenkonflikt E1	Episodenziel E1
Francis (Frank) Underwood	Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und Majority Whip im US-Repräsentantenhaus. Studierte Jura an der Harvard University und hat einen Abschluss an der Militärakademie „The Sentinel“ gemacht.	Machtbesessen, ehrgeizig, intelligent, autoritär, arrogant, kaltblütig	Anerkennung	Vizepräsident	Frank wird nicht wie es ihm versprochen wurde für den Außenminister-Posten vorgeschlagen, sondern soll seinen Kongressposten weiterhin beibehalten. Er ist darüber enttäuscht und wütend und möchte Genugtuung für diesen Verrat.	Er möchte allen schaden, die direkt oder indirekt seinen Aufstieg zum Außenminister verhindert haben. Auch wenn es nicht ausgesprochen wird, so kann man vermuten, dass ihm diese Aktionen selbst nutzen werden.

ANALYSEBOGEN E3

Staffel	Episode	Originaltitel	Deutscher Titel	Regie	Drehbuch
1	3	„Chapter 3“.	„Der Wasserturm“	James Foley	Keith Huff, Beau Willimon

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Seriendauer			
Länge	50:56		
Anfang bis handlungsauslösendes Ereignis	1:23	Frank fragt Doug was passiert sei, er erzählt ihm den Vorfall: eine 17-jährige schrieb dem Freund eine SMS, in der sie sich über die obszöne Form des Denkmals lustig gemacht hatte und kam dabei von der Fahrbahn ab. Oren macht daraus ein riesen Ding und drängt die Eltern Gaffney zu verklagen. Es ist nach Doug eine schonungslose Hetzkampagne gegen Frank. Doug warnt Frank, dass er sich das jetzt, wo er mit der Gesetzesvorlage im Rampenlicht stehe, nicht leisten könne und empfiehlt ihm zu den Eltern des Mädchens zu fahren um die Sache zu klären.	
Anfang bis handlungsaflösendes Ereignis	43:11	Frank erzählt Oren, dass die junge Frau nicht gestorben wäre, wenn Leitplanken aufgestellt worden wären, die in seinen Zuständigkeitsbereich fallen, also jenem der County Verwaltung. Außerdem will ein Stromunternehmen Leitungen durch Genes Grundstück durchführen, was Frank jedoch immer abgelehnt hatte. Er erpresst ihn somit nun, dass er es diesmal durchgehen lassen würde, falls Oren nicht den Prozess fallen lässt. Frank will ihm jedoch helfen im 4. Bezirk gewählt zu werden, wenn Frank den 5. Behalte und das Denkmal bleibe. Oren ist sprachlos, Frank gibt ihm Bedenkzeit, obwohl er weiß, dass Oren nicht viele Auswahlmöglichkeiten hat.	
Teaser			
Ja / Nein	Ja		
Informationen zum Episodenkonflikt?	Ja	Frank ist dabei den Gesetzentwurf mit Vorsitzenden der Lehrgewerkschaft durchzugehen, als ihn Doug aufgrund eines TV-Berichts aus dem Konferenzraum bittet. Ihm wird vorgeworfen Schuld am Unfall des Mädchens zu sein und er müsse nun so schnell wie möglich nach South Carolina fahren um die Lage zu beruhigen, obwohl er gerade in wichtigen Verhandlungen steckt. Er muss also gleichzeitig auf zwei Hochzeiten tanzen und	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
		beides in den Griff bekommen.	
Informationen zum Thema?	Ja	Mädchen hatte einen tödlichen Autounfall, weil sie eine SMS geschrieben hat indem sie sich über die Form des Denkmals lustig macht.	
Hook			
Ja / Nein	Ja	Der Konflikt steht zu Beginn im Raum und wirft die Frage auf, was Frank tun wird um aus der Situation herauszukommen.	
Wendepunkte (WP)			
WP Anzahl	9		2/5, 2/10, 4/18, 5/21, 6/23, 6/25, 7/31, 9/37, 10/39
Akte			
Anzahl	3		
Länge 1. Akt	5:08	Frank erfährt von Unfall, Linda gewährt Frank nicht mehr Zeit (aktauslösender WP), Frank lässt Gewerkschafter alleine, Claire will Gillian einstellen.	
Länge 2. Akt	28:18	Zoes Artikel auf Titelseite, Claire will Gillian an Bord holen, Frank Konflikt mit Gene, Unstimmigkeiten Gewerkschaft, 1. Lösungsansätze in S.C., Russo+Christina Konflikt, Frank+Eltern Konflikt, Zoe in TV-Show, Frank in Kirche (aktauslösender WP), Zoe+Tom Konflikt, Claire besucht Gillian.	
Länge 3. Akt	09:42	Gewerkschaften wollen nicht mehr auf Frank warten, Eltern kommen zu Frank nach Hause, Gillian sagt Claire zu, Frank und Eltern finden eine Lösung, Frank kommt zurück zu der Konferenz.	
Handlungsstränge			
Haupthandlung (HH)		Frank wird vorgeworfen, Mitschuld an einem tödlichen Autounfall eines Mädchens zu sein. Grund dafür: Denkmal in Form eines Pfirsichs	
Beginn HH	1:23	Doug rät ihm sich darum zu kümmern.	
Auflösung HH	43:11	Frank erpresst Oren, dieser wird keinen Prozess einläuten.	
HH Szenen Anzahl	12		1/4, 2/10, 4/16, 4/17, 4/18 ,5/21, 6/23, 6/25, 7/31, 8/35, 9/37, 10/39

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Nebenhandlung (NH) 1	Frank vs. Gewerkschaft		
Beginn NH 1	0:38	Doug ruft Frank aus dem Konferenzraum um ihm von dem Unfall zu berichten.	
Auflösung NH 1	47:03	Frank kommt wieder zurück ins Weiße Haus und setzt sich an den Konferenztisch.	
Szenen Anzahl NH1	6		1/2, 3/11, 5/20, 7/28, 8/34, 11/43
Relation zur HH		Die Gewerkschafter sind verärgert, dass Frank nicht der Konferenz beiwohnen kann. Während er also versucht Konflikte in South Carolina zu lösen, kommen ihm die Gewerkschafter ständig mit Fragen und Verhandlungen dazwischen, die er übers Telefon lösen muss.	
NH 2	Claire vs. Gillian		
Beginn NH 2	5:42	Claire möchte Gillian eine NGO- Expertin ins Boot holen und lädt sie zu einem Gespräch in ihr Büro ein. Diese ist kritisch und hat Zweifel und bittet um Bedenkzeit.	
Auflösung NH 2	37:03	Claire kommt unvorangemeldet bei Gillian zuhause vorbei und bemerkt, dass diese noch immer krank ist. Da Gillian keine Krankenversicherung hat, besteht Claire darauf, dass Gillian zu ihrem Arzt geht. Anschließend bemüht sie sich wieder Gillian mit schlagenden Argumenten für sich zu gewinnen und es gelingt ihr.	
Szenen Anzahl NH 2	4		3/12, 2/15, 8/33, 9/36
Relation zur HH	-	Es gibt keine Relation zur HH	
NH 3	Russo vs. Christina		
Beginn NH 3	16:07	Russo und Christina sind im Restaurant und sie sagt ihm, dass sie lieber nicht mehr als seine Angestellte arbeiten möchte und ein Angebot im Repräsentantenhaus bekommen habe. Er ist vorerst damit einverstanden. Später zuhause gesteht er ihr jedoch, dass er sie doch behalten möchte.	
Auflösung NH 3	41:39	Als Russo morgens am Sonntag arbeitet und Christina das sieht, hilft sie ihm und macht ihm klar, dass es ihre Entscheidung sei, wenn sie doch beschließt weiterhin für ihn zu arbeiten.	
Szenen Anzahl NH3	3		6/22, 7/27, 9/38
Relation zur HH	-	Es gibt keine Relation zur HH	
NH 4	Zoe vs. Tom		
Beginn NH 4	7:13	Tom und Eigentümerin des Herolds Mrs. Tilden sitzen ins Toms Büro als Zoe hereintritt.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
		Mrs. Tilden lobt sie zunächst für den Artikel über Catherine Durant und fragt sie dann nach ihrer Quelle. Als Zoe diese nicht preisgeben möchte, beauftragt Tilden den Druck des Artikels als Titelseite in der Sonntagsausgabe gegen Toms Willen. Als Zoe in einer TV-Show über die Arbeitsverhältnisse im Herold spricht, zitiert sie Tom daraufhin in sein Büro und weist sie diesbezüglich zurecht. Als Strafe verbietet er ihr auf unbestimmte Zeit in TV-Shows aufzutreten bzw. Interviews zu geben. Nachdem Zoe unsicher ist, fragt sie Frank nach seiner Meinung. Frank gibt ihr den Rat auf Toms Meinung zu pfeifen und trotzdem Interviews im Fernsehen zu geben.	
Auflösung NH 4	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 4	4		3/14, 7/30, 8/32, 10/41
Relation zur HH	-	Es gibt keine Relation zur HH	
Cliffhanger			
Ja / Nein			

FIGURENANALYSE E3

Hauptfigur	Beschreibung	Charaktereigenschaften	Bedürfnis	Staffelziel	Episodenkonflikt E3	Episodenziel E3
Francis (Frank) Underwood	Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und Majority Whip im US-Repräsentantenhaus. Studierte Jura an der Harvard University und hat einen Abschluss an der Militärakademie „The Sentinel“ gemacht.	Machtbesessen, ehrgeizig, intelligent, autoritär, arrogant, kaltblütig	Anerkennung	Vizepräsident	Frank wird zur Verantwortung gezogen, da ein junges Mädchen aufgrund eines Denkmals tödlich verunglückt ist. Während er mitten in Verhandlungen bezüglich des Gesetzentwurfs steckt, muss er nach South Carolina und die Sache regeln, damit keine Konsequenzen für seinen Ruf folgen.	Er möchte einen von Oren in die Wege geleiteten Prozeß gegen ihn verhindern.

ANALYSEBOGEN E6

Staffel	Episode	Originaltitel	Deutscher Titel	Regie	Drehbuch
1	6	„Chapter 6“	„Der Streik“	Joel Schumacher	Sam Forman

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Seriendauer			
Länge	50:02		
Anfang bis handlungsauslösendes Ereignis	0:34	Frank bittet Linda um mehr Zeit, in der er den Streik stoppen will und der Entwurf trotzdem unverändert bleibt. Sie gewährt ihm noch eine zusätzliche Woche. Wenn er es bis dahin nicht schafft den Streik zu beenden, ändert er den Entwurf.	
Anfang bis handlungsauflösendes Ereignis	41:50	Marty fragt Frank ob sie die Angelegenheit nun ausdiskutieren und sich in der Mitte treffen könnten. Frank sagt ihm, dass er keine Kompromisse machen werde und nichts an dem Entwurf verändern will. Er provoziert Marty und zeigt ihm einen Koffer, der einen Ziegelstein beinhaltet. Daraufhin erzählt er ihm, dass Doug diesen Stein geworfen habe und provoziert ihn weiterhin so sehr, bis Marty ihm ins Gesicht schlägt und eine Blutwunde hinterlässt. Frank erpresst Marty nun damit und möchte die sofortige Beendigung des Streiks.	
Teaser			
Ja / Nein	Ja		
Informationen zum Episodenkonflikt?	Ja	Frank muss den Streik beenden, sonst droht Änderung des Entwurfs.	
Informationen zum Thema?	Ja	Lehrerstreik, Gesetzentwurf	
Hook			
Ja / Nein	Ja	Schafft es Frank den Streik zu beenden? Oder muss er nachgeben und den Entwurf ändern?	
Wendepunkte (WP)			

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
WP Anzahl	8		1/3, 2/10, 3/15, 4/22, 5/24, 6/35, 8/45, 8/47
Akte			
Anzahl	4		
Länge 1. Akt	7:20	Teaser (Exposition) Linda gibt Frank eine Woche um Streik zu beenden. Security wird in Intrige gezogen, daraufhin suspendiert. Frank und Claire erfahren, dass Steve im Krankenhaus liegt und sterben wird. Frank teilt Zoe als erstes die Meldung mit. Nachrichtenbericht über Ereignis (aktauslösender WP).	
Länge 2. Akt	13:03	Marty+ Gewerkschafter suchen Lösungsansatz, Adam+ Claire telefonieren, Russo teilt Frank mit, dass er Gouverneur werden will, Claire besucht Steve im Krankenhaus, Menschen bewerfen Marty mit Schaumstoff-Ziegelsteinen, Marty und Gewerkschafter schlagen CNN vor, Frank bittet Claire um Hilfe bezüglich Russo, CNN Debatte Frank vs. Marty (aktauslösender WP).	
Länge 3. Akt	19:55	Nachrichten spotten über Franks TV-Auftritt, Frank setzt sich für Russo ein, Ed bittet Frank um Hilfe, Russo soll eine Therapie machen, Steve kontaktiert Claire, Claire arbeitet mit Russo an Entwurf, Präsident setzt Frank unter Druck, Frank widerspricht ihm, Frank ruft Polizeichef an für Ed, Polizei meldet Schüsse, Steve gesteht Claire seine Liebe, Russo will Christina zurück, Frank besucht Zoe und gibt ihr Meldung über toten Jungen, Zoe twittert (aktauslösender WP).	
Länge 4. Akt	5:47	Marty will mit Frank Kompromiss schließen, Frank provoziert Marty und erpresst ihn, Frank ignoriert Zoe.	
Handlungsstränge			
Haupthandlung (HH)	Frank vs. Marty	Linda gibt Frank noch eine Woche Zeit den Streik zu beenden. Frank organisiert einen Anschlag um Marty dafür zur Verantwortung zu ziehen und ihn unter Druck zu setzen. Öffentlicher CNN Auftritt sorgt für Spott über Frank. Frank verwendet einen erschossenen Jungen, als Druckmittel gegen Marty und erfährt große Medienresonanz, als Marty die Sache unter 4-Augen klären will provoziert ihn Frank so sehr, dass Marty ihm ein blaues Auge verpasst. Frank erpresst Marty damit und der Streik muss beendet werden.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Beginn HH	0:34	Linda gibt Frank eine Woche Zeit um Streik zu beenden.	
Auflösung HH	41:50	Frank erpresst Marty. Streik muss beendet werden sonst droht Marty ein Gerichtsverfahren wegen Körperverletzung.	
HH Szenen Anzahl	17		1/3, 2/10, 3/13, 3/14, 3/15, 3/16, 4/20, 4/21, 4/22, 5/24, 5/26, 5/30, 6/35, 7/40, 8/45, 8/46, 8/47
Nebenhandlung (NH) 1	Frank vs. Ed		
Beginn NH 1	3:46	Claire lockt Ed ins Haus, inszenieren einen Anschlag, Ed wird suspendiert.	
Auflösung NH 1	32:42	Auf Eds Bitte hin, ruft Frank den Polizeichef an und kümmert sich darum, dass Ed wieder arbeiten kann.	
Szenen Anzahl NH1	5		2/7, 2/8, 2/11, 5/29, 7/37
Relation zur HH		Frank hat den Anschlag selbst inszeniert und benutzt Ed für seine Intrige.	
NH 2	Frank vs. Russo		
Beginn NH 2	12:02	Russo teilt Frank mit, dass er seit einem Monat trocken ist und nun als Gouverneur kandidieren möchte. Frank setzt sich für Parteigelder ein und möchte, dass Russo im Gegenzug eine Alkoholtherapie macht. Ebenso wird Claire Russo bei dem Projekt unterstützen, neue Arbeitsplätze in Pennsylvania zu schaffen um seine Wählerschaft wieder für sich zu gewinnen.	
Auflösung NH 2	-	Handlung wird in dieser Folge nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 2	5		4/18, 4/23, 5/28, 6/32, 7/33
Relation zur HH	Keine		
NH 3	Claire vs. Steve		
Beginn NH 3	13:07	Claire besucht Steve im Krankenhaus und bietet ihm ihre Hilfe an. Steve meldet sich bei ihr und bittet sie zu kommen.	
Auflösung NH 3	34:59	Steve gesteht ihr seine Lieben und zieht über Frank her. Claire erniedrigt ihn daraufhin indem sie ihn sexuell berührt und dann geht.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Szenen Anzahl NH3	3		4/19, 6/34, 7/43
Relation zur HH	keine		
Cliffhanger			
Ja / Nein	Nein		

