



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wiederholung und Variation in der seriellen Narration“

verfasst von / submitted by

>Laura Werner, Bachelor of Arts (BA)<

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, >2018< / Vienna >2018<

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A >066 583<

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Theater,- Film und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

>Dr. Thomas Waitz, MA<

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

## Inhaltsverzeichnis zur Masterarbeit „Wiederholung und Variation in der seriellen Narration“

1. Einleitung	S. 1
2. Hauptteil	S. 3
2.1. Ein allgemeiner Blick auf die Serialität	S. 4
2.1.1. Die Serialität der Fernsehserie	S. 6
2.1.1.1. Eine Theorie zur Serialität	S. 10
2.2. Serialität(en) im Vergleich	S. 12
2.2.1. Ein Blick zurück in die Literatur	S. 13
2.2.2. Offen, geschlossen oder doch series und serial - Narrative Ordnungen im Vergleich	S. 15
2.2.2.1. Serielle Ordnungen im Comic	S. 29
2.3. Serielle Gedächtnisse im Vergleich	S. 38
2.3.1. Qualität = Komplexität?	S. 38
2.3.2. Erinnern / Vergessen und Wiederholung / Variation	S. 45
2.3.2.1. Der Anfang von allem - die Pilotfolge oder das erste Kapitel	S. 45
2.3.2.2. Die Serie erinnert sich	S. 54
2.3.2.2.1. Wiederkehrende Themen	S. 60
2.3.2.2.2. Charaktere	S. 63
2.3.2.3. Die Folge erinnert sich an eine andere Folge	S. 70
2.3.2.4. Die Figuren erinnern sich	S. 74
3. Fazit	S. 80
Abstract	
Literaturverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	

## 1. Einleitung

Serielles Erzählen existiert bereits seit langer Zeit, doch gerade in den letzten Jahren wird es in Form der Fernsehserie immer beliebter und ist aus der derzeitigen Medienlandschaft nicht mehr wegzudenken. Serien begleiten viele Menschen stetig durch ihren Alltag, deshalb beschäftigt sich auch die folgende Masterarbeit mit einer Fernsehserie. Explizit wird in dieser Arbeit die US-amerikanische Serie *The Good Wife* mit Fokus auf Wiederholung und Variation behandelt. Diese beiden Aspekte sind vor allem im Zusammenhang mit dem Text *Die Innovation im Seriellen* von Umberto Eco interessant, der darin bereits vor dreißig Jahren erkennt, dass

„der Fall dagegen bei Formen [anders] [liegt], die bloß 'vorgeben', immer neu und anders zu sein, um jedoch faktisch immer dieselben elementaren Inhalte auszudrücken. So etwa, in den Massenmedien, die kommerziellen Filme, die Comic strips, die Tanzmusik und – speziell im Fernsehen – die sogenannten *serials*, bei denen man immer etwas Neues zu lesen, zu sehen, zu hören meint, während letztlich immer dieselbe Geschichte erzählt wird.“<sup>1</sup>

Eco schreibt also, dass vor allem die *serials* immer wieder das Gleiche erzählen. Daher stellt sich die Frage, ob diese Erkenntnis auch dreißig Jahre später noch aktuell ist oder sich die Erzählstrategie der Fortsetzungsserien inzwischen verändert hat. Diese Frage wird vor allem dann interessant, wenn Schabacher im Zusammenhang mit der DVD-Veröffentlichung von Serien schreibt, dass „es [sich] hier um eine medial differente Form der Wiederholung [handelt], die für die Rezeption umso bedeutsamer wird, je weniger eine TV-Serie auf wiederkehrende Muster setzt, d.h. je komplexer sie wird.“<sup>2</sup> Schabacher behauptet in diesem Zusammenhang also, dass die sogenannten komplexen Serien nicht mehr so sehr auf Wiederholung setzten. Ob dieser Behauptung bezüglich der Anwaltsserie *The Good Wife*, bei der es sich sowohl um eine Fortsetzungsserie, als auch um eine sogenannte komplexe Serie handelt, wie sich später zeigen wird, tatsächlich zugestimmt werden kann oder doch Ecos Beobachtung auch nach dreißig Jahren noch zutrifft, soll in dieser Arbeit erörtert werden. Wie aus Eco's Zitat hervorgeht, sind serielle Erzählungen aber nicht nur im Fernsehen anzutreffen, sondern auch in anderen Medien. Daher wird die Fernsehserie *The Good Wife* mit zwei anderen Formen des seriellen Erzählens verglichen. Zum einen mit einer frühen Form aus der Literaturgeschichte, nämlich den Erzählungen um den Detektiv Sherlock Holmes und zum anderen mit einer sogenannten Graphic Novel über den Superhelden Batman. Sherlock Holmes eignet sich hier als gutes Beispiel, denn wie sich zeigen wird, war Arthur Conan Doyle einer der ersten Autoren, der die Form des seriellen Erzählens für sich genutzt hat.

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto (2001): *Die Innovation im Seriellen*. dtv, S. 156.

<sup>2</sup> Schabacher, Gabriele (2010): *Serienzeit*. Wilhelm Fink Verlag, S. 32.

Daher ist es spannend, die mögliche Entwicklung und die Unterschiede der Strategien herauszuarbeiten. Hierbei kommt außerdem noch der Aspekt hinzu, dass die aktuellen Fernsehserien innerhalb der Literatur oft mit Romanen in Verbindung gebracht wird. Das zweite Beispiel wurde gewählt, da auch Comics oder eben Graphic Novels ihre ganz eigene Art haben mit seriellen Formen umzugehen. Diese Formen werden sich auch in der Fernsehserie wieder zeigen. Auch die Literatur sieht hier immer wieder Zusammenhänge zwischen Comic und Fernsehserie. Die folgende Arbeit wird also einen Vergleich zwischen Literatur, Comic und Fernsehserie herausarbeiten mit Bezug auf die Konzepte von Wiederholung und Variation. Der Fokus soll dabei dennoch auf der Fernsehserie und ihren Strategien bezüglich Wiederholung und Variation liegen.

Doch zunächst wird einmal auf das Phänomen der Serialität eingegangen, denn es wird derzeit der Eindruck erweckt, als wäre es eine Erfindung des Fernsehens. Es wird sich jedoch zeigen, dass es das Erzählen in serieller Form schon seit langer Zeit gibt. So wird in einem ersten Punkt auf die Serialität als allgemeines Prinzip eingegangen. Im Anschluss daran wird ein genauerer Blick auf das Prinzip der Serialität im Zusammenhang mit Fernsehserien geworfen. Wenn dieses Prinzip deutlich gemacht wurde, wird auf die Theorie des seriellen Gedächtnisses nach Lorenz Engell eingegangen. Engell geht in seiner Theorie *Erinnern / Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens* davon aus, dass die Fernsehserie ein eigenes Gedächtnis besitzt, das auf verschiedenen Ebenen zu finden ist. Er stellt dabei die Konzepte von Erinnern und Vergessen vor, die stark mit Wiederholung und Variation arbeiten.<sup>3</sup> Es wird sich zeigen, dass diese Ebenen nicht nur auf die Fernsehserie anzuwenden sind, sondern auch auf die anderen genannten Beispiele. Mithilfe dieser Ebenen sollen die Strukturen der Wiederholung und Variation herausgearbeitet und näher bestimmt werden. An die Darlegung dieser Theorie soll zunächst ein Blick auf die Literatur und ihr Prinzip der Serialität geworfen werden, da die Literatur eine der ersten Formen war, in der seriell erzählt wurde. Anschließend sollen die narrativen Anordnungen der Literatur und der Fernsehserie miteinander verglichen werden. Um die Formen der Serialität nicht zu unübersichtlich werden zu lassen, wird die Serialität im Comic getrennt betrachtet. Ein Vergleich dieser drei Formen ist zum einen vor dem Hintergrund interessant, wenn Hickethier in seinem Aufsatz *The same procedure* die Beobachtung formuliert, dass die neuen, elektronischen Medien lediglich das noch einmal zeigen, was die älteren Medien bereits ins Leben gerufen haben und sich die neuen Medien dabei nur hinter der Innovation verstecken würden.<sup>4</sup> Zusätzlich ist es spannend, da viele Autorinnen und Autoren einerseits behaupten, das Fernsehen hätte Formen aus der

---

<sup>3</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 115–132.

<sup>4</sup> Vgl. Hickethier, Knut (2001): *The same procedure*. Schüren, S. 41–62.

Literatur übernommen, während andere davon ausgehen, dass sie sich auch Formen des Comics abgesehen haben. Um die theoretischen Vergleiche greifbarer zu machen, wird in einem weiteren großen Abschnitt dazu übergegangen, die Konzepte von Wiederholung und Variation an drei Beispielen zu vergleichen. Dabei wird die Serie *The Good Wife* mit den Geschichten um Sherlock Holmes und den Comics zu Batman gegenübergestellt. Es werden dabei unterschiedliche Ebenen und Strategien von Wiederholung und Variation mit Bezug zu Engells Theorie des seriellen Gedächtnisses herausgearbeitet. Dabei soll auch der damit verbundene Umgang und Einsatz in unterschiedlichen Medien aufgezeigt werden.

Die These lautet daher, dass auch die sogenannten komplexen Serien immer noch auf die Prinzipien von Wiederholung und Variation angewiesen sind, so wie es bereits die Literatur als auch der Comic waren. Dies kann mithilfe der verschiedenen Ebenen der Gedächtnisse herausgearbeitet werden. Nachdem der Diskurs zu Quality-TV und Komplexität beleuchtet wurde, wird verdeutlicht, wie die Serie sich erinnern kann, sowohl auf Ebene der Paratexte, als auch auf der thematischen Ebene und der der Charaktere. Daran schließt die Erinnerung innerhalb der einzelnen Folgen an, die mit verschiedenen Mitteln an bereits vergangene Folgen oder im Fall der Literatur Kapitel erinnern kann. Während in einem letzten Punkt aufgezeigt wird, wie es möglich ist, dass Figuren sich erinnern und dabei die Konzepte von Wiederholung und Variation genutzt werden. Dadurch soll verdeutlicht werden, dass Eco auch heute noch recht hat mit seiner Beobachtung und komplexe Serien geradezu auf Wiederholung und Variation angewiesen sind, um die Zuschauerinnen und Zuschauer bei sich zu behalten und Vergangenes wieder in Erinnerung zu rufen.

Abgerundet wird die Arbeit mit einem Fazit über die herausgearbeiteten Erkenntnisse.