FIGURENANALYSE E6

Hauptfigur	Beschreibung	Charaktereigenschaften	Bedürfnis	Staffelziel	Episodenkonflikt E6	Episodenziel E6
Francis (Frank) Underwood	Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und Majority Whip im US-Repräsentantenhaus. Studierte Jura an der Harvard University und hat einen Abschluss an der Militärakademie „The Sentinel“ gemacht.	Machtbesessen, ehrgeizig, intelligent, autoritär, arrogant, kaltblütig	Anerkennung	Vizepräsident	Die Lehrer streiken bereits seit drei Wochen mit dem Ziel, dass der Gesetzentwurf geändert wird. Frank ist zu keinem Kompromiss bereit, also gewährt ihm Linda noch eine Woche um den Streik zu beenden und droht damit den Entwurf zu ändern, falls er das nicht erreiche.	Frank möchte seinen Gegner Marty mit Intrigen schlecht machen und unter Druck setzen, damit der Streik seitens der Gewerkschaft beendet wird und der Entwurf unverändert bleibt.

ANALYSEBOGEN E8

Staffel	Episode	Originaltitel	Deutscher Titel	Regie	Drehbuch
1	8	„Chapter 8“.	„Die gute alte Zeit“	Charles McDougall	Beau Willimon

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Seriendauer			
Länge	46:48		
Anfang bis handlungsauslösendes Ereignis	12:59	Russo und Paul sitzen an der Bar. Russo erzählt ihm von dem Gesetzesentwurf an dem sie arbeiten und dass sie dadurch viele neue Jobs schaffen werden. Paul sagt, dass 5000, zu wenige Jobs seien um alle unterzubringen, die arbeitslos sind. Als Russo weiter erzählt, dass es bis zu zwei Jahren dauern kann bis das Projekt umgesetzt ist, wird Paul wütend. Russo erzählt ihm von dem Bürgertreffen, das morgen stattfinden wird, er bittet ihn auch zu kommen. Russo erzählt ihm, dass er für das Amt des Gouverneurs kandidiert und dafür die Genossenschaft im Rücken braucht, und somit Pauls Hilfe. Paul fühlt sich von Russo benutzt und verlässt wütend die Bar.	
Anfang bis handlungsauflösendes Ereignis	34:50	Russo steht vor den Leuten und erklärt, dass er keine andere Wahl hat als die Werft zu schließen und dass sie wiederum keine Wahl haben als ihm zu vertrauen. Paul steht ihm bei. Russo fragt die Leute, ob er auf sie zählen könne. Sie murmeln vor sich hin. Christina fragt nach den Kontaktinformationen um den Leuten Material zu senden.	
Teaser			
Ja / Nein	Nein		
Informationen zum Episodenkonflikt?	-		
Informationen zum Thema?	-		
Hook			
Ja / Nein	Nein		
Wendepunkte (WP)			

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
WP Anzahl	5		3/17, 4/21, 6/34, 6/36, 6/37
Akte			
Anzahl	3		
Länge 1. Akt	16:06	(Exposition) Frank trifft in der Militärakademie seine alten Studienkollegen, Russo besucht seine Mutter im Pflegeheim, Russo geht zu Paul nach Hause, Frank und seine Studienkollegen brechen in die Bibliothek ein, Russo fragt Paul nach Hilfe, Paul lässt ihn stehen (aktauslösender WP) Claire ruft Adam an	
Länge 2. Akt	16:53	Christina besucht Russo, Frank und Studienkollegen im alten Lesesaal, Frank spricht offen mit altem Freund über seine Gefühle, Russo wird beim Bürgertreffen nieder gemacht, Russo bricht bei Paul ein, Paul gibt nach (aktauslösender WP)	
Länge 3. Akt	9:34	Russo schafft es die Bürger zu beruhigen, Frank hält Rede bei der Zeremonie, Russo stellt Christina seiner Mutter vor, Frank und Doug planen weiter	
Handlungsstränge			
Haupthandlung (HH)	Russo vs. Bürger	Russo geht nach Pennsylvania um bei Paul nach Hilfe zu fragen. Er braucht seine Unterstützung beim Bürgertreffen um die Stimmen für die Wahl zu gewinnen.	
Beginn HH	10:23	Russo klingelt bei Paul an der Tür um seine Unterstützung beim Bürgertreffen zu bekommen.	
Auflösung HH	34:50	Russo schafft es durch Pauls Hilfe mit den Bürgern zu reden.	
HH Szenen Anzahl	10		2/13, 3/14, 3/17, 4/21, 4/22, 5/32, 6/34, 6/35, 6/36, 6/37
Nebenhandlung (NH) 1	Frank vs. Vergangenheit		
Beginn NH 1	5:48	Franks Freunde überraschen ihn, während er auf der Bühne seine Rede halten will.	
Auflösung NH 1	42:19	Sie verabschieden sich voneinander.	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Szenen Anzahl NH1	16		1/3, 1/4, 1/5, 2/6, 2/7, 2/9, 2/11, 3/15, 3/16, 4/19, 4/23, 4/26, 5/27, 5/30, 6/38, 7/41
Relation zur HH	keine		
NH 2	Russo vs. Mutter		
Beginn NH 2	6:58	Russo besucht seine kranke Mutter im Pflegeheim und erzählt ihr, dass er für das Amt des Gouverneurs kandidieren wird. Sie interessiert sich nicht besonders dafür und begegnet ihm kalt. Er bemerkt, dass das Licht in ihrem Zimmer kaputt ist und die Klimaanlage zu kalt ist. Er stellt ihr Christina vor.	
Auflösung NH 2	41:40	Russo beschwert sich beim Pfleger darüber, dass das Licht ausgetauscht werden muss und die Klimaanlage runtergedreht werden soll.	
Szenen Anzahl NH 2	3		2/10, 7/39, 7/40
Relation zur HH	Keine		
Cliffhanger			
Ja / Nein	Nein		

FIGURENANALYSE E8

Hauptfigur	Beschreibung	Charaktereigenschaften	Bedürfnis	Staffelziel	Episodenkonflikt E8	Episodenziel E8
Francis (Frank) Underwood	Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und Majority Whip im US-Repräsentantenhaus. Studierte Jura an der Harvard University und hat einen Abschluss an der Militärakademie „The Sentinel“ gemacht.	Machtbesessen, ehrgeizig, intelligent, autoritär, arrogant, kaltblütig	Anerkennung	Vizepräsident	Frank wird seit langer Zeit mit seiner Vergangenheit konfrontiert und erlebt einen Abend mit seinen alten Freunden, die in melancholisch stimmen. Ein Konflikt ist nicht zu erkennen. Der Konflikt in dieser Folge bezieht sich eher auf seinen Schützling Peter Russo, der nach Pennsylvania reist um bei einem Bürgertreffen wieder seine Wählerschaft zurückzugewinnen.	Russo will seinen Freund Paul als unterstützende Kraft gewinnen um seine Wählerschaft in Pennsylvania zurück zu bekommen.

ANALYSEBOGEN E13

Staffel	Episode	Originaltitel	Deutscher Titel	Regie	Drehbuch
1	13	„Chapter 13“	„Der neue Vizepräsident“	Allen Coulter	Beau Willimon

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
Seriendauer			
Länge	49:26		
Anfang bis handlungsauslösendes Ereignis	2:35	Frank erzählt Remy, dass der Präsident Raimond Tusk zum Vizepräsidenten machen will und sie beide das unter keinen Umständen zulassen dürfen. Als Grund nennt Frank, dass ein Drittel von Tusks Vermögen in Atomkraftwerken stecke und SanCorp bestimmt keinen Kernkraft Befürworter im Weißen Haus haben wolle. Frank sagt ihm, dass Tusk die Nominierung ablehnen werden, wenn er erfährt, dass seine Anteile in Gefahr sind. Also muss ihn SanCorp attackieren. Remy habe nun bis Freitag Zeit mit seinen Klienten zu reden.	
Anfang bis handlungsauflösendes Ereignis	42:08	Walker gesteht Frank, dass er und Tusk sich seit Jahren kennen und er Frank zu ihm nach Hause geschickt hat, damit er Zeit mit ihm verbringt um einzuschätzen ob Frank der richtige ist für den Posten des Vizepräsidenten. Walker fragt Frank offiziell ob er das Amt des Vizepräsidenten antreten möchte. Frank sagt zu.	
Teaser			
Ja / Nein	Nein		
Informationen zum Episodenkonflikt?	-		
Informationen zum Thema?	-		
Hook			
Ja / Nein	Ja	Es stellt sich die Frage ob Frank es schaffen wird die Intrige gegen Tusk durchzubringen und seine Nominierung zu verhindern.	
Wendepunkte (WP)			

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
WP Anzahl	9		1/4, 3/11, 3/14, 4/18, 5/25, 6/33, 7/42, 7/43, 7/45
Akte			
Anzahl	3		
Länge 1. Akt	9:27	Frank will Tusks Nominierung verhindern, Claire spricht mit Anwalt, Zoe und Janine recherchieren über Russo und bitten Lucas um Hilfe, Walker will Tusk auf Franks Rat einladen, Lucas hat erste Hinweise, Remy geht Franks Forderung nicht nach (aktauslösender WP).	
Länge 2. Akt	26:03	Frank spricht mit Scott, Remy fühlt sich von Frank ausgenutzt, Gillian will Claire verklagen, Zoe geht in Rachels Schule, Linda ruft Birch an, inoffizieller Terminkalender von Walker wird veröffentlicht, Presse bei Tusk, Claire redet mit Gillian, Lucas erpresst Prostituierte, Zoe und Rachel treffen sich, Remy arrangiert Treffen von Frank und Tusk (aktauslösender WP).	
Länge 3. Akt	9:48	Tusk und Frank sprechen miteinander, Journalisten kommen dem Fall Russo auf die Spur, Frank wird Vizepräsident, Doug versucht Frank zu erreichen.	
Handlungsstränge			
Haupthandlung (HH)	Frank vs. Tusk	Frank möchte mit Remys Hilfe Verhindern, dass Tusk seine Interessen bei SanCorp durchsetzt.	
Beginn HH	2:35	Frank schmiedet mit Remy einen Plan wie er die Nominierung Tusks verhindern kann.	
Auflösung HH	42:08	Walker bietet Frank den Posten des Vizepräsidenten an.	
HH Szenen Anzahl	17		1/4, 2/5, 2/9, 3/11, 3/12, 3/14, 4/18, 4/21, 4/24, 5/25, 5/26, 6/33, 6/34, 7/41, 7/42, 7/43, 7/45
NH 1	Claire vs. Gillian		
Beginn NH 1	4:09	Claires Anwalt erläutert die Anschuldigungen, die Gillian gegen sie erhoben hat, Claire	

Kategorie	Timecode/Antwort	Anmerkungen	Protokoll Seite/Nr.
		wiederlegt diese. Sie erstattet Gillian einen Besuch in deren Wohnung und startet den Versuch den Streit außergerichtlich zu klären. Gillian geht nicht drauf ein sondern kündigt ihr den Kampf an.	
Auflösung NH 1		In dieser Episode wird die Handlung nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH1	3		2/6, 4/19, 5/28
Relation zur HH	keine		
NH 2	Frank vs. Slugline		
Beginn NH 2	5:02	Zoe und Janine versuchen dem Fall Russo auf die Spur zu kommen. Sie bitten Lucas ihnen zu helfen und seine Kontakte zur Kripo spielen zu lassen. Sie kommen auf Rachel und machen sie ausfindig. Gemeinsam rekonstruieren sie den Fall so weit, dass sie den Intrigen auf die Schliche kommen.	
Auflösung NH 2		In dieser Episode wird die Handlung nicht aufgelöst.	
Szenen Anzahl NH 2	17		2/7, 2/8, 2/10, 2/13, 4/20, 4/22, 4/23, 5/31, 6/35, 6/36, 6/37, 6/38, 7/39, 7/44, 8/48, 8/50, 8/52
Relation zur HH	Keine		
Cliffhanger			
Ja / Nein	ja	Zoe, Lucas und Janine kommen Frank im Fall Russo auf die Spur. Als Doug mit Christina spricht und erfährt, dass auch sie von den Journalisten ins Auge gefasst wurde, versucht er Frank vergebens zu erreichen.	

FIGURENANALYSE E13

Hauptfigur	Beschreibung	Charaktereigenschaften	Bedürfnis	Staffelziel	Episodenkonflikt E13	Episodenziel E13
Francis (Frank) Underwood	Kongressabgeordneter der demokratischen Partei und Majority Whip im US-Repräsentantenhaus. Studierte Jura an der Harvard University und hat einen Abschluss an der Militärakademie „The Sentinel“ gemacht.	Machtbesessen, ehrgeizig, intelligent, autoritär, arrogant, kaltblütig	Anerkennung	Vizepräsident	Frank will, dass Tusk ihn als Vizepräsident empfiehlt, jedoch unter seinen Bedingungen.	Frank will Vizepräsident werden ohne sich zu verkaufen.

Episodenprotokolle

EPISODENPROTOKOLL E1

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
1	0:00	Textinstert: Netflix				
2	0:06	Tonebene, Autos crashen zusammen (Teaser Anfang) Nebenhandlung (NH) Auto+Hund	Franks Haus	Frank	Security	Frank hört das laute knallen auf der Straße und geht mit seinem Security nachsehen, er sieht den angefahrenen Hund seiner Nachbarn auf dem Boden.
3	0:44	Metalepse Hook NH Auto+Hund	Straße	Frank	-	Frank spricht zu den Zuschauern, während er davon redet wie wichtig es ist, dass jemand handelt, tötet er den Hund mit seinen eigenen Händen. „So, keinen Schmerz mehr“.
4	1:25	NH Auto+Hund	Straße	Frank	Security, Nachbarn	Frank erklärt den Leuten, dass es Fahrerflucht gewesen sein muss und spricht sein Beileid aus.
5	1:43	Metalepse – Blick in Spiegel (Zuschauer)	Franks Haus innen	Frank	-	Frank wäscht sich die Hände.
6	1:49		Franks Haus innen	Frank	Claire	Claire steht vor dem Spiegel, F kommt ins Schlafzimmer und macht ihr Kleid zu.
7	2:02	Metalepse, Gang durch den Saal (Exposition)	Festsaal- Silvesterparty	Frank	Claire, Garrett Walker, Linda Vasques, Jim Matthews und andere Gäste	Silvesterfeier und gleichzeitig Feier des neuen Präsidenten Garrett Walker, Frank geht durch den Saal und gibt Informationen zu Garrett Walker, darüber, dass er ihn nicht mag, dass er 22 Jahre im Kongress ist und daher „riechen kann woher der Wind weht“. Frank erzählt über Jim Matthews, dem Vizepräsidenten, er macht sich über ihn lustig. Linda Vasques wird vorgestellt: Walkers Stabchefin, Frank hat sie eingestellt und lobt sie aufgrund ihrer „Zähheit“. Jetzt stellt er sich selbst vor, man erfährt dass er Fraktionsführer der Partei und „die Dinge am Laufenden hält“. „Mein Job ist die Rohe durchzublasen, damit die Scheiße abfließen kann.“ Er gibt einen Hinweis

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						darauf, dass er nicht mehr lange „den Kemptner spielen muss“ denn er hat „, auf das richtige Pferd gesetzt und gewonnen.“ Er beendet diesen Monolog mit: „Geben und Nehmen, Willkommen in Washington.“
8	3:30	Teaser: Ende				
9	3:31	Textinstert: Netflix				
10	3:24	Beginn: Vorspann				
11	5:05		Auto	Frank	Claire	Frank und Claire unterhalten sich über belanglose Dinge wie Franks Haare und den Anzug, den er bei der Bekanntmachung tragen wird. Claire: „, Das wird ein großes Jahr für uns“.
12	5:49		Büro des Washington Heralds		Lucas, Tom (Chef)	Beide unterhalten sich in der Küche.
13	5:52	(NH) Zoe+Arbeit	Büro des Washington Heralds		Zoe, Lucas, Tom (Chef)	Läuft durch das Herolds Büro und lauscht kurz das Gespräch der Männer Lucas und Tom, dann tritt sie in die Küche, rempelt Tom an, der gleichgültig (kennt ihren Namen nicht) an ihr vorbei die Küche wieder verlässt. Zoe fordert von Lucas einen größeren Journalistischen Auftrag, ihren eigenen Blog zum Beispiel. Lucas lehnt abweisend die Forderung ab. Zoe will einen großen investigativen Auftrag, bietet an in den Untergrund zu gehen und „den Schleier zu lüften“. Lucas hat dafür keine Zeit und verlässt ebenso die Küche. Zoe bleibt alleine sitzen.
14	7:43	NH Christina+Russo, Russo+Chapman	Weißes Haus: Büro Peter Russo		Russo, Christina, Chapman	Russo tritt ins Büro und wird von seiner Sekretärin Christina empfangen, die ihm berichtet, dass Mr. Chapman bereits auf ihn wartet. Chapman fordert von Russo die Baugenehmigung, die er versprochen hatte zu arrangieren. Russo hat für eine Spende seitens Chapman versprochen, die Baugenehmigung zu veranlassen und es bisher nicht eingehalten, Chapman ist wütend.
15	8:08	NH Christina+Russo, Russo+Chapman	Weißes Haus, Büro Peter Russo		Christina, Russo	Christina ruft Russo an, dieser tut so als wäre das der Präsident Walker. Sie spricht erotische Dinge in den

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Hörer. Nachdem Gespräch ist Chapman überrascht, dass Russo mit Walker spricht und möchte mehr über ihn erfahren.
16	9:03	Haupthandlung (HH) Frank+Linda	Wartezimmer vor Lindas Büro	Frank	Linda	Frank tritt herein und erkundigt sich darüber ob Walker gleich da sein wird, Linda teilt ihm mit, dass er es nicht schaffen wird zum Treffen.
17	9:39	Wendepunkt (Anstoß, auslösendes Ereignis, inciting incident) HH Frank+Linda	Büro Linda	Frank	Linda	Linda teilt Frank nun mit, dass sie ihn nicht für den Außenminister-Posten vorgeschlagen haben, so wie es Frank seitens Präsident Walker versprochen wurde. Frank ist sichtlich enttäuscht darüber während Linda ihm versucht zu erklären, dass Walker ihn im Kongress dringender braucht. Linda wusste dies schon früher und macht F mit dem Geständnis noch wütender. Frank: „Das ist ja eine echt scheiß Nummer!“ Nachdem Frank ausholt und darüber spricht, was er alles für die Reform getan hat und sogar Linda selbst ihm ihren Job zu verdanken hat, unterbricht sie höflich: „Die Entscheidung ist gefallen.“ Frank steht auf und Linda fragt ihn, ob er den Weg nun mitgehen möchte oder nicht. Frank antwortet nach einem zögern: „selbstverständlich, wenn es der Präsident möchte.“ Bevor er aus dem Büro tritt fragt er noch wer an seiner Stelle vorgeschlagen wurde. Linda antwortet mit: „Michael Kern.“ Frank sichtlich beleidigt: „Michael Kern. Tja. Das ist eine exzellente Wahl.“ Und tritt aus dem Büro.
18	11:32	NH Claire+Evelyn	Büro Claire, Wohltätigkeitsorganisation Clean Water Initiative		Claire, Evelyn (Leiterin des Büros)	Claire erklärt ihr, dass sie ihre Organisation ausweiten will. Sie reden darüber, dass sie 6 neue Leute einstellen können. Die Sekretärin findet die neue Richtung, die sie einschlagen werden aufregend. Sie fragt Claire wo sie die ganzen Leute unterbringen sollen. Claire bittet sie Änderungen in der Präsentation vorzunehmen, Sekretärin tritt aus Büro.
19	12:19	NH Claire+Frank			Claire	Claire spricht Frank auf die Mailbox, sichtlich verärgert, bittet sie ihn um den ausständigen Rückruf.
20	12:30	NH Zoe+Arbeit	Büro W. Herolds		Janine, Zoe	Janine sitzt an ihrem Arbeitsplatz. Zoe kommt zu ihr und

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						bietet ihr an Recherchen zum Weißen Haus durchzuführen und Hintergrundinformationen zu sammeln. Janine lehnt das Angebot ab und weist Zoe unhöflich zurück.
21	13:13		Draußen am Springbrunnen	Frank		Sitzt im halbdunkeln auf dem Brunnenrand. Er erhält eine SMS von Claire: „Where are you?“. Er liest sie und steht daraufhin auf und geht weg.
22	13:25	NH Claire+Frank	Franks und Claires Haus	Frank	Claire	Frank tritt zu später Stunde in das Haus, Claire erwartet ihn bereits sitzend auf dem Sofa. Sie ist wütend, weil er sich den ganzen Tag nicht gemeldet hat. Er entschuldigt sich mit der Aussage, dass er zuerst eine Lösung finden wollte. Allerdings ist er noch auf keine gekommen. Frank gibt Lindas Gründe wieder, weshalb er als Außenminister vorgeschlagen wurde. Frank: „Ich vertraue niemandem“. Claire möchte, dass Frank außer sich ist. Sie geht mit hinauf Kurz darauf hört man Geschirr auf dem Boden klirren, das Frank vor Wut zerbricht.
23	15:14		Haus: Wohnzimmer Fenster	Frank		Frank öffnet das Fenster und zündet sich eine Zigarette an.
24	16:08		Haus: Schlafzimmer		Claire	Im Bett liegend, steht auf und geht hinab zu Frank, der noch immer am Fenster sitzt und raucht, obwohl es bereits Morgengrauen ist. Sie räumt das kaputte Geschirr weg.
25	16:52	Wendepunkt (aktauslösender, „betritt unbekannte Welt mit neuen Spielregeln“) HH Frank+Plan NH Frank+Claire	Haus: Küche Haus: Fenster	Frank	Claire	Anschließend bringt sie zwei Tassen Kaffee zu Frank ans Fenster. Er teilt ihr mit, dass er nun weiß was zu tun ist. Frank: „Wir werden noch viele Nächte wie diese erleben, in denen wir Pläne schmieden und wenig schlafen.“ Claire: „Das habe ich erwartet – und es macht mir keine Angst.“ Sie küssen sich.
26	17:53	Metalepse Ende 1. Akt	Haus: Flur	Frank		Frank blickt in die Kamera: „Ich liebe diese Frau, ich liebe sie mehr als Haie Blut lieben.“
27	18:05	Beginn 2. Akt	Weißes Haus: Nancys Büro		Doug, Nancy	Die beiden sehen sich ein Interview von Walker im Fernsehen an und fragen sich, wieso er sich für Kern

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						entschieden hat und nicht für Frank. Doug antwortet, dass sie zu gut sind und deshalb im Kongress die Stellung halten müssen.
28	18:17		Weißes Haus: Nancys Büro	Frank	Doug, Nancy	Frank tritt herein, ruft Nancy direkt zu, dass sie alles absagen soll und fordert Doug auf mit ihm in sein Büro zu kommen.
29	18:28	Wendepunkt HH Frank+Plan	Weißes Haus: Franks Büro	Frank	Doug	Frank: „, sie haben uns einen großen Gefallen getan, wir sind ab jetzt nicht mehr zur Loyalität verpflichtet, wir dienen keinem mehr. Und wir leben nur noch nach einer einzigen Regel: „Nie wieder werden wir zulassen, dass wir in so eine Situation gebracht werden.“ Frank macht alle dafür verantwortlich. Sie schmieden gemeinsam einen Plan wie sie Kontrolle über die Situation gewinnen können. Doug fragt: „Kern zuerst?“ Frank: „so verschlingt man einen Wal Doug, einen Bissen nach dem anderen“. Doug fragt ihn, wen er als Außenminister haben will, Frank fordert ihn auf ihm eine Kandidatenliste zu besorgen- und einen Laufburschen, den sie kontrollieren können.
30	19:19		Weißes Haus: Kantine	Frank	Kern	Frank hat sich gerade ein Tablett mit Essen geholt, als Kern mit einer Schar von Journalisten vorbeigeht. Ihre Blicke treffen sich, Frank schaut ihm lange nach.
31	19:38	Metalepse	Weißes Haus: Kantine	Frank		Blick in die Kamera: „Ich hab fast Mitleid mit ihm. Er konnte nicht wissen, dass er auf meinem Teller landet. Erst wenn ich ihn zerstückle und den Hunden vorwerfe wird er die unausweichliche und brutale Wahrheit erkennen. Mein Gott, das einzige wozu ich taugt ist Hundefutter.“
32	19:55		Kirche	Frank	Claire, Priester, andere Besucher der Messe	Priester hält eine Rede über Sieg und Niederlage, Frank und Claire sitzen nebeneinander.
33	20:55		Kirche	Frank	Claire, Felicity, Charles (Ehepaar)	Die beiden Frauen unterhalten sich darüber, dass Frank vorgeschlagen wurde, Claire wimmelt sie jedoch ab indem sie sagt, es sei sowieso besser so für Frank.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
34	21:12		Vor der Kirche	Frank	Charles	Charles erzählt Frank, dass er gewettet hätte, dass er Außenminister wird und dass er doch die einzige Wahl sei. Frank gibt daraufhin zurück, dass Walker ein kluger Mann sei und wisse was er tue. Er nimmt Claires Hand und sie gehen.
35	21:30	NH Russo+Christina	Wohnung Russo: Schlafzimmer		Russo, Christina	Die beiden schlafen miteinander, anschließend holt er Wein und gesteht ihr auf ihre Anforderung hin seine Liebe. Immerhin läuft das zwischen ihnen bereits 6 Monate.
36	23:33		Oper: Eingangsbereich	Frank	Claire	Beide gehen den Empfangsbereich entlang und grüßen ein paar bekannte Gesichter mit einem Kopfnicken, daraufhin geht Frank hinaus.
37	24:00		Oper: Außenbereich	Frank	Zoe, Begleitung von Zoe	Frank steht draußen, Zoe steigt aus dem Taxi und Frank schaut ihr hinterher, Fotografen machen Bilder.
38	24:25		Oper: Innen	Frank	Claire	Oper beginnt.
39	24:45		Haus: Wohnzimmer	Frank	Claire	Frank spielt ein Kampfspiel auf der Konsole. Claire kommt herein und fragt ihn wann er ins Bett kommt.
40	25:08		Im Taxi		Zoe, Begleiter	Der Begleiter fragt sie ob er mit hinauf zu ihr darf, sie gibt ihm einen Korb und steigt aus.
41	25:40	Wendepunkt	Zoe's Wohnung		Zoe	Eindruck von ihrer Unordnung in der Wohnung, sie setzt sich an ihren Laptop und erhält eine Email von einem Fotografen, der das Foto von ihr und Frank vor der Oper geschossen hat in dem er ihr Hinterteil begutachtet. Im Text steht: Wenn du ernst genommen werden willst, trag mehr als einen G-String.“ Zoe googlet Frank daraufhin. Sie antwortet dem Fotografen: „Er sieht mich an, als sei es ihm ziemlich ernst.“
42	27:04		Franks Büro	Frank	Doug	Doug kündigt eine Besucherin an.
43	27:06	Metalepse	Franks Büro	Frank		Blickt in die Kamera, gibt Informationen darüber, wer gleich zu ihm hereintreten wird. Wir erfahren, dass es sich bei der Besucherin um Linda, die Stabchefin des