## 2. Hauptteil

Der Hauptteil dieser Arbeit wird zunächst einen allgemeinen Blick auf das Prinzip der Serialität werfen. Dabei soll zum einen geklärt werden, was unter Serialität zu verstehen ist und in welchen Bereichen die Serialität noch anzutreffen ist. Im Anschluss daran wird die Serialität der Fernsehserie genauer betrachtet, um weiterhin die Theorie zum seriellen Gedächtnis nach Lorenz Engell genauer darzulegen. Auf die Erläuterung der Theorie folgt ein Vergleich der narrativen Möglichkeiten bei einer Serie, sowohl im Bereich der Literatur, als auch dem des Comics und der Fernsehserie selbst. Daraufhin soll es zu einer vergleichenden Herausarbeitung von Wiederholung und Variation am Beispiel der Fernsehserie *The Good Wife*, den Abenteuern um Sherlock Holmes und dem Comic über Batman gehen, um

aufzuzeigen, wie sich das Prinzip der Serialität in Bezug auf Wiederholung und Variation ähnelt oder unterscheidet.

## 2.1. Ein allgemeiner Blick auf die Serialität

Zunächst einmal stellt sich beim Begriff der Serialität die Frage, was man darunter genau versteht. Dazu schreibt Hügel folgendes:

„[...] an der begrifflichen Differenz von Serialität und seriellem Erzählen, genauer: seriell Erzähltem festzuhalten. Denn in Serie, in Fortsetzungen zu erzählen, muss nicht notwendig zu einer seriellen Form führen. Der Begriff Serialität zielt auf ein weites Feld kultureller Praktiken; er öffnet den Blick für einen kulturellen Gesamtzusammenhang und vermeidet die furchtlose Diskussion um ‚series‘ oder ‚serial‘, ‚feuilleton‘ oder ‚série‘, Serie oder Reihe.“<sup>5</sup>

Serialität ist demnach eine Begrifflichkeit, die unterschiedliche kulturelle Praktiken mit einbezieht. Es wird sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen, dass Serialität bereits lange existiert und in den unterschiedlichsten Medien anzutreffen ist. So schreiben Nesselhauf und Schleich in ihrem Buch zur Fernsehserie, dass die Menschheit sich schon immer Geschichten erzähle und dies in allen Hochkulturen nachzuweisen sei. Alle Geschichten seien vor ihrer Verschriftlichung mündlich weitergegeben worden und mit hoher Wahrscheinlichkeit in Fortsetzungen erzählt worden. Bereits die Heldenepen des Mittelalters seien durch ihre sogenannte Quest-Struktur in einer variablen Reihenfolge zu erzählen gewesen. Weiters schreiben die Autoren mit Bezug zur Forschung der oral poetry, dass Erzählungen in der Antike, die ein episches Ausmaß aufwiesen, in einer episodischen Weise erzählt wurden. Demnach wurde die Geschichte einerseits immer weitererzählt, so lange der oder die Vortragende bezahlt wurde und andererseits musste der oder die Vortragende das Publikum für sich gewinnen können und zu überzeugen wissen. Wenn der oder die Vortragende das Publikum überzeugen konnte, war es ihm / ihr erlaubt, die Geschichte mit längeren und komplexeren Plotstrukturen fortzuführen. Dabei konnte der oder die Vortragende Geschichten auch bewusst zum Ende hin offen lassen, um sie am nächsten Abend weiterzuerzählen.<sup>6</sup> Hierbei wird deutlich, dass das Erzählen von Geschichten in Teilen keine Erfindung des Fernsehens ist, wie man heute schnell den Eindruck bekommen könnte. In diesem Zusammenhang stellen sich die beiden Autoren folgende Frage:

„[...] ob das Publikum eher am narrativen ‚Was?‘ (histoire) oder eher dem ‚Wie?‘ (discours) interessiert ist, schließlich waren die Geschichten um antike Helden wie Odysseus oder mittelalterliche Ritter wie Tristan sicherlich ebenso bekannt wie die Grundstruktur um austauschbare Quests. Wahrscheinlich ist daher die Annahme, dass es um die möglichst

---

<sup>5</sup> Hügel, Hans-Otto (2015): Eugène Sues. transcript, S. 52.

<sup>6</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Die Fernsehserie. Narr Francke, S. 13–14.

kunstvolle Darbietung und Ausschmückung des Stoffes ging, sich also der vortragende Sänger eher um einen möglichst spannenden *discours* bemühen musste, um das Publikum zu unterhalten. Dieser Aspekt wird auch später für die Fernsehserie interessant, [...].<sup>7</sup>

Demnach zeigt sich, dass serielles Erzählen bereits vor vielen hundert Jahren sowohl bei den Vortragenden als auch beim Publikum eine beliebte Form des Geschichtenerzählens war. Wie die beiden Autoren andeuten, war es damals schon wichtig, spannend und interessant zu erzählen, um das Publikum bei sich zu behalten. Wie die Fernsehserie heute mit diesem Anspruch umgeht, soll zu einem späteren Zeitpunkt geklärt werden.

Doch zunächst noch einmal zurück zur Form der Serialität. Auch Winkler verweist darauf, dass die Form des seriellen Erzählens und Gestaltens weit in die europäische Kulturgeschichte zurückreiche, denn der Begriff der Serialität bedeute aus etymologischer Sicht lediglich, dass es sich um eine Technik handle, bei der gleiche oder ähnliche Teile in eine Reihe gebracht und miteinander verkettet werden. Diese Form der seriellen Muster werde sowohl auf technisch-maschinellem als auch auf narrativ-formaler Ebene der Repetition so in Europa bereits in der Frühen Neuzeit nützlich und anerkannt, denn bereits die Möglichkeit des Drucks arbeite mit dieser Technik. Dennoch erfahre das Prinzip der Serialität erst seit dem 19. Jahrhundert einen Aufschwung sowohl in verschiedenen Formen der Literatur, der Kunst und der Medien als auch in der Wissenschaft.<sup>8</sup> Die Form der Serialität hat, wie sich zeigt, zwei Formen in denen sie auftritt, zum einen in einer narrativen Form, wie es sie bereits seit dem Mittelalter gibt, wie oben aufgeführt wurde, und zum anderen eine technische Seite, die bereits mit der Erfindung des Buchdrucks einhergeht, wie Winkler angeführt hat. Durch technische Entwicklungen sei es nach Winkler möglich gewesen Druckschriften seriell anzufertigen. So konnten Bücher preiswert und Flugschriften in einer hohen Auflage gedruckt werden. Demnach könne die technische Innovation des Buchdrucks als Grundlage für die moderne Serialität in den Massenmedien angesehen werden.<sup>9</sup> Doch diese massenhafte Serialität, die durch technische Innovationen entstand, traf nicht immer auf positive Reaktionen. So schreibt Umberto Eco in seinem Essay *Die Innovation im Seriellen*:

„Als die moderne Ästhetik sich dann mit den Werken der Massenmedien konfrontiert sah, hat sie ihnen jedweden künstlerischen Wert abgesprochen, da sie 'repetitiv' erschienen [...]. Sie hat diese Werke als *Serienprodukte* definiert, als Erzeugnisse einer Industrie [...]. Die ‚Serialität‘ der Massenmedien ist sogar negativer bewertet als die der Industrie.“<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Die Fernsehserie. Narr Francke, S. 14.

<sup>8</sup> Vgl. Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 9–10.

<sup>9</sup> Vgl. Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 10.

<sup>10</sup> Eco, Umberto (2001): Die Innovation im Seriellen. dtv, S. 155.

Es zeigt sich, dass die Form der Serialität im Bereich der Ästhetik nicht sehr angesehen war. Doch auf die Serialität in den Massenmedien wird zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen. Auch Hartmut Winkler beschäftigt sich mit der technischen Seite der Serialität und verweist zunächst darauf, dass sich die Serialität im Bereich der Literatur, des Films usw. nicht so sehr durchgesetzt hat, wie in anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens, so vor allem in der Produktion von Waren. Diese Serialität von Waren, bei denen man immer sicher sein kann, das Gleiche zu erwerben, habe sich etabliert, da sie uns eine Orientierung in unserem Leben biete.<sup>11</sup> Auch Daniel Winkler greift diese technische Serialität wenig später in seinem Text wieder auf und bezieht sich dabei auf die Industrielle Revolution, die das Leben der Menschen völlig neu definiert und den Alltag ökonomisiert und reglementiert habe. Er schreibt weiter, dass die Beschleunigung innerhalb der Gesellschaft eng mit der Entstehung einer Massenkultur verbunden sei, die auf technisch-industriellem Weg entwickelt wurde. Daraus folgert er, dass die Moderne und die serielle Form enger in Verbindung stehen, als dies während der Renaissance oder der Aufklärung der Fall gewesen sei.<sup>12</sup> Zusammenfassend lässt sich bisher sagen, dass die Serialität zwar schon lange auf die eine oder andere Art und Weise in der Geschichte der Menschen zu finden ist, aber dennoch einen Aufschwung durch die technischen Möglichkeiten seit der Industriellen Revolution erfährt. Denn wie Winkler feststellt:

„Das, was man unter den Begriff einer ‚modernen‘ Serialität in Form abhängiger Folgen fassen kann, ist wesentlich durch medien- und technikgeschichtliche Umbrüche konditioniert, die eng mit der Moderne, d.h. bisher noch nicht gekannten gesellschaftlichen Rationalisierungsprozessen und sich etablierenden Fortschrittslogiken zusammenhängen.“<sup>13</sup>

Das heißt also, dass die Serialität, wie wir sie heute kennen, erst durch verschiedene Umbrüche in der Gesellschaft entstehen konnte. Dass sich die Serialität auch heute noch entwickelt, wird sich später in Bezug auf die Fernsehserie zeigen, denn auch diese ist sowohl technischen als auch gesellschaftlichen Umbrüchen unterworfen. Doch zunächst soll das Phänomen der Serialität in der Fernsehserie betrachtet werden, da der Fokus dieser Arbeit auf einer Fernsehserie liegt.

### 2.1.1. Die Serialität der Fernsehserie

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, wie es sich mit der Serialität bei Fernsehserien verhält. Zur Form der Serie im Fernsehen schreibt Ndaliansi zunächst: „From its inception in the 1940s, television learned valuable formal lessons from the comic book

---

<sup>11</sup> Vgl. Winkler, Hartmut (1994): Technische Reproduktion und Serialität. Gerog Olms AG, S. 38–39.

<sup>12</sup> Vgl. Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 12.