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Präsidenten, handelt und gibt eine Einschätzung darüber, dass diese Donald Blyght für das Bildungsministerium vorschlagen wird.
44	27:23	Metalepse Wendepunkt HH Frank+Linda		Frank	Linda	Linda tritt herein, Frank begrüßt sie herzlich. Seine Vermutungen sind richtig und Linda nennt Donald Blyght für Bildung. Blick in die Kamera: Frank schaut die Zuschauer nach dem Motto: „Hab ich es doch gewusst“ an. Frank soll nun den Gesetzesentwurf in den ersten 100 Tagen fertigstellen. Frank sagt zu.
45	28:32		Vor Franks Büro	Frank	Linda	Frank öffnet Linda die Türe, sie tritt aus.
46	28:41	Metalepse	Vor Franks Büro	Frank		Blickt in die Kamera: „Haben sie das mitgekriegt? Die Selbstgefälligkeit, die Verlogenheit, sie denkt sie kann mich mit zwei Tickets kaufen. Wer bin ich denn? Eine Hure im Nachkriegs- Berlin? Gierig nach Nylon-Strümpfen und Schokolade? Was sie verlangt wird sie weit mehr kosten als das.“
47	28:56	Wendepunkt	Franks Büro	Frank	Doug	Doug geht eine Liste von Kandidaten durch, die Frank kommentiert. Als der Name Catherine Durant fällt, eine Kandidatin, die gegen Präsident Walker war, hält Frank kurz inne und sagt, dass er mit ihr sprechen möchte.
48	29:29	NH Claire+Evelyn	Claires Büro		Claire, Evelyn (Mitarbeiterin von Claire)	Claire teilt ihr mit ,dass sie keine Spende erhalten werden sondern das Geld woanders auftreiben müssen. Aufgrund der finanziellen Lage müssten sie sich von einigen Mitarbeitern trennen und neue einstellen. Claire fordert Evelyn auf, eine Liste mit Namen zu erstellen.
49	31:00	Wendepunkt (Höhepunkt) HH Frank+Zoe NH Zoe+Arbeit	Haus: aussen	Frank	Zoe, Security	Zoe klopft an Franks Türe, der Security versucht sie davon abzuhalten, Frank öffnet währenddessen die Türe. Zoe stellt sich vor und Frank versucht sie abzuwimmeln bis sie ihm das Foto zeigt. Er bittet sie herein.
50	31:40	HH Frank+Zoe NH Zoe+Arbeit	Haus: innen	Frank	Zoe	Frank gibt Zoe einen Drink. Sie legt ihren Schal ab und gibt ihm einen Einblick auf ihr Dekolleté. Er geht darauf erst mit Verachtung ein danach lässt er sie sprechen. Sie bietet ihm an alles zu schreiben und zu veröffentlichen,

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						was er ihr erzählt und verspricht keine Fragen zu stellen. Er macht sich erst lustig über sie, indem er all ihre unseriösen Artikel aufzählt, die sie bis jetzt verfasst hat. Sie spielt den Ball dann damit zurück, dass er doch genau wissen müsste wie sie sich fühlt und dass er ein guter Außenminister geworden wäre. Sie möchte von ihm wissen, welcher Gesetzesentwurf als erster erscheint und tippt auf Bildung, er gibt ihr keine Antwort darauf. Sie verlässt das Haus.
51	34:42			Frank	Zoe, Claire, Security	Claire steht plötzlich in der Tür und begrüßt die beiden. Frank stellt Zoe vor. Claire stellt sich demonstrativ neben Frank und hält hängt sich bei ihm ein. Zoe geht.
52	35:12	NH Russo+Alkohol	Straße		Russo, Polizist, Rachel	Der Polizist macht eine Kontrolle. Nachdem Russo ihm statt seines Führerscheins seine Starbucks-Karte reicht, hat dieser den Verdacht Russo habe getrunken. Russo steigt betrunken aus dem Auto.
53	36:20	Wendepunkt NH Russo+Alkohol	Haus: Schlafzimmer	Frank		Franks Handy klingelt, er geht ran. Er sagt nur: „Gut. Dann holen wir ihn dann mal raus.“
54	36:38	NH Doug+Polizeichef NH Russo+Alkohol	Lokal		Doug, Polizeichef	Polizeichef setzt sich an einen Tisch, Doug setzt sich dazu. Eigentlich hatte der Mann gedacht hier Frank zu treffen. Doug weiss, dass der Polizeichef schon länger den Posten des Bürgermeisters anpeilt und bietet ihm seine Hilfe an.
55	37:15	NH Russo+Alkohol	Gefängnis: innen		Russo, Wärter	Wärter öffnet die Zelle in der Russo sitzt und lässt ihn gehen.
56	38:00	NH Russo+Alkohol, Christina+ Russo	Auto		Russo, Christina	Christina redet ihm ins Gewissen, dass er mit dem Alkohol aufhören muss.
57	38:23	NH Claire+Spende	Haus: Küche	Frank	Claire	Frank schneidet einen Apfel ,Claire fragt ihn nach Karten für den Jefferson Ball für die Holberns, von denen sie eine Spende möchte.
58	38:47	HH Frank+Blythe	Donalds Büro	Frank		Donald Blythe sitzt in seinem Büro auf dem Stuhl während Frank sich seinen Gesetzesentwurf durchliest

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						und ihn kurz darauf in die Schredder Maschine gibt. Frank macht ihm klar, dass die Regierung nur seinen Namen möchte, weil dieser Gewicht hat. Frank redet arrogant mit Donald und sagt ihm, dass sie zusammen mehr schaffen, als er in den letzten 25 Jahren und verlässt sein Büro.
59	40:03	Metalepse Wendepunkt	Weisses Haus: Gang	Frank		Blick in die Kamera: „Zwei Dinge sind jetzt irrelevant: Donald Blythe und Donald Blythe's neues Werk. Am Ende muss ich den Entwurf selbst schreiben. Vorwärts, das ist die Marschrichtung und Ideologie ist was für akademische Schlappschwänze – nichts für mich.“
60	40:14	Wendepunkt HH Frank+Catherine	Catherine's Büro	Frank	Catherine	Frank fragt Catherine ob sie an dem Posten des Außenministers interessiert ist. Er macht ihr klar, dass sie jemanden bräuchten, der Walker bei Bedarf auch mal die Stirn bieten kann.
61	41:00	HH Frank+Zoe	Auto		Doug, Security	Ein Mann entsorgt Müll während Doug und Security im Auto sitzen und ihn beobachten. Als der Mann wieder in das Gebäude geht, steigt Doug aus und macht den Müll auf.
62	41:39	HH Frank+Zoe NH Zoe+Arbeit	Washington Herold		Zoe	Zoe erhält einen Anruf. Kurz darauf legt sie auf und rast auf dem Herolds.
63	42:12	Wendepunkt (aktauslösend) Ende 2. Akt HH Frank+Zoe NH Zoe+Arbeit	Museum	Frank	Zoe	Frank sitzt vor einem Gemälde, Zoe setzt sich neben ihn. Frank redet nicht lange herum sondern kommt gleich auf den Punkt indem er sie auf die richtige Fährte lockt und ihr Fragen zum neuen Gesetzesentwurf stellt. Nachdem sie darauf kommt, dass Blythe den Gesetzesentwurf verfasst hat, packt Frank aus einem Koffer den zerfetzten aber noch leserlichen Entwurf aus und gibt ihn Zoe. Danach geht er und macht sie darauf Aufmerksam, dass sie im selben Boot sitzen.
64	43:24	Beginn 3. Akt HH Frank+Zoe, NH Zoe+Arbeit	Wohnung Zoe		Zoe	Sitzt vor ihrem Laptop und druckt den Gesetzesentwurf aus, den sie eigenhändig abgetippt hat. Lucas ruft währenddessen an, sie geht nicht ran.
65	43:50	HH Frank+Linda	Lindas Büro	Frank	Linda	Er macht ihr klar, dass er mit Donald an einem neuen

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Entwurf arbeiten muss. Anschließend bittet er sie noch um den Gefallen ihm noch zwei weitere Karten für den Jefferson Ball zu besorgen.
66	44:27	Wendepunkt NH Frank+Russo	Franks Büro	Frank	Russo, Doug	Doug begleitet Russo in Franks Büro. lässt sie daraufhin wieder alleine. Frank bietet Russo einen Drink an. Frank spricht Russo auf den Vorfall an im Gefängnis und Russo erfährt, dass Frank für seinen Freispruch verantwortlich ist. Dieser will jedoch als Gegenleistung absolute Loyalität. Russo schwört ihm diese. Weitere Details, so Frank, soll er von Doug telefonisch erhalten.
67	46:47	NH Zoe+Arbeit	Washington Herold: Büro Lucas		Zoe, Lucas	Zoe wirft ihm den Gesetzesentwurf auf den Tisch.
68	47:17	Wendepunkt	Washington Herold: Büro Tom		Tom, Lucas, Zoe, Janine	Tom sagt, dass sie sich erst dagegen rechtlich absichern müssen und fragt anschließend nach Zoes Quelle. Diese verneint. Schließlich gibt er es zur Veröffentlichung frei und ruft Janine dazu um Zoe zu helfen. Janine ist nicht begeistert darüber.
69	48:26	Metalepse		Frank	Claire	Inauguration des neuen Präsidenten. Frank und Claire stehen im Publikum. Frank spricht direkt in die Kamera: „Die Macht hat große Ähnlichkeit mit Immobilien, es zählt in erster Linie der Standort. Je näher man an der Quelle sitzt, desto höher beläuft sich der Wert. Wenn die Menschen in ein paar hundert Jahren diese Szenen betrachten, wen werden sie lächelnd am Rande des Bildes sehen?“ Frank winkt in die Kamera.
70	49:20					
71	49:57		Inaugurationsort außen			Präsident Walker hält eine Rede zur neuen Bildungsreform und gibt das Versprechen öffentlich ab, den Entwurf innerhalb der ersten 100 Amtstage vorzulegen.
72	50:00	Metalepse		Frank		Blickt in die Kamera.
73	50:33	NH Claire+Spende	Jefferson Ball	Frank	Claire, Holberts Ehepaar, Kern	Frau Holbert bedankt sich bei Claire für die Karten. Kern sitzt am Nebentisch und redet arrogant über Politik. Frank

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						beobachtet ihn währenddessen.
74	51:01	HH Frank+Blythe	Jefferson Ball	Frank	Donald	Frank steht auf und geht zu Donald Blythe. Er sagt ihm, dass ihm der neue Gesetzesentwurf gut gefällt, daraufhin will dieser über Ideen reden, doch Frank sieht Catherine und lässt ihn stehen.
75	51:32	NH Frank+Catherine	Jefferson Ball	Frank	Catherine	Er bittet sie um einen Tanz.
76	52:23	Metalepse Wendepunkt (Klimax), Auflösung HH Frank+Zoe NH Zoe+Arbeit	Freddy's BBQ Joint	Frank	Freddy	Frank steigt aus dem Auto aus, Freddy öffnet das Tor zu seinem Imbiss. Frank setzt sich trotz Kälte an einen Tisch draußen und plaudert nett mit Freddy. Frank erzählt den Zuschauern, dass er morgens am liebsten zu Freddy geht, weil der ganze Laden ihm gehört. „Wo ich herkomme in South Carolina, haben viele keine zwei Pennys übrig gehabt. Spare Ribs waren Luxus.“ Er schlägt die Zeitung auf und liest den Titel: „Bildungsentwurf weit links von der Mitte, viel Geld für linke Ziele – Vorlage weitet staatliche Kontrolle aus“ von Zoe Barnes. Weiterer Titel: „Walker Amtseinführung – verspricht umfassende Bildungsreform“. Frank lächelt in die Kamera.
77	52:28		Donalds Büro		Donald	Liest dieselbe Zeitung an seinem Schreibtisch.
78	52:36		Auto		Linda	Linda liest die Nachricht am Handy.
79	52:46		Wohnung Zoe: WC		Zoe	Sitzt auf der Schüssel und denkt nach.
80	52:57		Café		Janine	Liest die Zeitung.
81	52:56		Weißes Haus: Gang		Catherine und andere Politiker	Catherine scheint auch die Nachricht zu erhalten und grinst beim Weitergehen.
82	53:03	NH Zoe+Arbeit	Washington Herold		Lucas, Tom, Mitarbeiter	Mitarbeiter sitzt am Computer und zeigt Lucas und Tom die hohen Zugriffszahlen auf den Artikel“
83	53:13	NH Hund+Auto	Straße		Zwei Polizisten, junger Mann	Polizist inspiziert ein Auto, währenddessen hört man die Meldung, dass ein Toyota gesucht wird in Verbindung mit einem Fahrerfluchtdelikt. Junger Mann tritt aus dem Haus die beiden Polizisten vernehmen ihn.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
84	53:46	Metalepse	Freddys BBQ	Frank	Freddy	Freddy fragt Frank nach einem Nachschlag. Dieser nimmt an. Spricht dann in die Kamera: „Mein Hunger ist noch nicht gestillt.“
85	53:49	Abspann				
86	56:07	Ende				

EPISODENPROTOKOLL E3

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
1	0:00	Textinsert: Netflix				
2	0:08	Teaser Anfang NH Frank+Gewerkschaft Exposition	Besprechungsraum	Frank	Vorsitzende der Lehrergewerkschaft en, Marty, (Lobbyist der Bildungsgewerkscha fter)	Besprechen den Gesetzesentwurf für Bildung und diskutieren über einige Punkte.
3	0:38		Besprechungsraum	Frank	Doug, Vorgesetzte Bildung	Doug bringt Frank einen Zettel
4	0:59	Hook HH	Franks Büro	Frank	Doug	Schauen sich im TV einen Nachrichtenbeitrag an, indem ein Wasserturm in South Carolina in Form eines Pfirsichs, der angebliche Verursacher eines tödlichen Autounfalls ist. Frank hat damals das Denkmal bauen lassen und sich entgegen der Meinung seines Konkurrenten Oren Chase dafür eingesetzt, dass dieser stehen bleibt. Nach dem Tod eines 17jährigen Mädchens fordert Oren die Reaktion Franks.
5	1:23	Wendepunkt (handlungsauslösendes Ereignis)	Franks Büro	Frank	Doug	Frank fragt Doug was passiert sei, er erzählt ihm den Vorfall: eine 17-jährige schrieb dem Freund eine SMS in der sie sich über die obszöne Form des Denkmals lustig gemacht hatte und kam dabei von der Fahrbahn ab. Oren macht daraus ein riesen Ding und drängt die Eltern Gaffney zu verklagen. Es ist nach Doug eine schonungslose Hetzkampagne gegen Frank. Doug warnt Frank, dass er sich das jetzt wo er mit der Gesetzvorlage im Rampenlicht stehe nicht leisten könne und empfiehlt ihm zu den Eltern des Mädchens zu fahren um die Sache zu klären.
6	2:55	Metalepse	Franks Büro	Frank	Doug	„so ein Kleinscheiß bringt mich zur Verzweiflung.“
7	2:58	Teaser Ende				