<sup>13</sup> Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 11–12.

industry: like comics, which had flourished since the creation of Superman and Batman in the late 1930s, television's fundamental logic relies heavily on the series format.“<sup>14</sup> Ndalianis stellt also zunächst fest, dass das Fernsehen an sich bereits stark auf ein serielles Format aufbaut, ähnlich den Comics, die einige Jahre zuvor einen Aufschwung erlebt haben. Hickethier geht in seinem Aufsatz *Die Fernsehserie und das Serielle des Programms* genauer auf dieses serielle Format des Fernsehens ein, das Ndalianis bereits anspricht. Er schreibt, dass aufgrund eines ständigen Bedürfnisses nach Information und Unterhaltung wiederkehrende Programmplätze auf der Programmebene eingeführt worden seien, die zunächst ähnlich und später gleich gefüllt waren. Dadurch sei es zu Kontinuität und Regelmäßigkeit im Programm gekommen und demnach auch zu einer seriellen Produktion. Es sei daher nicht verwunderlich gewesen, dass es bald zur Produktion von Serien kam. Weiters weist er daraufhin, dass die Produkte des Fernsehen auch das Strukturprinzip des Programms übernommen hätten.<sup>15</sup> Es wird deutlich, dass die Entwicklung der Fernsehserie in engem Zusammenhang steht mit der Einteilung des Fernsehprogramms. Doch dabei stellt sich die Frage, was die Serie eigentlich zur Serie macht? Eine Definition, die auch für die weitere Arbeit von Bedeutung sein soll und die Parameter einer Serie gut hervorhebt, geben Weber und Junklewitz in ihrem Essay *Das Gesetz der Serie*: „Eine Serie besteht aus zwei oder mehr Teilen, die durch eine gemeinsame Idee, ein Thema oder ein Konzept zusammengehalten werden und in allen Medien vorkommen können.“<sup>16</sup> Diese Definition verdeutlicht noch einmal, wie bereits im Kapitel vorher deutlich wurde, dass die Serie keineswegs nur auf das Fernsehen beschränkt ist. Welche Themen oder Konzepte die später besprochene Serie *The Good Wife* zusammenhalten, wird sich in einem anderen Abschnitt noch zeigen. Rothmund geht hier noch einen Schritt weiter und schreibt:

„Serialität als Erzählprinzip – und damit auch als dynamischer Narrationsprozess – zielt bereits auf die Aneinanderreihung verschiedener Teile zu einem Ganzen ab. Bei Fernsehserien ist daher ein anderes Verhältnis von Teil und Ganzem zu konstatieren als in anderen fiktionalen Einzelwerken, da serielles Erzählen immer schon grundlegend durch diese Beziehungen bestimmt ist.“<sup>17</sup>

Bei der Serialität beziehungsweise der Serie handelt es sich also auch bei Rothmund um die Reihung mehrere Teile. Jedoch hebt die Autorin hier den Unterschied zu anderen Formen der Serialität hervor, den sie im Verhältnis von der einzelnen Folge zur kompletten Serie sieht.

---

<sup>14</sup> Ndalianis, Angela (2005): *Television and the Neo-Baroque*. Edinburgh, S. 84.

<sup>15</sup> Vgl. Hickethier, Knut (1994): *Die Fernsehserie und das Serielle*. Georg Olms AG, S. 57.

<sup>16</sup> Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2008): *Das Gesetz der Serie*. Medienwissenschaft, S. 18.

<sup>17</sup> Rothmund, Kathrin (2012): *Komplexe Welten*. Bertz und Fischer, S. 67.

Meteling, Otto und Schabacher nehmen diesen angesprochenen Unterschied von Teil und Ganzem noch einmal genauer in den Blick und schreiben gerade in Bezug zu neueren Serien:

„Eine Serie zerteilt ihre Geschichte in einzelne Folgen, deren chronologische Ordnung häufig, wenngleich nicht immer, für das Verständnis notwendig ist. Jede Folge führt die Erinnerung an ihre Vorgänger mit sich und lässt auf ihre Nachfolger vorausblicken. Serien generieren auf diese Weise Dauer und Momente von Simultanität.“<sup>18</sup>

Dies zeigt, dass jede einzelne Folge einer Serie, doch immer wieder ein Teil eines Ganzen ist, nämlich der Geschichte, die mithilfe der Serie erzählt werden soll. Doch nicht nur das Verhältnis von Teil und Ganzem ist bezeichnend für die Serialität einer Fernsehserie. So geht Hickethier bezüglich der Aneinanderreihung der einzelnen Sendungen innerhalb des Fernsehprogramms noch ein Stück weiter und sieht darin Zeiteinheiten, die als eine Kette angelegt seien, deren ZuschauerInnenbindung mit einem ständigen Wechsel der Unterhaltungsangebote einhergehe. Dieser Wechsel bringe immer wieder etwas Neues oder gibt zumindest vor etwas anderes anzubieten, denn der Wechsel erscheine bereits dann als etwas Neues, sobald etwas Bekanntes variiert werde.<sup>19</sup> Denn Variation liegt beim Programm des Fernsehens demnach vor, wenn sich der vorhergehende Programmteil nur in geringem Maße vom nächsten unterscheidet. Auch Schabacher stimmt Hickethier hier zu und verweist darauf, dass die Begriffe der Wiederholung und Variabilität auch dazu dienen würden, zum einen das leicht veränderte Grundmuster der Narration wiederzuerkennen und zum anderen die Ausstrahlung einer Serie und den damit verbundenen Rezeptionsrhythmus einer Serie zu verdeutlichen. Demnach sei Wiederholung auf den Sendeplatz anzuwenden, durch den die zeitliche Struktur in den Vordergrund rücke, die gleichzeitig für die Ordnung des Fernsehprogramms stehe.<sup>20</sup> Jedoch sind Variation beziehungsweise der Wechsel oder die Wiederholung nicht nur im Fernsehprogramm selbst anzutreffen, sondern auch auf der Ebene der einzelnen Sendung selbst. Schabacher verweist darauf, dass theoretische Konzepte zu (Dis-) Kontinuität und Wiederholung am besten dafür geeignet seien, die sehr eigene Serialität der Fernsehserien genauer zu betrachten. Für die Autorin seien Fernsehserien in erster Linie fiktionale Formate, die zum einen Settings und Narrationen entwickeln, die wiederkehrend weitererzählt werden und zum anderen ein Figurenensemble aufweisen, das bereits bekannt sei. Weiters führt Schabacher eine Reihe von Relationen auf, die die Serialität der Fernsehserie näher beschreiben. Diese seien Ganzes und Teil, Offenheit und Geschlossenheit, Syntagma und Paradigma, Stasis und Dynamik, Kontinuität und

---

<sup>18</sup> Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (2010): Previously on. Wilhelm Fink, S. 7.

<sup>19</sup> Vgl. Hickethier, Knut (1994): Die Fernsehserie. Georg Olms AG, S. 57.

<sup>20</sup> Vgl. Schabacher, Gabriele (2010): Serienzeit. Wilhelm Fink Verlag. S. 24.

Diskontinuität und vor allem Variabilität und Wiederholung.<sup>21</sup> Wie Schabacher hier hervorhebt, eigne sich gerade ein Blick auf die Wiederholung der Serie gut, um der ihr eigenen Serialität näher kommen zu können und genau dieses zuletzt genannte Relation von Wiederholung und Variabilität soll in dieser Arbeit im Fokus stehen und im nächsten Kapitel am Beispiel der Serie *The Good Wife* genauer erläutert werden. Auch Rothmund führt diese Relation noch weiter aus und schreibt dazu, dass Redundanz und Variation zentrale Begriffe für die Serialität seien, die, obwohl sie sich beide auf Prinzipien der Wiederholung beziehen, gegensätzlich aufzufassen seien. Denn Redundanz sei für die Autorin das wiederkehrende Gleiche, wohingegen Variation mit der Reflexion der Wiederholung einhergehe und einer gleichzeitigen partiellen Verschiebung. Somit könne in der Variation auch eine Möglichkeit zur Innovation gesehen werden.<sup>22</sup> Hier wird also noch einmal deutlich, dass die Serialität einer Fernsehserie sehr stark auf den Prinzipien von Wiederholung und Variation beruht. Doch Wiederholung ist nicht gleich Wiederholung, wie Eco aufzeigt. Er unterscheidet zwischen vier unterschiedlichen Formen der Wiederholung. Zum einen gebe es die Reprise, bei der es darum gehe ein Thema, das bereits erfolgreich war, wieder aufzunehmen oder es fortzusetzen, wie beispielsweise Geschichten über Superman. Zum anderen unterscheidet Eco die Kopie von der Reprise, denn bei der Kopie handle es sich um eine Neuformulierung einer erfolgreichen Geschichte, ohne das Wissen des Konsumenten oder der Konsumentin, wie beispielsweise kommerzielle Western. Als dritte Art der Wiederholung nennt Eco die Serie, die sich in erster Linie auf die narrative Struktur beziehe. Beispiele seien hierbei die Kriminalromane im Bereich der Literatur und im Fernsehen vor allem die sogenannten serials. Neben diesen drei Formen, gebe es für Eco noch die Form der Saga. Bei der Saga gehe es in erster Linie darum die Entwicklung und das damit verbundene Altern einer Figur oder Familie zu zeigen. Jedoch sehe Eco auch in der Saga nur eine abgewandelte Form der Serie, denn auch in dieser Erzählform wiederhole sich alles nur in einer historischen Art und Weise. Als Beispiel führt er hier die Serie Dallas an, bei der den Figuren letzten Endes auch immer wieder das selbe passiere.<sup>23</sup> Es zeigt sich, dass es durchaus unterschiedliche Formen der Wiederholung geben kann, doch in dieser Arbeit liegt der Fokus auf der dritten Form, der Serie. Durch Ecos Unterscheidung wird auch noch einmal deutlich, dass vor allem die Narration im Zusammenhang mit der Serie von Interesse ist, denn:

„In der Serie glaubt der Konsument, sich an der Neuheit der Geschichte zu erfreuen, während er faktisch die Wiederkehr eines konstanten narrativen Schemas genießt und sich freut,

---

<sup>21</sup> Schabacher, Gabriele (2008): Experimentalraum TV-Serie. Transkriptionen, S. 102.

<sup>22</sup> Vgl. Rothmund, Kathrin (2012): Komplexe Welten. Bertz + Fischer, S. 67.

<sup>23</sup> Vgl. Eco, Umberto (2001): Innovation. dtv, S. 158–162.

bekannte Personen wiederzufinden, mit ihren charakteristischen Ticks, ihren feststehenden Redeweisen, ihren immer gleichen Techniken zur Lösung der Probleme... In diesem Sinne entspricht die Serie dem infantilen, aber darum nicht krankhaften Bedürfnis, immer wieder dieselbe Geschichte zu hören, Trost zu finden an der (oberflächlich maskierten) *Wiederkehr der Immergleichen*.<sup>24</sup>

Eco zeigt hier noch einmal auf, dass die Serie auf dem Prinzip der Wiederholung basiert und ohne diese gar nicht in diesem Sinne funktionieren würde, wie sie allgemein bekannt ist. Dabei stellt sich die Frage, welche narrativen Strategien Serien anwenden können, um dieses Prinzip der Wiederholung, aber auch der Variation anzuwenden, ohne dass die Rezipientinnen oder Rezipienten sofort merken, dass sie immer wieder das Gleiche sehen. Dieser Frage soll im nächsten Punkt genauer nachgegangen werden.