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
8	2:59	Textinstert: Netflix				
9	3:02	Vorspann				
10	4:34	HH Wendepunkt (aktauslösender)	Lindas Büro, Franks Büro	Linda	Frank	Frank erzählt Linda am Telefon über das Denkmal und den Fall. Er fordert mehr Zeit, da er sich nun um zwei Fälle gleichzeitig kümmern muss. Er möchte, dass der Präsident die Rede verschiebt, in dem er die neue Bildungsreform vorstellt. Linda lehnt Forderung ab.
11	5:10	NH Frank+Gewerkschaft	Franks Büro	Frank	Marty	Nachdem Frank Marty mitteilt, dass er nun spontan weg müsse ist dieser leicht in Panik und versucht ihm klar zu machen, dass dies hinsichtlich der Dringlichkeit der Lage und der wichtigen Personen, die nur wegen Frank eingeflogen sind nicht möglich sei. Frank sagt ihm, dass er der Konferenz telefonisch beiwohnen wird und dass es nun sehr wichtig sei, dass er sich um seinen Wahlkreis kümmere.
12	5:42	NH Claire+Gillian	Claires Büro		Gillian (Ngo Gründerin), Claire	Gillian tritt in Claures Büro um sie kennenzulernen, sie ist erkältet. Claire erzählt ihr über die Fotografien an der Wand und dass diese von Adam Galaway gemacht wurden.
13	6:53	Ende 1. Akt	Weißes Haus: Flur	Frank	Doug, Nancy, Ed	Nancy teilt mit, dass er in 50 min fliegen werde und Ed ihn als sein Security begleiten wird.
14	7:13	NH Zoe+Tom Anfang 2. Akt	Washington Herold: Toms Büro		Zoe, Tom, Mrs. Tilden (Eigentümerin Herold)	Sie lobt sie für ihren Artikel über Catherine Durant und fragt sie direkt nach ihrer Quelle. Zoe gibt diese jedoch nicht Preis. Daraufhin verordnet die Eigentümerin, dass Zoe's Beitrag auf die erste Seite der Sonntagsausgabe kommt.
15	8:13	NH Claire+Gillian	Claires Büro		Claire, Gillian	Claire möchte Gillian ans Boot holen, während sie jedoch Zweifel hat an Claures Organisation, vor allem weil diese viele Mitarbeiter entlassen hatte. Sie spricht auch Zweifel daran aus, dass Claire berühmte Fotografen engagiert, während Gillian ihre ehrenamtlichen Mitarbeiter nicht auszahlen kann. Claire erzählt ihr darauf hin, dass sie den

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Fotografen einer Ausstellerin vermittelt hatte, die daraufhin viel Geld an die Organisation gespendet hatte. Gillian möchte sich das Angebot überlegen.
16	9:40	Metalepse HH	South Carolina, Auto	Frank		„Ich bin hier aufgewachsen im Landesinnern. Bibeln, Barbecues, gebeugte Rücken. Es wird einfach alles ein wenig dicker im Süden: Die Luft, das Blut, sogar ich. Ich versuche mindestens einmal im Monat hierherzukommen. Jede dieser Reisen erinnert mich daran, wie weit ich es gebracht habe. Als Kind hab ich Gaffney gehasst, als ich nichts hatte. Aber jetzt weiß ich es zu schätzen. Das erstickt mich nicht mehr so wie früher. Außer ich muss mich mit Sachen herumärgern, die Selbstmordgedanken in mir wecken.
17	10:14	HH	South Carolina	Frank	Gene (Bürgermeister von Gaffney)	Die Männer stehen vor dem Wasserturm und diskutieren darüber was jetzt tun sei. Gene sagt ihm, dass sie das Geld für die Prozesskosten nicht haben. Sie reden darüber, wie das Denkmal wirklich aussieht.
18	10:39	HH Wendepunkt	Vor Orens Haus	Frank	Gene, Oren	Während Oren auf seiner Terrasse sitzt und Eistee trinkt, stehen Frank und der Bürgermeister im Garten. Frank wirft ihm vor, aus dem Tod des Mädchens seinen Vorteil im Kongress ziehen zu wollen. Oren wehrt sich und meint, dass Frank mit den Pfirsichfarmern gegen ihn gekämpft habe, als er ihn abreißen wollte und er somit Schuld an dem Unfall sei. Frank erzählt ihm, dass Dick Peters zurücktreten werde und es im 4. Kongressbezirk ein Rennen geben werde. Frank bietet ihm an, ihm zu helfen den Sitz zu gewinnen. Gene ist an einem Deal nicht interessiert.
19	11:42		Draußen		Claire	Joggt durch den Friedhof, als eine alte Frau sie auffordert stehenzubleiben und ihr Pietätlosigkeit vorwirft. Claire rennt verschreckt davon.
20	12:51	NH Frank+Gewerkschaft	South Caroline, Weißes Haus	Frank	Marty, Doug, im Konferenzraum mit anderen	Telefonkonferenz mit den Vorsitzenden, die am Gesetzentwurf sitzen und fragen zu gewissen Punkten im Entwurf haben und Frank zur Stellungnahme bitten. Frank sagt er solle das mit Linda klären. Weiters fechten die

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Vorsitzenden Charterschulen an, die Frank im Entwurf stehen hat und drohen damit zu gehen, wenn er diese drin behalte. Frank fordert ein paar Minuten zum Nachdenken.
21	13:33	HH Wendepunkt	South Caroline	Frank	Bürgermeister und Abgeordnete	Alle sitzen zusammen und unterhalten sich darüber wie sie nun im Fall Wasserturm weitermachen. Ein paar von ihnen wollen vor Gericht gehen, da sie sich den vorgeschlagenen Vergleich nicht leisten können. Frank gibt nun Anweisungen was zu tun sei: Es soll Geld für einen Vergleich aufgestellt werden und Plakatwände in alle Richtungen vor dem Turm angebracht werden mit der Aufschrift: „Fahren sie vorsichtig. Keine SMS am Steuer.“ Abgesehen davon soll es nachts nicht mehr bestrahlt werden, da ohnehin zu hohe Kosten für den Stromverbrauch entstehen. Stattdessen schlägt Frank vor ein Stipendium im Namen des toten Mädchens von diesen Einsparnissen zu gründen. Er möchte noch Informationen zu Verkehrsregeln von Gene.
22	16:07	NH Russo+Christina	Restaurant		Russo, Christina	Sie erzählt Peter, dass sie sich im Repräsentantenhaus beworben hat und fragt ihn ob es in Ordnung wäre, wenn sie beim ihm kündigt und diesen annimmt. Peter sagt zu.
23	17:48	HH Wendepunkt (Höhepunkt)	Nachts, vor der Kirche	Frank	Gene, Eltern des toten Mädchens, Gäste der Trauerfeier	Frank spricht den Eltern sein Beileid aus, der Vater macht Frank klar, dass er nicht willkommen ist und es seine Schuld sei, dass das Mädchen gestorben ist. Oren kommt dazu und sagt dem Vater, dass er nicht mit Frank sprechen soll.
24	19:45	Metalepse		Frank		„Das ist ja gut gelaufen.“
25	19:47	HH Wendepunkt	Nachts, vor der Kirche	Frank	Priester	Frank fragt ihn, ob er morgen im Gottesdienst ein paar Worte zu den Eltern sagen könne. Der Priester sagt zu.
26	20:40		Russos Wohnung: Bad		Russo, Christina	Russo will sich die Zähne putzen und findet ein Päckchen Kokain in einer Tüte, das er daraufhin herunterspült.
27	21:41	NH Russo+Christina	Russos Wohnung: Schlafzimmer		Russo, Christina	Er sagt ihr ehrlich, dass er nicht möchte, dass sie den neuen Job annimmt.
28	22:10	NH Frank+Gewerkschaft	Weißes Haus:	Frank	Vorsitzende und	Reden noch immer über Charterschulen am Telefon.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
			Konferenzraum, Frank Haus in South Carolina		Marty	Frank diskutiert mit ihnen über dieses Thema. Marty sagt, dass staatliche Gelder nur an staatliche Schulen gehen sollten.
29	23:04		Frank Haus in South Carolina, Claire Haus	Frank	Claire, Zoe	Telefonieren. Sie sprechen über den Tag und über die Tulpen im Vorgarten, die Claire gepflanzt hatte. Er genießt ihre Geschichten und lacht. Während sie sprechen bekommt er eine SMS von Zoe. Sie möchte weitere Informationen erhalten. Sie flirtet mit ihm und sagt ihm er solle morgen den Fernseher einschalten wenn sie ein Interview gibt.
30	26:13	NH Zoe+Tom	TV, Frank Haus South C.	Frank	Zoe, Moderatorin	Zoe ist in einer Fernsehshow, die sich Frank ansieht. Zoe spricht in diesem Interview über die Arbeitsverhältnisse im Herolds und dass diese etwas fortschrittlicher sein könnten.
31	28:08	Metalepse HH Wendepunkt (aktauslösender)	Kirche, South Carolina	Frank	Priester, Eltern, Gäste	Frank hält eine packende Rede über Hass und reißt Eltern und Gäste mit. Ebenso erzählt er über seinen Vater, allerdings lügt er. Das erfahren wir durch den Blick n die Kamera – hier sagt, er dass er seinen Vater eigentlich nicht wirklich gemocht hat.
32	33:15	NH Zoe+Tom	Herold: Tom's Büro		Zoe, Tom	Tom weist Zoe zurecht. Sie solle nicht im Fernsehen über den Herolds sprechen oder die Arbeitsweise. Er ist wütend und behandelt sie respektlos. Er erteilt ihr auf unbestimmte Zeit den Verbot im Fernsehen aufzutreten und Interviews zu geben.
33	34:27	NH Claire+Gillian Ende 2. Akt	Wohnung: Gillian		Claire, Gillian	Claire kommt ohne Voranmeldung bei Gillian vorbei, welche krank ist. Claire sagt ihr, dass sie ihr morgen einen Termin bei ihrem Arzt machen werde, da Gillian keine Krankenversicherung hat.
34	35:31	NH Frank+Gewerkschaft Beginn 3. Akt	Weißes Haus: Konferenzraum, Frank Haus South Caroline: Küche	Frank	Doug, Marty	Doug teilt Frank am Telefon mit, dass die Gewerkschaften kurz davor sind zu gehen. Daraufhin kommt Marty an den Hörer und redet mit Frank. Er teilt ihm mit, dass alle sauer sind, weil Frank nicht da ist. Frank sagt nun, dass er die Förderungen für die Charterschulen kürzen wird. Ebenso wird er die Fristen

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						für die Tests verlängern werde. Marty will, dass Frank es ihnen persönlich sagt. Er verspricht Marty, dass sie alle Hindernisse beseitigen werden sobald er zurück sei. Marty gibt nach.
35	36:48	HH	Haus South Carolina: Wohnzimmer	Frank	Eltern, Priester	Frank bringt Sandwiches auf den Tisch. Sie beten.
36	37:03	NH Claire+Gillian	Wohnung Gillian		Claire, Gillian	Claire will Gillian für sich gewinnen und bietet ihr an, ihre Ziele mit ihrer Hilfe durchsetzen zu können wenn sie dafür für sie arbeite. Gillian sagt ihr schließlich zu.
37	38:44	Metalepse HH Wendepunkt	Haus South Carolina: Wohnzimmer	Frank	Eltern, Priester	Mutter zeigt Frank Bilder von ihrer Tochter und fängt dann an zu weinen, was den Vater verärgert. Er sagt, dass das alles keinen Sinn mache und Frank nichts an der Situation ändern könne. Frank sagt, dass er dafür sorgen könne, dass ihnen die Stadt eine ansehnliche Zahlung anbietet. Er Erzählt den Eltern, dass er ein Stipendium in Jessicas Namen vergeben würde. Er erzählt auch von den Plänen mit den Warntafeln und der Beleuchtung sowie den Leitplanken. Nachdem der Vater auch das wieder abwehrt bietet Frank ihm seinen Rücktritt an. „was sie wissen sollten über meine Landsleute ist, sie sind ein nobles Volk. Bescheidenheit ist ihre Art des Stolzes. Sie ist ihre Stärke. Sie ist ihre Schwäche. Und wenn man sich Demütig vor ihnen gibt, geben sie einem alles was man verlangt“. Der Vater will nun mehr über das Stipendium erfahren.
38	41:39	NH Russo+Christina	Russos Wohnung		Russo, Christina	Russo sitzt früh morgens im Wohnzimmer und arbeitet. Christina kommt aus dem Schlafzimmer und entscheidet sich ihm zu helfen und kündigt an, dass wenn sie sich entscheiden würde Leiterin seines Büros zu bleiben, es ihre Entscheidung wäre und nicht seine.
39	43:11	HH Wendepunkt (handlungsaflösendes Ereignis)	Orens Grundstück	Frank	Oren, Gene	Frank erzählt Oren, dass die junge Frau nicht gestorben wäre, wenn Leitplanken aufgestellt worden wären, die in seinen Zuständigkeitsbereich fallen, also jenem der County Verwaltung. Außerdem will ein

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Stromunternehmen Leitungen durch Genes Grundstück durchführen, was Frank jedoch immer abgelehnt hatte. Er erpresst ihn somit nun, dass er es diesmal durchgehen lassen würde, falls Oren nicht den Prozess fallen lässt. Frank will ihm jedoch helfen im 4. Bezirk gewählt zu werden wenn Frank den 5. Behalte und das Denkmal bleibe. Oren ist sprachlos, Frank gibt ihm Bedenkzeit, obwohl er weiß, dass Oren nicht viel Auswahlmöglichkeiten hat.
40	45:13		South Carolina Garten	Frank		Pflückt Tulpen.
41	45:27	NH Zoe+Tom	Herolds Büro, Auto	Frank	Zoe	Telefoniert mit Frank und erzählt ihm, dass Tom ihr verboten hat öffentliche Auftritte zu haben. Frank rät ihr es trotzdem zu machen.
42	46:34		Weißes Haus	Frank	Ed, Nancy	Frank bedankt sich bei Ed und bittet ihn darum, die Tulpen für Claire nach Hause zu bringen.
43	47:03	NH Frank+Gewerkschaft	Weißes Haus: Konferenzraum	Frank	Marty, Doug, Vorsitzende	Frank setzt sich an den Tisch.
44	47:26		Frank Haus		Ed	Betritt Franks Haus.
45	47:34		Friedhof		Claire	Spaziert über den Friedhof sieht ein turtelndes Pärchen.
46	48:09		Frank Haus		Ed	Stellt Tulpen auf den Tisch.
47	48:28	Abspann				
48	50:56	Ende.				