#### 2.1.1.1. Eine Theorie zur Serialität

In seinem Aufsatz *Erinnern/Vergessen - Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens* geht Engell davon aus, dass Serien ein eigenes Gedächtnis entwickeln. Der genaue Wortlaut seiner These ist:

„[...] zum Zweck also der Reflexion auf seine Funktion als operatives Gedächtnis, bildet es einen eigenen Ort mit einer ganz speziellen Praxis aus. Genau dieser Ort ist [...], die Serie. Die Fernsehserie ist dasjenige Format, in dem das Fernsehen seine Funktion als operatives Gedächtnis erstens ausübt und implementiert, zweitens erprobt, variiert und in einem durchaus evolutionären Sinne, fortentwickelt und drittens reflektiert. Für das Fernsehen ist die Serie mithin schließlich das funktionale Äquivalent zu einer Theorie des Gedächtnisses.“<sup>25</sup>

Engell geht also zunächst davon aus, dass Fernsehen die Serie als einen Ort der Erinnerung nutzt, in dem es sich selbst ausprobieren kann. Unter dem Begriff des operativen Gedächtnisses fasst Engell ein Gedächtnis auf, das nicht in der Lage ist etwas aufzuzeichnen beziehungsweise zu archivieren. Er bezieht sich damit auf Theorien von Niklas Luhmann und Elena Esposito, die davon ausgehen, dass sowohl psychische, als auch soziale Systeme in der Gegenwart arbeiten würden. Dinge wie Vergangenheit und Zukunft kämen erst hinzu, sobald etwas an Komplexität gewinne. Engell schreibt in Anlehnung an die beiden AutorInnen weiter, dass diese Systeme eine zeitliche Strategie brauchen, um etwas komplexes besser fassen zu können. Vergangenheit und Zukunft entstehen also dann, wenn in einem Moment zu viele Optionen der Handlung oder Wahrnehmung zur Verfügung stehen. Denn in so einem Moment werde es nötig, die verschiedenen Optionen voneinander, eben in etwas früheres und etwas späteres, trennen zu können.<sup>26</sup> Gerade die hier erwähnte Komplexität, ist auch später im

---

<sup>24</sup> Eco, Umberto (2001): *Innovation*. dtv, S. 160.

<sup>25</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern/Vergessen*. Schüren, S. 116.

<sup>26</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): *Erinnern/Vergessen*. Schüren, S. 116–118.

Zusammenhang mit *The Good Wife* von Bedeutung, denn sie wird zum einen den komplexen Serien zugeordnet, wie sich noch zeigen wird und andererseits muss auch sie zwischen Vorherigem und Zukünftigem unterscheiden. Wie andere Medien damit umgehen, wird sich dabei auch noch zeigen. Engell führt das Konzept des operativen Gedächtnisses weiter aus und schreibt, dass diese Gedächtnis im jeweiligen Moment entscheide, wie es mit einer Situation umgehe und dabei gehe es um die Prinzipien des Erinnerns und des Vergessens. Das heißt, dass eine Situation als eine Wiederholung gesehen und eine andere wiederum als neu eingestuft werde. Engell schreibt weiter, dass dies im Detail heißt, dass Erinnerung mit Wiederholung gleichzusetzen und Vergessen als Wiederholung zu verstehen sei, die aber als neu erfahren werde. Die Erinnerung werde vor allem dann wichtig, wenn der Komplexitätsgrad erhöht werde.<sup>27</sup> Die Konzepte von Erinnern und Vergessen sind also gerade dann anzutreffen, wenn es komplex wird und eine Kompensation nötig wird. Übertragen auf das Prinzip der Serialität kann mit Mayer gesagt werden:

„Unter seriellem Material verstehe ich dabei eben-die (sic!) Elemente einer seriellen Erzählung, die Serialität markieren – Bilder, Figuren, Plots, Phrasen und Attribute, die einmal etabliert und dann immer wieder variiert, neu inszeniert, reinterpretiert, ironisiert, und dramatisiert werden und damit als wesentliche Bezugspunkte für ein Seriengedächtnis wirken, das komplexe serielle Erzähl- und Repräsentationsnetzwerke allererst aufrechterhält.“<sup>28</sup>

Für Mayer entsteht also das Seriengedächtnis dann, wenn es bestimmte Elemente gibt, die immer wieder aufgegriffen und dabei variiert werden, vor allem wenn es sich um komplexe Zusammenhänge hält, die dadurch verständlich gehalten werden können. Die Konzepte von Erinnern und Vergessen finden sich also auch im Prinzip der Serialität wieder. Engell geht daher in seiner Theorie noch weiter und überträgt die Konzepte von Erinnern und Vergessen auf die Fernsehserien. Er schreibt, dass das operative Gedächtnis in der fiktionalen Serie auf unterschiedlichen Ebenen zu finden sei. Zum einen haben die Figuren der Serie, die tragend für die Serienhandlung seien, ihr eigenes operatives Gedächtnis und zum anderen habe die Sendung selbst ihr eigenes operatives Gedächtnis. Dieses sei bei den Folgen beziehungsweise Episoden anzutreffen, denn diese können sowohl auf bildlicher, als auch auf erzählender Ebene Unvertrautheit oder eben das Gegenteil, Vertrautheit, erzeugen, die jedoch nicht mit den Figuren gleichzusetzen sei. Außerdem gebe es nach Engell noch ein weiteres Gedächtnis, nämlich das der Serie selbst. Dadurch sei es möglich, dass Folgen zueinander in Bezug gesetzt werden können und überhaupt erst eine operative Einheit entstehe. Daneben gebe es aber auch noch das Gedächtnis des Programms, dabei gehe es vor allem um gleichbleibende

---

<sup>27</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): Erinnern/Vergessen. Schüren, S. 118–119.

<sup>28</sup> Mayer, Ruth (2012): Die Logik der Serie. POP - Kultur und Kritik, S. 137.

oder wechselnde Sendeplätze.<sup>29</sup> Engell legt also vier Ebenen für das operative Gedächtnis innerhalb einer Serie fest, darunter Figuren, Folgen, die Serie selbst und das Programm. Er geht im Weiteren dazu über, seine Theorie auf verschiedene Serien zu übertragen, doch dies soll zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal aufgegriffen werden. Für die folgende Arbeit sollen nur die ersten drei Ebenen, also Figuren, Folgen und die Serie selbst von Interesse sein, denn es soll darum gehen, wie die Fernsehserie im Vergleich zu seriellen Erzählungen in anderen Medien umgeht. Hickethier führt die erste Ebene noch weiter aus und schreibt, dass es einerseits wichtig sei, die Erlebnisse der Figuren übersichtlich, im gesamten Verlauf der Serie jedoch unübersichtlich zu halten. Damit soll eine Ambivalenz in Bezug auf Einzelteil und gesamte Serie beibehalten werden, die auf dem Verhältnis von Variation und bereits bekanntem beruhe. Also zwischen Erzählmomenten, die konstant sind, bei denen jedoch immer etwas neues hinzukomme.<sup>30</sup> Dabei wird noch einmal deutlich, dass bereits die Erlebnisse der Serienfiguren auf den Konzepten von Wiederholung und Variation basieren beziehungsweise auf Erinnern und Vergessen angewiesen sind und dadurch, wie Engell richtig festgestellt hat, ihr eigenes Gedächtnis entwickeln. Wie dies konkret aussieht, soll später gezeigt werden. Während sich Hickethier näher mit den Figuren beschäftigt hat, war für Winkler vor allem die zweite Ebene, die Engell erwähnt, von Bedeutung. Also die Ebene der Serienfolge mit ihren bildlichen und erzählenden Elementen des Erinnerns und des Vergessens. Er schreibt vor allem in Bezug auf die bildliche Ebene:

„Da es unmöglich ist, materiale Signifikantenstrukturen solcher Größenordnung zu erinnern, wird die Erinnerung auf die Signifikat-Seite, bzw. auf die die Signifikate organisierende Narration abgedrängt. Wenn die Signifikantenkette als Ganze also wiederholt wird, wird sie deshalb auf ein Erinnerungsbild treffen, das von den Signifikantenstrukturen deutlich sich unterscheidet; [...]“<sup>31</sup>

Das heißt also, dass mithilfe der Narration auch Bilder erinnert werden können und hierbei also beides ineinandergreift, um mit den Konzepten von Erinnern und Vergessen zu arbeiten. Wie serielle Erzählungen damit umgehen, soll sich im nächsten großen Abschnitt zeigen.

## 2.2. Serialität(en) im Vergleich

Dieser Abschnitt widmet sich verschiedenen Umgängen mit der Form des seriellen Erzählens. Es soll dabei zu einem Vergleich der literarischen Form am Beispiel der Abenteuer von Sherlock Holmes mit der Form des Comics am Beispiel der Batman-Comics und einem abschließenden Vergleich mit der aktuellen Fernsehserie *The Good Wife* kommen. Diese drei

---

<sup>29</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): Erinnern/Vergessen. Schüren, S. 121.

<sup>30</sup> Vgl. Hickethier, Knut (1994): Die Fernsehserie und das Serielle. Georg Olms, S. 58–59.

<sup>31</sup> Winkler, Hartmut (1994): Technische Reproduktion. Georg Olms, S. 43.

Formen sollen dabei auf ihren Umgang mit den Konzepten des seriellen Gedächtnisses und den damit verbundenen Konzepten von Wiederholung und Variation untersucht werden. Dieser Vergleich ist vor allem dahingehend interessant, wenn Hickethier in seinem Aufsatz *The same procedure* schreibt, dass die elektronischen Medien immer wieder versuchen sich als aktuell und neu auszugeben, dies jedoch nicht sind. Denn alles sei bereits da gewesen und deshalb sei es nicht möglich, immer wieder etwas Neues zu zeigen. Hickethier folgert daraus, dass sich die neuen Medien lediglich hinter dem Versuch der Innovation verstecken, um ihre Geschichtlichkeit zu vergessen, aber dennoch ständig auf die Wiederholung angewiesen seien.<sup>32</sup> Durch den Vergleich der verschiedenen Serialitäten soll sich also auch zeigen, ob Hickethier mit seiner Beobachtung richtig liegt und die Fernsehserie in ihrer seriellen Form tatsächlich noch Spuren von früheren Formen aufweist.