EPISODENPROTOKOLL E6

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
1	0:00	Textinsert: Netflix				
2	0:07	Teaser Anfang				TV-Nachrichten über den Lehrerstreik.
3	0:34	Wendepunkt (handlungsauslösendes Ereignis) HH	Lindas Büro	Frank	Linda	Frank und Linda sprechen darüber, wie sie aus der Situation wieder raus kommen. Der Lehrerstreik dauert bereits seit drei Wochen. Frank erklärt Linda, dass sie die Tarifverträge und Charterschulen in den Entwurf reingenommen haben um Druck zu erzeugen und dass sie jetzt nicht aufgeben dürfen, weil es sonst keine Reform gebe. Linda macht Frank klar, dass der Präsident den Entwurf ändern will. Frank bittet Linda um mehr Zeit, in der er den Streik stoppen will und den Entwurf trotzdem unverändert bleibt. Sie gewährt ihm noch eine zusätzliche Woche. Wenn er es bis dahin nicht schafft den Streik zu beenden, ändert er den Entwurf.
4	1:50	Metalepse Hook	Weißes Haus: Flur	Frank		„Das ist die denkbar mieseste Lage in der man sich befinden kann. Wenn ich den Entwurf abschwäche, bin ich für den Präsidenten ein Versager und ist der Streik in einer Woche nicht vorbei, sitze ich in der Falle. Lediglich mit einem Sieg an sämtlichen Fronten kann ich seine Gunst zurück erlangen. Die Alternative wäre das Exil, womit die vergangenen fünf Monate vergeudet wären. Schon der Gedanke nochmal bei Null anzufangen macht mich rasend!“
5	2:14	Teaser Ende				
6	2:13	Textinsert Netflix, Vorspann				
7	3:46	NH Frank+Ed	Straße		Ed, Claire	Claire fragt den Security Ed ob er auf einen Kaffee ins Haus kommen möchte, dieser sagt zu.
8	4:12	NH Frank+Ed	Frank Haus: Küche		Ed, Claire	Claire macht Ed einen Kaffee und redet mit ihm über seine Vergangenheit.
9	4:35		Frank Haus: Küche	Frank	Ed, Claire	Frank kommt in die Küche und schaut Ed verwundert an,

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Claire erklärt, dass sie ihn auf einen Kaffee eingeladen habe.
10	4:40	Wendepunkt HH	Frank Haus: Küche	Frank	Ed, Claire	Fenster zerbricht, Ed rennt mit seiner Waffe in der Hand schnell nach draußen. Er sieht einen Ziegelstein auf dem Boden. Er rennt nach draußen und sieht einen Mann wegrennen, dann schießt er ihm hinterher.
11	5:08	NH Frank+Ed	Vor Franks Haus	Frank	Claire, Ed und Polizisten	Der Polizist redet mit Frank, der sich wahnsinnig darüber aufregt, dass Ed in einem Wohngebiet geschossen hat. Frank und Claire erkundigen sich nach ihrem ehemaligen Wachmann. Sie erfahren, dass er seinen Dienst nicht mehr antreten wird, da er an Krebs leidet und im Endstadium ist. Ed wird daraufhin vom Dienst suspendiert.
12	6:34		Bar		Zoe, Chefin Slugline	Zoe unterhält sich mit ihrer Chefin in einer Bar, als sie einen Anruf von Frank erhält.
13	7:23	HH	Bar, Frank Haus draußen	Frank	Zoe	Am Telefon. Frank erzählt Zoe von dem Vorfall und sagt sie soll das veröffentlichen.
14	7:40	HH	Frank Haus draußen	Frank	Doug, Claire	Brainstormen über einen Leitsatz, mit dem sie Marty zum Bösewicht machen können. Claire schlägt: „organisierte Anstiftung“ vor.
15	8:22	Wendepunkt (aktauslösender) Ende 1. Akt HH	TV			In den Nachrichten sieht man viele Sprecher, welche die Begriffe „organisierte Anstiftung“ in Verbindung mit dem Anschlag auf Franks Haus verwenden und der Gewerkschaft dafür die Schuld geben.
16	8:52	Beginn 2. Akt HH	Büro Marty		Marty, Gewerkschafter	Sie diskutieren darüber, wie Marty aus der Nummer wieder rauskommt. Ein Kollege schlägt ihm vor ins Fernsehen zu gehen und zu verkünden, dass er Gewalt in jeglicher Form verurteile. Marty will sich nicht darauf einlassen und erst ein paar Tage abwarten.
17	10:02		Büro Claire		Claire, Adam	Am Telefon. Adam erkundigt sich danach, wie es Claire nach dem Anschlag geht. Sie sagt ihm, dass noch ein Gespräch ausständig wäre, dieser ist jedoch der

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Auffassung, dass alles gesagt sei und sie Freunde bleiben könnten.
18	12:02	NH Frank+Russo	Weißes Haus	Frank	Russo	Russo teilt Frank mit, dass er Gouverneur werden möchte und seine Hilfe braucht. Er erzählt ihm, dass er seit einem Monat keinen Alkohol mehr trinkt. Russo bietet Frank an, alles dafür zu tun, wenn er ihm helfe.
19	13:07	NH Claire+Steve	Krankenhaus		Claire, Steve, Ehefrau	Claire besucht den kranken Steve, sie richtet liebe Grüße von Frank aus und meint er würde für ihn beten. Steve sagt darauf, dass er Frank nie habe beten sehen. Claire geht kurz darauf wieder.
20	15:19	HH	Büro Frank	Frank	Doug	Doug zeigt Frank einen Ziegelstein aus Schaumstoff.
21	15:35	HH	Draußen			Menschen streiken auf der Straße und bewerfen die Gewerkschafter und Marty mit den Ziegelsteinen aus Schaumstoff.
22	16:06	Wendepunkt HH	Büro Marty		Marty, Gewerkschafter	Die Gewerkschafter machen Marty erneut klar, dass sie nun handeln müssen. Sie entscheiden sich für eine öffentliche Debatte zwischen Marty und Frank auf CNN.
23	16:41	NH Frank+Russo	Frank Haus: Schlafzimmer	Frank	Claire	Claire pudert Frank für den Fernsehauftritt auf CNN. Er erzählt ihr davon, dass Russo nun für das Amt des Gouverneurs antreten möchte. Frank erzählt ihr, dass sie in seinem Wahlbezirk Arbeitsplätze schaffen möchten und deshalb Claires Hilfe bräuchten um einen Gesetzentwurf zu verfassen. Frank bittet Claire außerdem zu der Fernsehshow mitzukommen und zuzusehen wie Marty den Gnadenstoß von ihm erhält.
24	18:06	Wendepunkt (aktauslösender) Ende 2. Akt HH	CNN	Frank	Marty, Claire, Moderatorin, Fernsehteam	Sie debattieren über den Vorfall mit dem Ziegelstein. Marty will jedoch über Bildung reden und den Gesetzentwurf und stößt Frank damit vor den Kopf. Frank lenkt wieder auf den Ziegelstein und fordert Marty auf, sich persönlich bei seiner Frau Claire zu entschuldigen. Dieser tut das öffentlich und sagt daraufhin, dass Frank sich auch bei ihr entschuldigen müsste, da er sie für seine Interessen benutzt. Frank ist daraufhin sichtlich irritiert und kommt ins Stottern, was alle im Raum peinlich

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						berührt, da er sich öffentlich zum Affen macht.
25	21:55	Anfang 3. Akt	Auto	Frank	Claire	Reden über den peinlichen Auftritt.
26	22:41	HH	TV			Nachrichten über den gestrigen TV-Auftritt von Marty und Frank. Alle machen sich lustig über Frank.
27	23:14				Claire, Obdachloser	Claire gibt dem Obdachlosen vor ihrem Büro einen Geldschein.
28	23:39	NH Frank+Russo	Büro Frank	Frank	Doug, Patty	Frank möchte Geld, damit er den Wahlkampf für Peter Russo leiten kann.
29	24:28	NH Frank+Ed	Vor Franks Büro	Frank	Ed	Ed bittet Frank ein gutes Wort für ihn einzulegen, damit er seinen Job als Security wieder bekommt. Frank lehnt die Forderung ab.
30	25:38	HH	Haus Frank: Schlafzimmer	Frank	Claire	Sitzt auf seinem Bett und sieht sich die Öffentliche Belustigung auf seine Kosten im Fernsehen an. Claire kommt herein und schaltet den Fernseher ab. Sie sagt ihm, dass sie ihn liebt und sie sich das öfter sagen sollten.
31	26:30		Haus Frank	Frank		Putzt seine Schuhe.
32	26:53	NH Frank+Russo	Büro Russo	Frank	Russo	Frank teilt Russo mit, dass das Geld für den Wahlkampf aufgestellt ist, und dieser heute anfangen soll. Frank fordert von ihm allerdings, dass er eine Alkoholtherapie in Begleitung von Doug macht. Abgesehen davon, soll er sich mit Claire in ihrem Büro treffen.
33	28:56	NH Frank+Russo	Büro Claire		Russo, Claire, Gillian	Claire erklärt ihm das Gewässerschutzgesetz, dass sie ausgearbeitet hat, welches tausende von Arbeitsplätzen schaffen soll. Gillian soll Russo dem restlichen Team vorstellen.
34	29:19	NH Claire+Steve	Büro Claire		Russo, Claire, Gillian	Erhält eine SMS von Steve, dass sie vorbeikommen sollte im Krankenhaus.
35	29:44	Metalepse Wendepunkt (Höhepunkt)	Büro Walker	Frank	Walker, Linda	Der Präsident möchte, dass der Streik ein Ende nimmt und Frank die Vorlage entschärft. Frank macht ihm klar, dass der Rückzug dem Präsidenten schaden werde. Frank geht

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
		HH				nicht auf seine Forderung ein. „Es gehört schon viel dazu dem mächtigsten Mann der Welt zu widersprechen, aber manchmal geht es nicht anders wenn man sich den Respekt seines Vorgesetzten verschaffen will.“ Der Präsident geht nicht weiter auf Frank ein.
36	31:04		Büro Frank, Frank Haus	Frank	Claire	Am Telefon. Frank erkundigt sich danach, wie es mit Russo lief. Er sagt ihr, dass er die Nacht im Büro bleiben müsse.
37	32:42	Metalepse NH Frank+Ed	Büro Frank	Frank	Doug	Frank ruft den Polizeichef an um Ed wieder seinen Job zu verschaffen. „Für mich ist es nur ein Fingerschnipsen aber für ihn bedeutet es sehr viel. Ich glaube die Investition zahlt sich irgendwann aus.“
38	33:12		Büro Frank	Frank	Doug, Nancy	Nancy bringt den beiden Männer einen Kaffee.
39	33:25		Weißes Haus: Flur	Frank	Freddy	Freddy bringt Frank essen ins Büro.
40	34:12	HH	Frank Büro	Frank	Doug	Die Polizeizentrale meldet Schüsse aus einem Auto, Frank möchte Details.
41	34:26		draußen	Frank	Ed	Frank bedankt sich bei Ed.
42	34:59		draußen		Claire, Obdachloser	Der Obdachlose wirft Claire den Geldschein, dem sie ihm gegeben hat in Form eines gefalteten Schwans zu.
43	35:30	NH Claire+Steve	Krankenhaus		Claire, Steve	Steve gesteht Claire, dass er immer ihren Mann gehasst habe und sie bewundert hat. Daraufhin erzählt sie ihm davon, wie Frank ihr einen Antrag gemacht hat. Anschließend greift sie an sein Geschlechtsteil, was ihm unangenehm ist, und geht.
44	38:49	NH Russo+Christina	Christina Büro		Christina	Erhält einen Anruf von Russo den sie nicht annimmt, anschließend hört sie die Mailbox ab, in der er ihr sagt, dass er nicht mehr trinkt und sich entschuldigen möchte. Ebenso sagt er ihr, dass er sie liebt und sie vermisst.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
45	39:52	Wendepunkt (aktauslösender) HH	Zoe Wohnung	Frank	Zoe	Er fordert Zoe auf über einen Fall zu twittern, bei dem ein 8-Jähriger bei einer Schießerei tödlich verletzt wurde. Sie soll das veröffentlichen und es dem Streik und somit Marty in die Schuhe schieben.
46	40:54	Ende 3. Akt HH	Büro Marty		Marty, Gewerkschafter	Schauen sich den TV-Beitrag an, indem Frank mit der Mutter des tödlich verunglückten Jungen spricht und Marty dazu auffordert den Streik zu beenden.
47	41:50	Anfang 4. Akt Wendepunkt (Auflösung) HH	Konferenzraum	Frank	Marty	Marty fragt Frank ob sie die Angelegenheit nun ausdiskutieren und sich in der Mitte treffen könnten. Frank sagt ihm, dass er keine Kompromisse machen werde und nichts an dem Entwurf verändern will. Er provoziert Marty und zeigt ihm einen Koffer, der einen Ziegelstein drinnen hat. Daraufhin erzählt er ihm, dass Doug diesen Stein geworfen habe und provoziert ihn weiterhin so sehr, bis Marty ihm ins Gesicht schlägt und eine Blutwunde hinterlässt. Frank erpresst Marty nun damit und möchte die sofortige Beendigung des Streiks.
48	46:14		Frank Haus	Frank	Claire	Unterhalten sich über den Vorfall und lachen. Claire erzählt ihr, dass sie bei Steve war und sie für ihn die Beerdigung zahlen werden.
49	46:54		Frank Haus	Frank	Claire	Zoe ruft an, Frank geht nicht ans Telefon.
50	47:37	Abspann				
51	50:02	Ende				

EPISODENPROTOKOLL E8

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
1	0:00	Textinsert: Netflix				
2	0:17	Vorspann				
3	1:51	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie South Carolina	Frank	Claire, Gäste	Frank und Claire unterhalten sich mit anderen Gästen.
4	2:29	Metalepse NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie South Carolina	Frank	Claire, Gäste	„Das Sentinel, South Carolinas berühmtes Militärcollege. Hier habe ich Werte wie Ehre, Pflicht und Respekt gelernt, andererseits haben sie auch versucht mich fertig zu machen und man hat mich fast rausgeworfen weil ich Wahlhelfer für einen Senator war und mein Studium darunter litt. Aber das hat sie nicht davon abgehalten eine hübsche Summe für ihre Bibliothek zu erbetteln, 30 Jahre danach. Wie schnell sind doch diese Noten vergessen, im Schatten von Reichtum und Macht.“
5	3:18	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie South Carolina	Frank	Präsident Higgins	Fragt ihn, ob er die Email erhalten habe in der er schrieb, dass er sich über die Einladung alter Studienkollegen freuen würde. Er sagt ihm, dass er sich an keine Email erinnern könne.
6	3:25	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie: Toilette	Frank		Frank betrachtet sich im Spiegel.
7	3:50	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie	Frank	Remy	Remy redet über geschäftliches, unter anderem über Russos Kandidatur als Gouverneur. Frank wimmelt ihm ab und macht ihm klar, dass es dieses Wochenende nicht um Arbeit geht.
8	4:57		Militärakademie	Frank	Gäste	Präsident Higgins ruft Frank auf die Bühne.
9	5:48	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie	Frank	Gäste	Frank hält eine Begrüßungsrede, als seine alten Studienkollegen singend in den Festsaal treten, und ihn überraschen. Frank geht von der Bühne hinunter und stimmt mit ein.
10	6:58	NH Russo+Mutter	Pflegeheim		Russo, Mutter	Russo ist bei seiner Mutter im Pflegeheim um ihr

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						mitzuteilen, dass er Gouverneur werden will und deshalb in Pennsylvania ist. Sie ist kalt und interessiert sich nicht dafür. Er warnt sie auch davor, dass die Nachrichten Geschichten aus seiner Vergangenheit ausgraben werden.
11	8:48	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie	Frank	Studienkollegen	Frank und seine Studienkollegen lachen über alte Geschichten. Claire kommt und verabschiedet sich.
12	9:50		Militärakademie	Frank	Studienkollegen	Unterhalten sich darüber, was für eine tolle Frau Claire ist. Die Männer holen noch mehr Alkohol.
13	10:23	HH Russo+Bürger	Pennsylvania , Haus Paul		Russo, Paul	Russo klingelt an seiner Tür, Frau macht auf. Sie geht wieder hinein und streiten sich mit Paul darüber, dass Russo jetzt anklopft.
14	11:24	HH Russo+Bürger	Pennsylvania, Haus Paul		Russo, Paul	Paul öffnet schließlich die Tür. Russo entschuldigt sich bei ihm und erzählt ihm, dass er einen Plan hat wie sie das mit der Werft wieder hinbekommen.
15	11:43	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie: draußen	Frank	Studienkollegen	Sitzen draußen und unterhalten sich. Plötzlich hat einer die Idee in die alte Bibliothek einzubrechen.
16	12:22	NH Frank+Vergangenheit	Alte Bibliothek	Frank	Studienkollegen	Die Männer brechen in die Bibliothek ein.
17	12:59	Wendepunkt (handlungsauslösendes Ereignis, aktauslösend) HH Russo+Bürger	Pennsylvania: Bar		Russo, Paul	Die Männer sitzen an der Bar. Russo erzählt ihm von dem Gesetzesentwurf an dem sie arbeiten und dass sie dadurch viele neue Jobs schaffen werden. Paul sagt, dass 5000 zu wenige Jobs seien um alle unterzubringen die arbeitslos sind. Als Russo weiter erzählt, dass es bis zu zwei Jahren dauern kann bis das Projekt umgesetzt ist, wird Paul wütend. Russo erzählt ihm von dem Bürgertreffen, das morgen stattfinden wird, er bittet ihn auch zu kommen. Russo erzählt ihm, dass er für das Amt des Gouverneurs kandidiert und dafür die Genossenschaft im Rücken braucht und somit Pauls Hilfe. Paul fühlt sich von Russo benutzt und verlässt wütend die Bar.
18	14:18		Hotel Bar		Claire, Remy	Remy kommt zu Claire an die Bar und lädt sie auf Champagner in seiner Suite ein. Sie lehnt ab.
19	15:37	NH Frank+Vergangenheit	Alte Bibliothek	Frank	Studienkollegen	Klettern singend durch die alte Bibliothek und bleiben

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						stehen als sie an der Wand ihre Namen entdecken. Sie singen gemeinsam ein Lied.
20	17:17	Ende 1. Akt	Hotelzimmer		Claire	Ruft Adam an.
21	17:57	Beginn 2. Akt Wendepunkt HH Russo+Bürger	draußen		Russo, Christina	Russo sieht vor seinem Haus Christina sitzen, die ihn überraschen will.
22	18:42	HH Russo+Bürger	Russo Haus		Russo, Christina	Russo macht ihr klar, dass er eigentlich alleine hier sein wolle. Schließlich nimmt er ihre Unterstützung jedoch an.
23	20:44	NH Frank+Vergangenheit	Alte Bibliothek	Frank	Studienkollegen	Die Männer haben nun den alten Lesesaal erreicht.
24	21:05		Hotelzimmer, Bad, Adam Wohnung		Claire, Adam	Am Telefon. Adam fragt sie warum sie keine Kinder habe und sie erklärt, dass das kein Thema gewesen sei und sie glücklich ist.
25	22:31		Alte Bibliothek	Frank	Studienkollegen	Die Männer liefern sich ein Rennen auf Bücherwägen. Dann machen sie
26	22:53	NH Frank+Vergangenheit	Alte Bibliothek	Frank	Studienkollege	Die beiden Männer machen Liegestütze und legen sich danach fix und fertig auf den Rücken. Franks alter Schulfreund nimmt seine Hand und legt sie sich auf die Brust. Die Männer setzen sich auf und reden über alte Studienzeiten und darüber, dass die Bibliothek nach Frank benannt wurde. Frank sagt das sei reine Politik. Frank sagt ihm, dass die Freundschaft zwischen ihnen wichtig war. Frank sagt ihm, dass sie sogar mehr waren als Brüder. Er habe ihn regelrecht angezogen. Sie reden darüber was in den letzten 30 Jahren passiert ist und wieso sie sich aus den Augen verloren haben. Der Freund fragt ihn ob er jemanden habe außer Claire. Er antwortet mit Ja, denn wenn er jemanden wolle, dann nimmt er sich das auch. Das sei Anziehung. Frank macht ihm wieder klar, dass er ihm was bedeutet habe. Frank steht auf, merkt aber schnell, dass es ihm nicht gut geht und sie setzen sich wieder.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
27	27:40	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie draußen und Bibliothek	Frank	Studienkollege	Die Männer wachen morgens auf. Frank erhält einen Anruf von Claire und bemerkt, dass es schon 07.00 Uhr ist. Sie stehen auf und gehen.
28	28:17		Militärakademie draußen	Frank	Studienkollegen	Die vier Männer laufen aus der Bibliothek raus.
29	28:25		Pennsylvania, Russo Haus		Russo, Christina	Gehen nochmal ein paar wichtige Punkte durch.
30	28:40	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie: Mensa	Frank	Studienkollegen, junge Studenten	Frank holt sich etwas zu essen, ein paar Studenten reden darüber, wer derjenige sei nachdem sie Bibliothek benannt haben. Frank bringt Kaffee zum Tisch, an dem seine Kollegen sitzen und sagt ihnen, dass er vor der Zeremonie noch versuchen wolle zu schlafen.
31	29:14		Hotel: Frühstücksaal	Frank	Claire	Claire sitzt am Frühstückstisch, Frank begrüßt sie kurz und geht dann ins Bett.
32	29:53	HH Russo+Bürger	Bürgerhaus		Russo, Christina	Werden reinggerufen.
33	30:16		Hotelzimmer	Frank		Geht ins Zimmer und legt sich ins Bett.
34	30:38	Wendepunkt (Höhepunkt) HH Russo+Bürger	Bürgerversammlung		Russo, Bürger	Eine Frau befragt Russo nach den neuen Jobs, die er ihnen beschaffen will. Nachdem Russo ihnen den Lohn nennt, sind alle außer sich. Die Frau bereut öffentlich die Wahl Russos. Alle stehen auf und gehen.
35	32:06	HH Russo+Bürger			Russo, Christina	Sitzen im leeren Saal. Christina versucht tröstende Worte zu finden doch Russo nimmt die Leute in Schutz. Er geht.
36	32:44	Wendepunkt (aktauslösend) Ende 2. Akt HH Russo+Bürger	Haus Paul		Russo, Paul , Pauls Familie	Die Familie kommt ins Haus und sieht Russo im Wohnzimmer sitzen. Wütend sagt Paul der Frau und den Kindern, dass sie hinauf gehen sollen. Russo sagt Paul, dass er seine Hilfe brauche. Nachdem Paul Russo auffordert zu gehen und dieser sitzen bleibt, bricht zwischen den Männern eine Schlägerei aus. Die Männer gehen auseinander und Paul sagt Russo, dass er nicht mit ihm Kämpfen wolle. Paul fragt ihn nun, was er für ihn tun könne.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
37	34:50	Beginn 3. Akt Wendepunkt (handlungsauflösendes Ereignis) HH Russo+Bürger	Bar		Russo, Paul, Christina, Bürger	Russo steht vor den Leuten und erklärt, dass er keine andere Wahl hat als die Werft zu schließen und dass sie wiederum keine Wahl haben als ihm zu vertrauen. Paul steht ihm bei. Russo fragt die Leute, ob er auf sie zählen könne. Sie murmeln vor sich hin. Christina fragt nach den Kontaktinformationen um den Leuten Material zu senden.
38	36:11	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie: Zeremonie	Frank	Claire, Higgins, Doug, Studienkollegen, Gäste	Higgins hält eine Rede, die Frank sichtlich Nahe geht. Dann wird Frank zum Podest gebeten. Er habe zwar eine Rede verfasst, sagt er, aber er möchte sie nicht vortragen. Stattdessen redet er frei und berührend über seine Freunde, die er wieder getroffen hatte. Ihm fehlen immer wieder die Worte. Er lockert die Rede etwas indem er erklärt, dass er die letzte Nacht etwas zu viel getrunken hatte. Er bedankt sich und setzt sich.
39	40:39	NH Russo+Mutter	Pflegeheim		Russo, Christina, Russos Mutter	Russos Mutter ist kalt und sieht die beiden nicht an. Russo erzählt von seinem Erfolgserlebnis aber sie interessiert sich nicht dafür. Dann fragt sie ihn was mit seiner Hand passiert sei, die blutig ist. Die Mutter fragt ihn, ob er den Kampf gewonnen habe und ist stolz darauf. Dann fragt sie Christina ob sie mit ihrem Sohn schlafe. Als Christina verdutzt dreinschaut, sagt ihr die Mutter dass es nur ein Scherz gewesen sei.
40	41:41	NH Russo+Mutter	Pflegeheim		Russo, Christina, Pfleger	Russo fordert den Pfleger auf die Neonröhre im Zimmer seiner Mutter zu reparieren und die Klimaanlage runterzudrehen.
41	42:19	NH Frank+Vergangenheit	Militärakademie: draußen	Frank	Studienkollegen, Claire	Frank verabschiedet sich von seinen Studienkollegen. Claire teilt ihm mit, dass Ed schon mit dem Auto bereit steht doch Frank nimmt sich noch kurz Zeit und blickt auf die Bibliothek auf der sein Name steht.
42	44:08		Militärakademie: draußen	Frank	Doug	Erkundigt sich nach Peter. Er plant mit Doug bereits den morgigen Tag.
43	44:24	Abspann				
44	46:48	Ende				

EPISODENPROTOKOLL E13

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
1	0:00	Textinsert: Netflix				
2	0:12	Vorspann				
3	1:44		Haus Frank: Küche	Frank	Claire	Frank steht vor dem kaputten Wasserhahn, Claire kommt dazu. Frank geht Nancy anrufen um sie zu beauftragen einen Klempner zu bestellen.
4	2:35	Wendepunkt (handlungsauslösendes Ereignis) HH Frank+Tusk	Büro Frank	Frank	Remy	Frank erzählt ihm, dass der Präsident Raimond Tusk zum Vizepräsidenten machen will und sie beide das unter keinen Umständen zulassen dürfen. Als Grund nennt Frank, dass ein Drittel von Tusks Vermögen in Atomkraftwerken stecke und SanCorp bestimmt keinen Kernkraft Befürworter im Weißen Haus haben wolle. Frank sagt ihm, dass Tusk die Nominierung ablehnen werden, wenn er erfährt, dass seine Anteile in Gefahr sind. Also muss ihn SanCorp attackieren. Remy habe nun bis Freitag Zeit mit seinen Klienten zu reden. Remy wird Frank helfen.
5	4:03	Metalepse HH Frank+Tusk	Büro Frank	Frank		„Wenn er nichts erreicht, bin ich ein Angreifer ohne Armee. Wenn er das hinkriegt, stehen meine Chancen gut.“
6	4:09	NH Claire+Gillian	Büro Claire		Claire, Anwalt	Anwalt sagt Claire, dass Gillian behauptet hätte sie habe sie gekündigt weil sie schwanger ist. Anwalt schlägt Claire eine außergerichtliche Einigung vor.
7	5:02	NH Slugline+Frank	Slugline		Zoe, Janine	Die Frauen wollen rausfinden wer Russos Freilassung veranlasst hat. Zoe gesteht Janine, dass sie noch zu Lucas Kontakt hat und er ihnen weiterhelfen könne.
8	5:54	NH Slugline+Frank	Wohnung Lucas: Schlafzimmer		Zoe, Lucas	Zoe fragt Lucas ob er Kontakte zur Polizei habe und dieser steht daraufhin verärgert auf und wirft ihn vor ihn auszunutzen. Sie sagt ihm jedoch, dass das nicht wahr ist.
9	7:13	HH Frank+Tusk	Weißes Haus	Frank	Linda, Walker	Frank fragt Linda wegen Tusks Nominierung aus. Walker kommt rein. Er fragt Frank nach seiner Meinung zu Tusk