### 2.2.1. Ein Blick zurück in die Literatur

Wie sich zuvor gezeigt hat, ist das serielle Erzählen keine Erfindung des Fernsehens oder eines anderen Mediums, sondern existiert bereits sehr lange. Doch wie Straumann hervorhebt, erfuhr das serielle Erzählen in der viktorianischen Epoche eine verstärkte Aufmerksamkeit und Popularität. Dies sei auch die Zeit gewesen, in der sich die Form des Romans etablierte, vor allem die Form des seriellen Romans erfreute sich dabei großer Beliebtheit, und auch in intellektuellen Kreisen wurde darüber diskutiert. Sie schreibt weiter, dass dies ähnlich zu den Fans der heutigen Fernsehserien sei, denn die Leserinnen und Leser haben verschiedene Charaktere über Monate in ihrer Entwicklung begleitet und über den Verlauf der Handlung spekuliert.<sup>33</sup> Hierbei zeigt sich also schon die erste Gemeinsamkeit zu heutigen Fernsehserien. Interessant ist auch die Beobachtung von Kupper, der schreibt, dass im Zusammenhang mit den neuen Fernsehserien das Prädikat der literarischen Qualität an die Serien vergeben wurde und viele dieser Serien einem Vergleich mit Romanen von Charles Dickens oder anderen Autoren und Autorinnen unterzogen wurden.<sup>34</sup> Bei diesen vielen Bezügen zwischen der Literatur und den Fernsehserien, liegt es nahe, zunächst einen Blick auf die Literatur und ihren Umgang mit der Serialität zu werfen.

Als eine der wichtigsten Geschichten des seriellen Erzählens zählen in der Literaturgeschichte die persischen *Erzählungen aus 1001 Nacht*. Die Forschung sehe diese Erzählungen als musterhaftes Beispiel für Serialität und als Vorläufer zum Cliffhanger an, denn die Erzählung werde immer an der spannendsten Stelle unterbrochen, um sie am nächsten Tag

---

<sup>32</sup> Vgl. Hickethier, Knut (2001): *The same procedure*. Schüren, S. 41.

<sup>33</sup> Vgl. Straumann, Barbara (2016): *Der viktorianische Roman*. diaphanes, S. 163.

<sup>34</sup> Vgl. Kupper, Fabian (2016): *Serielle Narration*. Königshausen & Neumann, S. 20.

weitererzählen zu können. Bei diesen Erzählungen handle es sich um eine Rahmengeschichte, die eine mehr oder weniger unendliche Binnengeschichte enthalte.<sup>35</sup> Auch Wagner beschäftigt sich in ihrem einleitenden Text *Serialität und Brucherzählung – ein Paradox?* mit den Erzählungen zu 1001 Nacht. Sie sehe darin ein interessantes Beispiel, das als Grundlage für die Diskussion um serielles Erzählen genutzt werden kann, indem genauer betrachtet wird, wann und warum die Erzählung unterbrochen wird und wie dabei Kohärenz entstehen können. Die Erzählerin unterbreche die Erzählung nämlich immer an den spannendsten Stellen. Doch Wagner sieht diese Unterbrechung keineswegs als einen Cliffhanger an, wie dies Nesselhauf und Schleich zuvor machen. Für sie sei ein Cliffhanger keine Unterbrechung der Narration, sondern vielmehr eine zeitliche Unterbrechung an einer spannenden Stelle, während einer Geschichte, die fortlaufend erzählt werde. Dies führt sie vor allem auf die Art der Rezeption zurück, denn die Leserin oder der Leser könne die Geschichte einfach so lange weiterlesen, bis ihm die Lust vergehe. Dennoch sieht Wagner darin das Verlangen nach einer Unterbrechung im seriellen Erzählen, denn es sei nicht möglich eine solche umfangreiche Geschichte in einem Stück zu lesen.<sup>36</sup> Auf die Unterbrechungen im seriellen Erzählen soll später noch einmal genauer eingegangen werden. Hierbei wird jedoch deutlich, dass bereits Erzählungen wie 1001 Nacht mit Strukturen des seriellen Erzählens gearbeitet haben, wenn auch auf eine andere veränderte Art und Weise, wie sie später bei den Fernsehserien wieder zu finden ist, wie es Wagner in Bezug auf den Cliffhanger deutlich gemacht hat. Winkler geht in Bezug auf diese Art der Erzählung noch einen Schritt weiter und schreibt in Anlehnung an Deleuze und Lévi-Strauss, dass

„[...] die serielle Anordnung von Geschichten im Zeitalter der Aufklärung auf die anthropologisch-psychische Funktion des Erzählens, d.h. auf das Bedürfnis des Menschen nach einem gewissen Maß an erwartbaren rituellen und diskursiven Abläufen, aber auch spannungsreichen und abweichenden Momenten, die in Form der Alternanz von Repetition und Variation bzw. Wiederholung und Differenz sinnstiftend wirken.“<sup>37</sup>

Winkler führt diese Form des Erzählens also auf ein grundsätzliche Bedürfnis der Menschen zurück, das einerseits stets das Bekannte hören bzw. lesen möchte und andererseits ein gewisses Maß an Neuheit erwartet. Dieses mögliche Bedürfnis zeigt sich auch in den Fernsehserien, wie sich später in dieser Arbeit noch zeigen wird. Winkler findet seine Beobachtungen bereits zur Zeit des Humanismus bestätigt, denn die Novellensammlung *Decamerone* von Giovanni Boccaccio weise eine Rahmenhandlung auf, die das Erzählen von einzelnen Novellen durch eine gemeinsame Krise, hier die Pest, ermögliche und dadurch die

---

<sup>35</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserie. Narr Francke, S. 14–15.

<sup>36</sup> Vgl. Wagner, Birgit (2016): Serialität und Brucherzählung. V & R unipress, S. 7–8.

<sup>37</sup> Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 10.

Geschichten miteinander in Verbindung bringe. Er sehe in diesen Novellensammlungen eine Form der Serie, die durch gerahmte Reihen und unabhängige Episoden ein Teil mediengeschichtlicher Serialität sei. Jedoch seien diese Strukturen von moderneren Strukturen der Serialität zu unterscheiden.<sup>38</sup> Auch Wagner stimmt Winkler in Bezug auf diese Erzählungen hier zu und schreibt:

„In vieler Hinsicht kann man große Märchensammlungen wie Tausend und eine Nacht sowie die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Novellensammlungen, die, wie etwa bei Boccaccio oder Marguerite de Navarre, durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten werden, als frühe, wenngleich anders konfigurierte Variationen des seriellen Prinzips auffassen: dieses wird durch den Rahmen geleistet, der die einzelnen Märchen oder Novellen zueinander in Beziehung setzt.“<sup>39</sup>

Die ersten Erzählungen haben also bereits serielle Strukturen aufgezeigt, wenn auch noch auf eine andere Weise, als dies heute der Fall ist. Es zeigt sich demnach, dass serielle Strukturen bereits früh in der Literatur zu finden waren. Giesenfeld sieht in diesen frühen Formen, wie 1001 Geschichten, Heptameron und Pentameron oder Hundert Novellen eine industrielle Rationalität aufgrund der verwendeten Zahlen im Titel, die dazu tendieren unendlich weitererzählt zu werden und deren Einmaligkeit bereits der Reproduktion und Variation unterworfen sei. Dennoch sehe er, trotz der komplexen Rahmung, bei all diesen Geschichten immer noch einen Werkcharakter, der als einmalige Leistung gesehen werden sollte. Für ihn zeichne sich die Serialität bei diesen Werken dadurch aus, dass bereits ein Bedürfnis zu erkennen sei, bei dem die Menschen gerne in eine fiktionale Parallelwelt entschwinden wollten, die zur damaligen Zeit nur wenige Erzählungen bieten konnten.<sup>40</sup> Hier trifft also auch die Beobachtung von Hügel zu, die bereits zu Beginn des Kapitels 2.1. zitiert wurde, wenn er schreibt, dass eine Geschichte, die in Serie erzählt wurde, nicht zwingend eine serielle Form aufweisen müsse.<sup>41</sup> Und genau das lässt sich an den oben diskutierten Beispielen gut erkennen, denn sie werden zwar in Fortsetzungen erzählt, aber dennoch nicht als Serie im Sinne einer seriellen Form angesehen, wie herausgearbeitet wurde. Im Anschluss daran stellt sich jedoch die Frage, wie es mit der Serialität in der Literatur und auch in anderen Medien weiterging?

### 2.2.2. Offen, geschlossen oder doch series und serial - Narrative Ordnungen im Vergleich

Wie Nesselhauf und Schleich erwähnen, sei das 19. Jahrhundert wohl die zentrale Epoche für populäre Serialität gewesen, in der sich auch der Literaturbetrieb der technischen Produktion anschloss, denn neben einer steigenden Alphabetisierungsrate stieg auch die Nachfrage nach

<sup>38</sup> Vgl. Winkler, Daniel (2018): *Moderne Serialitäten*. transcript, S. 10–11.

<sup>39</sup> Wagner, Birgit (2016): *Serialität und Brucherzählung*. V & R unipress, S. 7.

<sup>40</sup> Vgl. Giesenfeld, Günter (1994): *Serialität als Erzählstrategie*. Georg Olms AG, S. 3.

<sup>41</sup> Vgl. Hügel, Hans-Otto (2015): *Eugène Sues*. transcript, S. 52.

sogenannter Unterhaltungsliteratur. Dieser Nachfrage konnte aufgrund der inzwischen möglichen Erzeugung massenmedialer Printerzeugnisse nachgekommen werden. So seien beispielsweise die ersten Novellen und Romane von Alexandre Dumas und Charles Dickens in serieller Form in Zeitungen und Zeitschriften gedruckt worden. Die Autoren schreiben weiter, dass durch diese serielle Publikation der Geschichten viele Leserinnen und Leser erreicht werden konnten und aufgrund der seriellen Form auch an die jeweilige Zeitung oder Zeitschrift gebunden werden konnten. Aufgrund dessen sehen Nesselhauf und Schleich in der Literatur einen, wenn nicht sogar den wichtigsten Vorreiter, für die serielle Narration.<sup>42</sup> Allen und van den Berg schreiben in Bezug auf diese Publikationsform, dass die seriellen Erzählungen der viktorianischen Zeit oft als Symptom einer neuen Konsumgesellschaft gesehen wurden. Diese seriellen Erzählungen seien nicht nur als Ablenkung gesehen worden, sondern als etwas, das in regelmäßigen Abständen von Leserinnen und Leser genossen werden konnten, die bereits gefallen daran gefunden haben. Demnach habe jede neue Geschichte die Erwartungen für die nächste Ausgabe gesteigert. Die Autoren merken dabei an, dass jede Geschichte, die zu Ende erzählt war, eine Neuauflage in verschiedenen Ausgaben und seriellen Formaten erfahren habe und sowohl Verlegerinnen und Verleger als auch Autorinnen und Autoren, wie Dickens, konnten so ihren Profit noch einmal steigern. Aufgrund dieser Strategien sei die Literaturbranche industrialisiert worden, denn es gehe darum mithilfe der seriellen Erzählungen die Nachfrage zu steigern.<sup>43</sup> Auch Winkler hat sich mit dieser für damalige Zeiten neuen Erzählweise auseinandergesetzt und schreibt dazu:

„Die Zeitung und der darin publizierte Feuilletonroman stehen [...], dafür, dass der modernen Popularkultur die seriell-kapitalistische Produktionslogik auch formsprachlich eingeschrieben wird: Die sequenziert-episodische Erscheinungsweise der Zeitung selbst wie der hier publizierten Romanfolgen, die bezüglich Länge und Anzahl von redaktionell-verlegerischen Interessen, d.h. Publikumsgeschmack und Verkaufszahlen bestimmt sind, revidiert klassische linear-chronologische Erzählformen. Narratologische Mittel wie der Cliffhanger [...], aber auch einführende Passagen, die es der Leserschaft erlauben, einzelne Episoden zu versäumen oder zu überspringen, werden zum Standard. Gleichzeitig bringt die neue Publikationsform häufig auch die Notwendigkeit einer Schar von Ghostwritern mit sich [...]. Das neue mediale Dispositiv ist somit nicht zuletzt vom ökonomischen Prinzip der Fortsetzbarkeit und Variabilität geprägt – in Hinblick auf Gehalt und Anzahl der Textfolgen.“<sup>44</sup>

Die neue Art und Weise der Veröffentlichung hat also dazu geführt, dass die Geschichten dem Erscheinungszyklus der Zeitung angepasst wurden und ihnen dadurch gleichzeitig neue narratologische Strategien verpasst wurden. Diese Beobachtung findet in den Ausführungen von Allen eine gute Gesellschaft, auch er stellt fest, dass die viktorianischen, seriell erzählten

---

<sup>42</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 15.

<sup>43</sup> Vgl. Allen, Rob / van den Berg, Thijs (2014): Introduction. Routledge, S. 3.

<sup>44</sup> Winkler, Daniel (2018): Moderne Serialitäten. transcript, S. 13.

Novellen durch die Vorgaben der Zeitungen bestimmt waren und somit Unterbrechungen ausgeliefert waren, die sich gerade durch die industrielle Produktion der Zeitungen ergab. In Anlehnung an Turner bezeichnet er diese Publikation mit Unterbrechungen als einen Rhythmus der Moderne, denn diese Art der Erscheinung habe auf der Ebene der Form einen starken Einfluss auf die Gesellschaft gehabt. Dieser formelle Einfluss sei durch die zeitliche Erscheinung und ökonomische Bedingungen entstanden und habe dadurch auch Auswirkungen auf weitere Publikationen gehabt.<sup>45</sup> Es zeigt sich also, dass die ersten seriellen Erzählungen in den Zeitungen oft dem Publikationsrhythmus der jeweiligen Zeitung unterworfen war. Diese Form des Rhythmus findet sich auch bei den Fernsehserien wieder, wie Mittell deutlich macht:

„[...] every television series must squeeze its serial storytelling to fit into the constrained parameters of episodic screen time. Even when a highly serialized program strings its plot and arcs across a full season, the producers always conceive of each episode as a discrete narrative unit following the established terms of screen time.“<sup>46</sup>

Hierbei wird deutlich, dass nicht nur serielle Texte an den Rhythmus der Zeitung angepasst werden mussten, sondern sich auch die Produzentinnen und Produzenten der Fernsehserien an bestimmte Vorgaben und Rhythmen halten müssen. Doch wie strukturierten die Autorinnen und Autoren beziehungsweise strukturieren die Produzentinnen und Produzenten ihre Geschichten eigentlich, damit sie sich in diesen Rhythmus einfügen konnten oder können?

Wie Nesselhauf und Schleich festhalten, seien zur damaligen Zeit nicht alle Autorinnen und Autoren Anhänger dieser neuen Form der Publikation gewesen, denn man musste sich dabei an bestimmte Vorgaben halten und somit kam diese Publikationsweise nicht für jede Autorin und jeden Autor in Frage. Dennoch habe beispielsweise der Autor Charles Dickens seine ersten Werke in monatlichen oder wöchentlichen Veröffentlichungen publiziert, denn er habe damals selbst als Journalist in London gearbeitet. In Bezug auf die Narrationsstruktur dieser Geschichten stellen Nesselhauf und Schleich zwei unterschiedliche Formen fest. Zum einen seien Romane wie *David Copperfield* von Charles Dickens als Fortsetzungsgeschichten, die Stück für Stück über Monate und manchmal sogar über Jahre hinweg erschienen, konzipiert. Dabei handle es sich laut den Autoren um einen Plot, der serielle organisiert sei, denn dabei werde ein großes, aber auch progressives Narrativ mithilfe mehrerer Teile serialisiert. Zum anderen gebe es Geschichten, die einzelne Fälle behandeln, wie beispielsweise die Geschichten um Sherlock Holmes von Arthur Conan Doyle, die jeweils abgeschlossen werden, sich aber dennoch in einem größeren narrativen Rahmen wiederfinden. Dadurch

---

<sup>45</sup> Vgl. Allen, Rob (2014): *Pause You Who Read This*. Routledge, S. 33–34.

<sup>46</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 27–28.

handle es sich um einen Plot der seriell unabhängig sei, denn die Fälle seien alle abgeschlossen und auch die Hauptfiguren bleiben bis auf kleinere Veränderungen weitestgehend unverändert. Dieses Prinzip finde sich auch später bei vielen Fernsehserien wieder.<sup>47</sup> Auf der einen Seite gab es also Geschichten, die immer weitergeführt wurden und andere die in jeder neuen Publikation einen neuen Fall behandelten und dabei immer die gleichen Figuren aufwiesen. Wie erwähnt, gibt es diese unterschiedlichen Strukturen auch bei den Fernsehserien, dort haben sie jedoch konkrete Bezeichnungen und wie sich zeigen wird, noch einige Besonderheiten in Bezug auf ihre Narration, denn: „A further difference between TV series and most other narratives is the fact that series are by definition *ongoing* narratives. This leads to a number of formal characteristics, such as a lack of definitive closure, the occurrence of cliff-hangers, and a tendency towards minimal exposure.“<sup>48</sup> Die Fernsehserie sticht also dadurch hervor, dass sie immer weitererzählt wird und dadurch verschiedene Formen entwickelt hat, um die Narration aufrecht zu erhalten.

Wie in Bezug auf die Romane von Charles Dickens bereits angeklungen ist, gibt es Geschichten, die in Fortsetzungen erzählt werden. Diese werden im Bereich der Fernsehserie als *serials* bezeichnet. Bei *serials* handle es sich, wie Weber und Junklewitz schreiben, in erster Linie um Geschichten, die fortlaufend erzählt werden und deren Geschichte auf zukünftige Ereignisse hinauslaufe. Jedoch sei auch hier zwischen zwei Formen zu unterscheiden. Zum einen gebe es Serien, besser bekannt als *soap opera*, die mithilfe der sogenannten Zopfdraturgie unendlich weitererzählen können. Bei der Zopfdraturgie werden immer wieder neue und alte Handlungsstränge miteinander verbunden, um so immer wieder weitere Erzählungen einzuführen. Demgegenüber gebe es Serien, die zwar fortlaufend erzählen, aber auf ein Ende zulaufen und dadurch also eine Geschichte als Ganzes erzählen. Um das ZuschauerInneninteresse bei fortlaufenden Erzählungen aufrecht zu erhalten, haben viele Folgen am Ende einen Cliffhanger, um die Neugier der Zuschauerinnen und Zuschauer zu steigern. Jedoch sei es auch möglich, dass die Rezipientinnen und Rezipienten einmal eine Folge verpassen und dadurch nur schwer wieder in die Serie hineinkämen. Um diesem Problem zu begegnen, gebe es bei vielen Serien zu Beginn eine Zusammenfassung. Wie Weber und Junklewitz weiter hervorheben, sei die ZuschauerInnenbindung bei diesem Format höher als bei den *series*.<sup>49</sup> Die Form der *series* wird im Anschluss noch genauer erläutert. Bei den *serials* gibt es also grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten zu erzählen. Doch beide benötigen Cliffhanger und Zusammenfassungen, um die Rezipientinnen und

---

<sup>47</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 15–17.

<sup>48</sup> Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): Towards a Narratology. palgrave, S. 3.

<sup>49</sup> Vgl. Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2008): Das Gesetz der Serie. Medienwissenschaft. S. 19–20.

Rezipienten bei sich zu behalten beziehungsweise abholen zu können. Nesselhauf und Schleich schreiben in Bezug auf die Handlung der serials, dass sich die Handlungsbögen, auch story arcs genannt, bei diesem Format entweder über die ganze Staffel erstrecken, staffelübergreifend seien, oder sich über den gesamten Verlauf der Serie spannen. Bezüglich der Handlungsbögen schreiben die beiden Autoren, dass verschiedene Handlungsbögen gleichzeitig verlaufen würden und innerhalb der jeweiligen Folgen zwischen den Bögen hin und her geschnitten werden könne, um sogenannte Binnencliffs zu erzeugen, die den Fortgang des jeweiligen Handlungsbogens spannend machen. Weiters zeigen die Autoren auf, welche unterschiedlichen Möglichkeiten es bei den serials gibt, die Handlungsstränge anzulegen. So gebe es zum einen Serien, die keinen Hauptplot aufweisen würden und demnach nur aus Subplots bestehen, wie die Serie *Oz*. Zum anderen gebe es Serien mit einer Haupthandlung und diversen Subplots, wie beispielsweise *Breaking Bad*. Außerdem gebe es noch Serien, die einen Hauptplot haben, der sich über mehrere oder alle Staffeln zieht, während in einem Nebenplot immer wieder einzelne Fälle gelöst werden.<sup>50</sup> Es wird hierbei deutlich, dass serials, obwohl sie als fortlaufende Geschichten angelegt sind, unterschiedlich aufgebaut sind und ihre Handlungsstränge in verschiedenen Weisen anlegen können. Auch Bleicher setzt sich näher mit den Handlungssträngen bei Fortsetzungsserien auseinander und hält fest, dass fortlaufende Erzählungen eine eigene Dramaturgie aufweisen, die mit einer Zeitdehnung einhergehen würde. Diese Serien zeigen unterschiedliche Handlungsstränge, die abwechselnd gezeigt werden, während sie parallel verlaufen und dennoch unabhängig voneinander seien. Dabei komme es zu Konfliktmustern, die wiederholt werden, wie Problemen in der Beziehung, jedoch von unterschiedlichen Protagonisten verhandelt werden. Bleicher schreibt weiter, dass durch die Kombination der Handlungsstränge die Zeitdehnung den Zweck erfülle, verschiedene Zeitebenen, die sowohl die Personen als auch die Handlung betreffen, miteinander in Verbindung zu bringen. Hinzu komme bei den serials, dass immer nur ein Handlungsstrang innerhalb einer Folge abgeschlossen werde und auch neue Personen, die in die Handlung eintreten meist dazu dienen, neue Geschichten erzählen und neue Beziehungen einführen zu können.<sup>51</sup> Wie sich gezeigt hat, werden in der fortgesetzt erzählten Serie mehrere Handlungsstränge gleichzeitig behandelt. Außerdem haben Fortsetzungsserien verschiedene Strategien, wie sie die Geschichte weiter erzählen können, sei es durch Personen, die neu eingeführt werden oder die Wiederholung bestimmter Konflikte. Rothmund stellt weiterhin fest, dass durch das Erzählen der Geschichten über mehrere Episoden das Prinzip der Wiederholung deutlich in den Vordergrund rücke und dadurch von der Varianz bestimmt

---

<sup>50</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 127–128.