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						und Frank sagt ihm, dass er mit Abstand der beste Kandidat sei. Frank rät ihm, dass er Tusk ins Weiße Haus einladen und ihm das Amt persönlich anbieten solle. Frank sagt zudem, dass er höchstens bis Freitag warten würde. Walker stimmt zu.
10	8:26	NH Slugline+Frank	Wohnung Zoe		Zoe, Lucas	Lucas kommt hinein und macht die Lichter aus und die Fenster zu. Er bittet Zoe ihm ihr Handy zu geben. Er fragt sie ob ihr irgendwas komisch vorgekommen sei oder in der Wohnung etwas fehlt. Er fragt sie auch, ob sie verfolgt wird. Er zeigt ihr Bilder, die ihm sein Kontaktmann gegeben hat. Er zeigt ihr Bilder von Rachel, die damals mit Russo aufs Revier gekommen ist. Die Akte ist von ihrer Festnahme. Er warnt sie den Fall anzugehen. Zoe will trotzdem weitermachen und die Sache verfolgen.
11	9:49	Wendepunkt (aktauslösend) HH Frank+Tusk	Weißes Haus	Frank	Remy	Am Telefon. Remy sagt Frank, dass die nächste Vorstandssitzung erst in drei Wochen stattfindet. Frank sagt es sei zu spät, weil der Präsident Tusk in spätestens einer Woche nominieren wird. Frank möchte sich mit einem Vertreter von SanCorp treffen. Frank schreit nach Nancy.
12	10:18	Metalepse HH Frank+Tusk	Weißes Haus	Frank		„Ich habe vor vielen Dingen Hochachtung aber Regeln gehören nicht dazu. Ich mach mein Schicksal nicht von einem Mittelsmann abhängig, wenn ich auch direkt zum Lieferanten gehen kann.“ Er beauftragt Nancy morgen früh einen Flug nach Atlanta zu buchen.
13	10:33	Ende 1. Akt NH Slugline+Frank	Wohnung Zoe		Zoe, Lucas, Janine	Sie recherchieren über Rachel.
14	11:11	Anfang 2. Akt Wendepunkt HH Frank+Tusk	SanCorp: draußen	Frank	Scott (Vertreter SanCorp)	Frank fragt ihn ob er seine Investoren über Tusk informiert hat. Frank erzählt ihm, dass im Falle von Tusks Nominierung die Regierung Erdgas vernachlässigen und sich stattdessen auf Atomkraft konzentrieren werde. Scott möchte darüber kein Wort hören.
15	12:47		Hotelbar		Lucas	Eine blonde Frau setzt sich in seine Nähe.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
16	13:26		Frank Haus	Frank	Claire	Frank weckt Claire, die auf dem Sofa eingeschlafen ist. Sie wacht auf und er fragt sie, was sie geträumt hat. Sie erzählt von einem Albtraum mit Russos Kindern.
17	14:53		Frank Haus	Frank	Remy	Franks Rudermaschine reißt, er fällt hin. Remy ruft ihn an und sagt ihm, dass sie sich nicht mehr am Handy über die Sache unterhalten dürfen.
18	15:32	Wendepunkt HH Frank+Tusk	Frank Haus	Frank	Remy	Er sagt ihm, dass er nicht hätte zu Scott fahren dürfen. Remy fühlt sich von Frank benutzt. Remy sagt Frank zu morgen Scott zu kontaktieren um die Sache zu beschleunigen.
19	17:08	NH Claire+Gillian	Büro Claire		Claire, Anwalt	Der Anwalt sagt ihr, dass Gillian ein Gerichtsverfahren einläuten will.
20	17:37	NH Frank+Slugline	Schule		Zoe, Schulpsychologin	Zoe möchte über Rachel sprechen aber die Frau gibt nur wenige Informationen darüber.
21	18:59	HH Frank+Tusk	Büro Frank	Frank	Doug, Linda	Frank möchte das Linda einen Termin mit Walker und Birch ausmacht.
22	19:42	NH Frank+Slugline	Schule		Zoe	Zoe erhält eine SMS von Frank in der steht, dass sie ihre Mail checken soll. Sie ruft Janine an.
23	19:56	NH Frank+Slugline	Slugline		Janine	Janine gibt der Chefin den Inoffiziellen Terminkalender des Präsidenten bis Freitag. Sie sagt Janine, dass sie es sofort rausschicken soll.
24	20:33	HH Frank+Tusk	Innen		Birch, Presse	Reporterin fragt ihn warum er ins Weiße Haus fahre. Er sagt ihr, dass der Präsident seine Meinung hören wolle.
25	20:50	Wendepunkt HH Frank+Tusk	Büro Walker		Linda, Walker	Frägt sie wie der Terminkalender durchgesickert sei. Sie erklärt ihm, dass ein falscher Email Anhang rumgeschickt wurde. Der Verantwortliche wurde schon entlassen. Walker sagt Birch ab um die Gerüchteküche nicht weiter anzuhetzen.
26	21:17	HH Frank+Tusk	Büro Walker, Haus Tusk		Walker, Tusk	Am Telefon. Tusk sagt ihm, dass vor seinem Haus viele Presseleute sind und er eingesperrt sei. Walker versichert ihm, dass er Birch nicht als Kandidat in Erwägung ziehe.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
27	21:31		Kirche	Frank		Frank kniet sich vor den Altar und betet zu sich selbst. Er spricht auch zu Russo und sagt ihm er solle raus kommen und sagen was er zu sagen hat. Anschließend zündet er eine Kerze an und pustet darauf hin alle wieder aus.
28	23:39	NH Claire+Gillian	Wohnung Gillian		Gillian, Claire	Claire will Gillian dazu bringen eine außergerichtliche Lösung zu finden aber diese geht nicht darauf ein und sagt ihr, dass sie sich mit den anderen gefeuerten Mitarbeiterinnen gegen sie verbünden wird.
29	25:18		Hotel Bar		Lucas	Sitzt an der Bar, eine blonde Frau flirtet mit ihm.
30	25:51		Haus Frank	Frank	Claire	Claire fragt ihn, für wen sie das alles tun und wem sie etwas hinterlassen nach ihrem Tod.
31	27:07	NH Frank+Slugline	Hotel Bar		Lucas	Lucas zeigt der Frau, die sich als Prostituierte herausstellt ein Foto von Rachel. Frau sagt ihm, dass sie nichts mehr mit ihr zu tun habe aber ein Freund sie in einem Restaurant in George Town gesehen hätte.
32	28:43		Klinik		Claire, Frauenärztin	Claire fragt die Ärzte ob eine Chance bestünde, dass sie schwanger wird. Die Ärztin macht ihr klar, dass es schwierig ist aber theoretisch möglich wäre.
33	29:29	Wendepunkt (Höhepunkt) HH Frank+Tusk	Büro Frank	Frank	Doug	Doug zeigt Frank die gestiegenen SanCorp Aktien. Sie vermuten, dass Tusk dahinter steckt.
34	30:02	HH Frank+Tusk	Büro Frank, Büro, Linda	Frank	Linda	Am Telefon: Frank will Tusk treffen bevor er mit Walker spricht. Linda sagt ihm, dass er schon hier sei.
35	30:22	NH Frank+Slugline	Restaurant		Zoe, Lucas	Lucas fragt nach Rachel aber die Bedienung sagt ihm, dass sie erst am Sonntag da ist. Zoe schleicht sich in den Mitarbeiterbereich und nimmt den Zettel mit der Telefonliste mit.
36	31:57	NH Frank+Slugline	Restaurant		Zoe, Lucas	Zoe wählt Rachels Nummer. Zoe sagt ihr, dass sie über Russo Bescheid wisse. Daraufhin legt Rachel auf. Zoe schreibt ihr eine Droh SMS: „ Wenn sie nicht wollen, dass wir über sie und Russo berichten, sollten wir uns treffen.“ Rachel antwortet: „Wo“.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
37	33:00	NH Frank+Slugline	Draußen		Zoe, Rachel	Zoe versucht Rachel zu erpressen mehr über Russo und die Sache auszuplaudern aber sie stellt sich dumm und unwissend.
38	35:21	NH Frank+Slugline	Auto Doug		Rachel, Doug	Doug fragt Rachel über das Gespräch mit Zoe aus. Er verspricht ihr, dass er das alles bald beenden werde.
39	35:39	NH Frank+Slugline	draußen		Lucas	Lucas hat beobachtet, wie Doug und Rachel gemeinsam im Auto sitzen und wegfahren.
40	35:55	Metalepse	Büro Frank	Frank	Nancy	Frank sitzt in seinem Büro und starrt auf die Uhr. „Die Zeit hätte Russo umgebracht wenn ich es nicht getan hätte. Genau wie sie mich irgendwann umbringt und uns alle. Nancy sagt Frank, dass sie Doug nicht erreichen könne.
41	36:37	HH Frank+Tusk	Büro Frank	Frank		Freddy ruft Frank an.
42	36:40	Wendepunkt (aktauslösend) Ende 2. Akt HH Frank+Tusk	Draußen vor Freddy's Imbiss	Frank	Remy	Remy erklärt sich bei Frank und sagt, dass er nicht anders konnte und Tusk ein Wal sei.
43	37:14	Anfang 3. Akt HH Frank+Tusk Wendepunkt	Freddy's Imbiss	Frank	Tusk	Tusk isst Rippchen. Tusk erzählt Frank, dass ihm bis nächste Woche über 10 % von SanCorp gehören. Tusk will, dass Frank Vizepräsident wird um dort seine Interessen zu vertreten. Frank macht ihm einen Vorschlag. Er möchte mit ihm auf Augenhöhe kooperieren. Frank will sich nicht im Vorhinein zu etwas verpflichten. Tusk überlegt.
44	40:53	NH Frank+Slugline	Wohnung Zoe		Zoe, Janine, Lucas	Sie spekulieren über den Fall Russo und kommen darauf, dass Frank selbst Vizepräsident werden will.
45	42:08	Wendepunkt (handlungsauflösendes Ereignis) HH Frank+Tusk	Büro Walker	Frank	Walker, Tusk	Walker gesteht Frank, dass er und Tusk sich seit Jahren kennen und er Frank zu ihm nach Hause geschickt hat, damit er Zeit mit ihm verbringt um einzuschätzen ob Frank der richtige ist für den Posten des Vizepräsidenten.

Nr.	TC	Anm.	Ort	HF	NF	Handlung
						Walker fragt Frank offiziell ob er das Amt des Vizepräsidenten antreten möchte. Frank sagt zu.
46	43:24		Frank Haus draußen	Frank	Ed	Frank bietet an ihn in den Secret Service zu bringen, damit er weiterhin sein Security sein kann. Ed ist mehr als interessiert.
47	44:22		Frank Haus	Frank	Claire	Claire hat das Waschbecken repariert. Die beiden umarmen sich innig. Sie sagt ihm wie stolz sie auf ihn ist.
48	44:39	NH Frank+Slugline	Restaurant		Christina, Doug	Doug fragt Christina, ob Zoe Barnes sie kontaktiert hat.
49	45:11		Frank Haus	Frank	Claire	Er fragt sie was sie ihm wichtiges am Telefon sagen wollte. Sie sucht Ausreden und bietet ihm an, gemeinsam mit ihr laufen zu gehen.
50	45:34	NH Frank+Slugline	Restaurant		Christina, Doug	Er sagt ihr, dass Slugline eine Schmutzkampagne gegen Frank ausgeklügelt hat. Christina erzählt ihr, dass Zoe wusste warum Kern seine Nominierung verloren habe.
51	45:57		Frank Haus draußen	Frank	Claire	Frank und Claire gehen gemeinsam laufen.
52	46:21	NH Frank+Slugline	Frank Haus			Handy klingelt. Doug Stamper ruft an.
53	46:50		Draußen	Frank	Claire	Laufen.
54	47:02	Abspann				
55	49:27	Ende				

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN

Name	Kristina Nadj
Geburtsdatum	09.08.1986
Geburtsort	Vinkovci (Kroatien)
Familienstand	ledig
Staatsangehörigkeit	deutsch

STUDIUM

seit 10/2012	Magisterstudium der Publizistik-und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
02/2011 – 06/2011	Auslandssemester: Universität Complutense de Madrid Fachbereich audiovisuelle Medien
10/2008 – 05/2012	Bakkalaureatsstudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
2008	Allgemeine Hochschulreife, Wirtschaftsgymnasium Wessenberg-Schule Konstanz

BERUFSERFAHRUNGEN

seit 05/2012	Redaktion, ZONE Media GmbH Wien
seit 09/2011	Freie Mitarbeiterin Redaktion, ZDF Studio Wien
07/2011 – 09/2011	Hospitantz ZDF Landesstudio Bayern

seit 09/2010

Wissenschaftliche Mitarbeiterin / eFachtutorin Step4,
Universität Wien

07/2010 – 09/2010

Praktikum Taff Redaktion, ProSiebenSat.1 Media AG

Abstract deutsch

Im Februar 2013 veröffentlichte der Video-On-Demand-Anbieter *Netflix* alle 13 Episoden der ersten Staffel der eigenproduzierten Serie *House of Cards* gleichzeitig und als Ganzes auf dem eigenen Online-Portal. Die US-amerikanische Serie war die erste Produktion dieser Größenordnung, die direkt für einen kostenpflichtigen Online-Vertrieb produziert wurde. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, herauszufinden, ob die Produzenten der Serie *House of Cards* die neu gewonnenen Freiheiten, die ein werbefreier, jederzeit verfügbarer On-Demand-Vertrieb mit sich bringt, zu nutzen wussten, oder freiwillig an TV-bewährten Erzählmustern festhielten. Eine umfassende Literaturrecherche, basierend auf gängiger Drehbuchliteratur, erfasst in einem ersten Teil die notwendigen Begrifflichkeiten, um die dramaturgische Struktur greifbar zu machen. Im zweiten, empirischen Teil wird anhand der Serienanalyse in Anlehnung an Mikos die Serie *House of Cards* auf Grundlage der Theorie überprüft und es werden Aussagen darüber getroffen, inwiefern konventionelle dramaturgische Mittel zum Einsatz kamen. Des Weiteren zeigt ein Vergleich der fünf untersuchten Episoden der ersten Staffel, ob sich ein klares Muster erkennen lässt, nach dem die Serienmacher in der dramaturgischen Gestaltung vorgegangen sind. Besonders in den zur visuellen Untermauerung angefertigten Diagrammen zeigte sich eine deutliche Tendenz zur dramaturgischen Ungezwungenheit, die sich in jeder der untersuchten Episoden widerspiegelt. Die Kombination aus bewährten dramaturgischen Gestaltungsmitteln und genutzter Freiheit macht die Serie *House of Cards* zu einem Gesamtkunstwerk und somit verdient zu einer Erfolgsserie.

Abstract englisch

In February 2013, the popular video-on-demand provider Netflix published all 13 episodes of the first season of its show *House of cards* in one stroke. The show was the first big-budget production that was specifically produced for billable online distribution. The goal of this thesis was to find out whether the producers of *House of Cards* made use of the newly gained freedom that came with ad-free and on-demand distribution or voluntarily stuck to the traditional patterns of established TV-storytelling. In the first part of the present paper, a thorough research based on popular screenplay literature and writing handbooks captures all terms and concepts necessary to identify the dramatic structure of the show. The empirical second part of this paper analyzes five chosen episodes of the show *House of Cards* based on Mikos's theory with regards to conventional dramaturgical practice. After that, a comparative analysis of the episodes provides information about whether or not the producers followed clear patterns in terms of storytelling. The analysis and the diagrams in particular reveal an apparent tendency to structural informality that is retrievable in all the episodes. The combination of well-established storytelling conventions and the newly gained flexibility makes this show an artistic masterpiece.