<sup>51</sup> Vgl. Bleicher, Joan Kristin (1999): Fernsehen als Mythos. Westdeutscher Verlag, S. 197.

werde. Sie schreibt weiter, dass in folge dessen die Beziehung zwischen Teil und Ganzem der Serie als reflexive Form behandelt und damit zum einem zentralen Inhalt der Serien werde.<sup>52</sup> Dies macht deutlich, dass die Fortsetzungsserie stark mit den Prinzipien von Wiederholung und Variation arbeitet und dies unter anderem auch, wie sich gezeigt hat, auf die Figuren überträgt. Doch welche Strategien wendet eine Fortsetzungsserie in Bezug auf die Figuren noch an? Smith stellt dabei fest:

„Der zentrale Zwang (pressure) beim Erzählen von Serien liegt darin, dass sich die Charaktere entwickeln müssen. Hier wirken – [...]– klassische Erzählstrategien nach. Das klassische Kino etabliert ein oder zwei Protagonisten mit einer begrenzten Anzahl stabiler Eigenschaften, welche ihr Verhalten fast über die gesamte Länge eines Spielfilms motivieren, wobei jede Aktion bedeutsame Veränderungen im Leben der Protagonisten verursacht. Die Fortsetzungsserie führt dieses Erbe noch immer mit sich, erweitert es aber in zwei Richtungen: Sie erstreckt die Aktionen über längere Zeit und zeigt, wie sie sich weiter verzweigen; und sie erhöht die Anzahl der Charaktere, die auf die diegetische Welt einwirken. Dabei muss sie sich auf eine Art höhere Erzählmathematik einlassen, [...]“<sup>53</sup>

Laut Smith orientiert sich die Fortsetzungsserie also an Erzählstrategien des klassischen Kinos muss dabei jedoch Handlungen über einen längeren Zeitraum erstrecken, denn wie bereits oben erwähnt, hat eine Serie mehr Zeit eine Geschichte zu erzählen als ein Film und erweitert zusätzlich die Charaktere, die einer Entwicklung unterworfen werden. Durch neu hinzukommende Protagonistinnen und Protagonisten, die in die bestehenden Beziehungen eingebunden werden, sei es Bleicher zufolge möglich immer neue Gruppierungen der Figuren zu schaffen und dadurch alte Konflikte wieder aufleben zu lassen. Denn die neuen Figuren wüssten noch nichts über die vergangenen Konflikte. Aufgrund dieser Strategie auf Ebene der Narration sei es möglich die Serie immer weitererzählen zu können und so der offenen Form des serial Rechnung zu tragen.<sup>54</sup> In Bezug auf das Figurenensemble weisen Weber und Junklewitz außerdem daraufhin, dass beim serial auch die Bösen zum festen, wiederkehrenden Figurenpersonal gehören, wie beispielsweise bei der Serie *Dallas*.<sup>55</sup> Nicht nur das Hinzukommen von Personen, sondern auch die Zugehörigkeit der Bösewichte zum festen Figurenpersonal lässt bei den serials den Schluss zu, dass dadurch die Konflikte vorangetrieben werden können, um die Geschichte für die Zuschauerinnen und Zuschauer weiterhin mit Spannung zu füllen. Wie deutlich wurde, arbeiten die sogenannten serials oder Fortsetzungsserien mit einem großen Figurenensemble und vielen Handlungssträngen. Dies kann schnell zu einer Unübersichtlichkeit führen, wie Meteling, Otto und Schabacher feststellen. Außerdem werden immer wieder vergangene Ereignisse aufgegriffen und

---

<sup>52</sup> Vgl. Rothemund, Kathrin (2012): Komplexe Welten. Bertz + Fischer, S. 69.

<sup>53</sup> Smith, Greg M. (2011): How Much Serial Is In Your Serial?. Schüren Verlag, S. 99.

<sup>54</sup> Vgl. Bleicher, Joan Kristin (1999): Fernsehen als Mythos. Westdeutscher Verlag S. 198.

<sup>55</sup> Vgl. Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2008): Das Gesetz. Medienwissenschaft, S. 20.

aktualisiert, was die Zuschauerin oder den Zuschauer schnell verwirren kann, vor allem, wenn sie oder er nicht regelmäßig zusieht. Daher sei es wichtig ältere Ereignisse mithilfe einer Zusammenfassung zu Beginn der Serie wieder ins Gedächtnis der Rezipientinnen und Rezipienten zu rufen. Diese Zusammenfassung sei auch als das sogenannte *previously on...* bekannt.<sup>56</sup> Wie dieses *previously on* im Detail aussieht, soll zu einem späteren Zeitpunkt genauer besprochen werden. Gerade durch diese Unübersichtlichkeit, ist es wichtig, dass diese Serien mit den Konzepten von Erinnern und Vergessen arbeiten und so schreibt Engell dazu:

„Die Fortsetzungsserie erinnert also, das heißt, sie trifft die Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen so, dass sie selbst auf der Seite des Erinnerns Platz nimmt. Nicht aber gilt das für die einzelnen Folgen. Genau umgekehrt zur Episodenserie bleiben in den einzelnen Folgen die Verhältnisse – oder die Umstände – eben nicht gleich. Wieder folgt dieser Struktur die Semantik der Figurenhandlung.“<sup>57</sup>

Das heißt also, dass sich eine Serie, die fortgesetzt erzählt, als gesamtes Werk erinnert, sich also wiederholt. Die trifft aber nicht zwingend auf die einzelne Folge zu, denn in dieser passiert immer etwas Neues. Es kommt dadurch zu einer Variation im Sinne des Vergessens. Doch nicht nur die Form der *serials* ist beim seriellen Erzählen anzutreffen, sondern auch die sogenannten *series*.

Nesselhauf und Schleich schreiben, dass es sich bei den *series* um eine der grundlegendsten und einfachsten Formen des seriellen Erzählens handle. Denn es komme dabei sowohl bei den Figuren als auch bei der Ausgangssituation zu keinen größeren Veränderungen, da jede Folge am Ende wieder zu ihrem ursprünglichen Zustand zurückkehre. Dadurch, dass es bei dieser Art der Serie zu keiner größeren Entwicklung komme, sei es möglich die einzelnen Episoden auch in einer beliebigen Reihenfolge anzusehen. Diese Form des seriellen Erzählens sei vor allem in den 1980er-Jahren sehr beliebt gewesen, da die Folgen unabhängig voneinander ausgestrahlt werden konnten. Dennoch finde sich dieses Format häufig noch bei den Sitcoms oder bei Zeichentrickserien wie beispielsweise *The Simpsons*.<sup>58</sup> Diese Form des Erzählens lässt sich bereits in den oben erwähnten Geschichten um Sherlock Holmes erkennen. Hügel hat sich genauer mit den Geschichten um Sherlock Holmes befasst und verweist zunächst darauf, dass besonders das Krimigenre mit vielen seriellen Erzählungen hervorstechen und das bereits seit dem Jahr 1870. Die meisten Geschichten seien zunächst mit wiederkehrenden Figuren der Erzählung periodisch erschienen und haben dabei vor allem auf die Darstellung neuer und außergewöhnlicher Fälle gesetzt, anstatt das Grundmuster der Serie neu zu

---

<sup>56</sup> Vgl. Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (2010): *Previously on*. Wilhelm Fink, S. 8.

<sup>57</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 124–125.

<sup>58</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): *Fernsehserie*. Narr Francke, S. 120.

variieren. Hügel schreibt weiter, dass es nicht verwunderlich sei, dass gerade der Krimi wie geschaffen sei für das serielle Erzählen, denn die Welt, in der das Verbrechen geschieht, sei von vornherein darauf ausgerichtet und liege wie ein Filter über der Erzählung. Deshalb sei es auch nicht verwunderlich, dass Sherlock Holmes eine der wichtigsten Figuren in den frühen seriellen Geschichten sei. Der Autor weist daraufhin, dass die Geschichten um Sherlock Holmes zunächst keinen großen Erfolg hatten, denn sie seien in einen Schicksalsroman eingebunden gewesen und dabei konnte sich die Figur des Sherlock Holmes nicht richtig entfalten. Erst durch die Publikation in einem Magazin in Form einer Serie fanden die Geschichten Anklang. Für Hügel seien die Geschichten um Sherlock Holmes planvoll, denn die Erzählstruktur weise Variationselemente auf und stets den gleichen Aufbau. So werde die Geschichte beispielsweise immer wieder in den gleichen Situationen erzählt und dennoch zeige sich das Geplante der Serie am besten in ihrem Aufbau, denn Sherlock Holmes wird in der Serie allein bleiben und es gebe nur seine Fälle für ihn. Aber nach einem gelösten Fall warte auch schon der nächste Fall auf den Detektiv und somit sei dies kein singuläres Ereignis. Und genau dies sei für Hügel die ursprünglichste Form des seriellen Erzählens, nämlich in Fällen zu erzählen.<sup>59</sup> Hierbei zeigt sich also, dass es bestimmte Formen von Geschichten gibt, die geradezu dazu prädestiniert sind, in serieller Form erzählt zu werden, vor allem beim Krimigenre, wie aufgezeigt wurde. Auch die series im Fernsehen weisen ähnliche narrative Strukturen auf, denn Bleicher führt die Beschreibung der series noch ein Stück weiter und stellt fest, dass alle Einzelfolgen Gebrauch machen von einer Basisstruktur mit einem Ausgangspunkt, einem Konflikt und der damit verbundenen Lösung dieses Konflikts. Hinzu komme, dass dieses Format auf Ebene der Handlung auf die Gegenwart fixiert sei. Die Vergangenheit werde bei der Narration, wenn nötig, lediglich auf Ebene des Konflikts miteinbezogen. Erinnerungen an vorherige Folgen der Serie werden bei der series nicht zu finden sein. In Bezug auf die Dramaturgie hebt Bleicher hervor, dass Spannungsbögen nicht in die nächste Folge übertragen, sondern noch am Ende der jeweiligen Folge aufgelöst werden. Bei den meisten series kehre meist nur der Zentralcharakter in jeder Einzelfolge wieder, wie beispielsweise der Detektiv.<sup>60</sup> Es zeigt sich also, dass sowohl die unabhängigen Plots von Sherlock Holmes, als auch die series immer einen zentralen Charakter aufweisen, der in jeder Geschichte oder Folge wiederkehrt, während die Vergangenheit weitestgehend ignoriert wird oder, um es wieder auf Engells Theorie zu beziehen:

---

<sup>59</sup> Vgl. Hügel, Hans-Otto (2015): Eugène Sues. transcript, S. 67–69.

<sup>60</sup> Vgl. Bleicher, Joan Kristin (1999): Fernsehen als Mythos. Westdeutscher Verlag, S. 195.

„Denn jede Folge für sich suggeriert zwar Vertrautheit, Identität und Vergangenheit, fängt aber genau wieder da an, wo die letzte ebenfalls angefangen hat. Die Figuren müssen jedes Mal aufs Neue im Modus des Erinnerns beginnen und zu ihm zurückkehren, sich also so verhalten, als sei ihnen alles bekannt. Sie akkumulieren von Folge zu Folge niemals Erfahrungen, haben aber immer schon welche, und immer die gleichen. In jeder Folge läuft ein nahezu identisches, sehr stark standardisiertes Spiel – mit leicht umbesetzten Rollen und Funktionen – aufs Neue ab, so als sei alles Vorherige vergessen.“<sup>61</sup>

Erzählungen, wie die von Sherlock Holmes oder die series des Fernsehens beziehen sich also vor allem auf das Konzept des Erinnerns, also des Wiederholens und beginnen dadurch immer wieder von vorne mit ihren Erzählungen. Engell hebt in diesem Zitat auch hervor, dass immer wieder die gleichen Figuren bei dieser Form auftreten. In Bezug auf die wiederkehrenden Charaktere halten Weber und Junklewitz mit Bezug zu Oltean fest: „[...]“, dass in der *series* nur die ‚Guten‘ von Woche zu Woche konstant seien, die ‚Bösen‘ jedoch nicht [...].“<sup>62</sup> Es bleibt also festzuhalten, dass diese Form in erste Linie mit dem Konzept des Erinnerns und damit der Wiederholung arbeitet, während von Folge zu Folge ein konstantes Figurenensemble zu sehen ist, bei denen es sich meist um die Guten handelt. Auch Rothmund hat sich näher mit dem Format der series und ihren Figuren beschäftigt und stellt fest, dass der Serie die Struktur der Wiederholung schon immer in Bezug auf die Erzählung eigen sei und dies vor allem bei Sitcoms und Episodenserien zeigen würde. Denn diese haben immer das gleiche, wiederkehrende Setting und die gleichen, wiederkehrenden Figuren, die nur kleinen Veränderungen während der Laufzeit der Serie unterworfen werden.<sup>63</sup> Hierbei wird also noch einmal deutlich, dass die Form der series von Anfang an auf Wiederholungen ausgelegt ist und mit diesen auch umzugehen weiß. Die Struktur der series ist jedoch nicht für jedes Genre geeignet, denn wie Weber und Junklewitz im Weiteren feststellen, sei diese Form des Erzählens in bestimmten Genres besonders häufig anzutreffen. Darunter finden sich vor allem Komödien-, Krimi- und Abenteuerserien.<sup>64</sup> Auch Bleicher führt das Auftreten dieses Serienformats in bestimmten Genres noch weiter aus und setzt es mit den Formen von Wiederholung und Variation in Verbindung:

„Die starke Genreorientierung, [...], führt zu Wiederholungen narrativer Grundkerne in stereotypen Handlungs- und Präsentationsmustern, die die einzelnen Folgen einer Serie für den Zuschauer leichter identifizierbar machen. Den Zuschauer interessieren nur noch die Variationen der Stereotypen: Wie werden die üblichen Konventionen trotz der in der Serienfolge präsentierten Variation eingehalten?“<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 122.

<sup>62</sup> Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2008): *Das Gesetz der Serie*. Medienwissenschaft, S. 20.

<sup>63</sup> Vgl. Rothmund, Kathrin (2013): *Komplexe Welten*. Bertz + Fischer, S. 69.

<sup>64</sup> Vgl. Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2008): *Das Gesetz der Serie*. Medienwissenschaft, S. 20–21.

<sup>65</sup> Bleicher, Joan Kristin (1999): *Fernsehen als Mythos*. Westdeutscher Verlag, S. 195.

Es geht dem Format der series also einerseits darum, den Zuschauerinnen und Zuschauern etwas zu bieten, was ihnen vertraut ist und andererseits darum, sie auf die Variationen innerhalb der einzelnen Folgen aufmerksam zu machen, denn das Grundgerüst ist ihnen bereits bekannt. Nicht nur die Literatur und das Fernsehen arbeiten mit dieser Form des Erzählens, sondern auch Comics. Es hat sich gezeigt, dass sich die zwei grundsätzlichen Formen von series und serial in erster Linie von ihrer Fortsetzbarkeit unterscheiden. Außerdem behandeln sie ihre Handlungsstränge in verschiedener Weise und sind zusätzlich durch die Anzahl der Figuren voneinander zu unterscheiden. Rothemund bezieht sich in ihrer Beobachtung zur Serialität auf diese beiden Formen und schreibt zusammenfassend dazu:

„Wenn man die beiden Pole von *Series* und *Serial* als Endpunkte eines seriellen Kontinuums versteht, so lassen sich diese beiden Bereiche über ihr Verhältnis von Redundanz und Variation im Rahmen der Serialität beschreiben. In allen seriellen Formen müssen wiederkehrende Elemente auftauchen, die die Zusammengehörigkeit zu einer Serie konstatieren. Darüber hinaus gibt es jedoch unterschiedliche Ausprägungen, die Fortführung der Serie zu gestalten. Dies kann durch die Re- oder Neukombination vorhandener Elemente geschehen, aber auch durch einen Wandel oder emergente Aspekte.“<sup>66</sup>

Damit hält Rothemund fest, dass beide Format des seriellen Erzählens auch Aspekte der Serialität aufweisen, da sie in unterschiedlicher Ausprägung wiederkehrende Elemente enthalten, die bis zu einem gewissen Grad auch der Variation unterworfen werden. Diese Aspekte sind vor allem bei den Figuren einer Serie zu beobachten, wie zuvor deutlich wurde. Doch noch einmal zurück zu Sherlock Holmes. Nesselhauf und Schleich heben hervor, dass der Autor Arthur Conan Doyle bald kein Interesse mehr an der Figur Sherlock Holmes hatte. Aufgrund von Protesten und finanzieller Not, nahm er die Arbeit jedoch wieder auf und habe so insgesamt 60 Geschichten über Sherlock Holmes geschrieben. Die Geschichten seien alle abgeschlossen und so sei es möglich, die Geschichten ohne festgelegte Reihenfolge zu lesen. Die Autoren sehen in den abgeschlossenen Geschichten eine Ähnlichkeit zu Episoden bei Fernsehserien und eine Nähe zum sogenannten Flexi-Drama.<sup>67</sup> Doch was meinen die beiden Autoren mit dem Begriff des Flexi-Drama eigentlich?: „[...] there are also many 'hybrid' forms, that is serialized narratives which combine features of series and serials.“<sup>68</sup> Es gibt also serielle Formen, die sich zwischen den beiden Formen von series und serial bewegen. Für diese Form des Erzählens prägt Nelson den Begriff des Flexi-Narrative. Nelson hebt im Zusammenhang mit dem Flexi-Narrative zwei Punkte hervor, die seines Erachtens nach entscheidend für diese Form des Erzählens seien. Zum einen sei es durch die verschiedenen Handlungsstränge innerhalb einer Folge möglich, die Figuren und Handlungen so zu

---

<sup>66</sup> Rothemund, Kathrin (2013): Komplexe Welten. Bertz + Fischer, S. 69.

<sup>67</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 20.

<sup>68</sup> Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): Towards a Narratology. palgrave, S. 5.

gestalten, dass viele Zuschauerinnen und Zuschauer dabei angesprochen werden. Zum anderen müssen die Autorinnen und Autoren einer Serie nicht mehr auf eine langsame Exposition achten, denn dem Publikum sei die Ausgangssituation bereits bekannt und eine Auflösung sei nicht mehr zwingend notwendig. Daher sei diese Form für Nelson in erster Linie so flexibel, dass damit ein breites Publikum angesprochen werden könne.<sup>69</sup> Hügel schreibt im Zusammenhang mit der Narrationsstruktur und dem Ansprechen des Publikums außerdem:

„Die *Adventures* sind, wie es sich für seriell Erzähltes gehört, so wiedergegeben, als ob sie sich von allein erzählten. [...] Dies aber nicht aus der Perspektive des Täters, sondern aus der des Detektivs! [...] Damit wird das Leserinteresse auf die Konstruktion der Geschichte, auf das Funktionieren der Detektion, oder genrehistorisch gesprochen: auf die Etablierung der Fairplay-Regeln abgestellt. Mit dem Herausstellen des artistischen Moments der Erzählung, mit dem Akzentuieren des Wie [...] etabliert Doyle Kennerschaft als Lesergratifikation, [...]. Mit Kennerschaft als dominanter Lesestrategie nehmen wir eine der seriell Erzählten angemessene Haltung ein.“<sup>70</sup>

Es zeigt sich, dass bereits bei Sherlock Holmes das Interesse der Leserinnen und Leser auf das Wie der Geschichte gelenkt wurde, um einerseits das Interesse zu wecken und die Geschichte andererseits spannend werden zu lassen und regelmäßige Leserinnen und Leser möglicherweise auch zu belohnen. Diese Strategie soll sich auch später bei den Fernsehserien im Zusammenhang mit dem sogenannten komplexen Erzählen wiederfinden. Doch wie genau ist dieses Flexi-Narrative aufgebaut? Für Nesselhauf und Schleich seien diese Flexi-Narratives vor allem dadurch charakterisiert, dass die Serie einen Plot habe, der über allem steht. Die Figuren würden sich außerdem weiterentwickeln und diese Serien weisen Ereignisse auf, die auf der Ebene der Handlung weitreichende Folgen haben. Bei der einzelnen Folge gehe es hingegen um einen Subplot, der in der jeweiligen Folge noch abgeschlossen werde. Diese Form des Erzählens biete also die Möglichkeit, dass sich die Figuren weiterentwickeln können und die Handlungen Folgen haben. Auch sei es möglich, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ohne größere Versäumnisse ein paar Folgen verpassen können.<sup>71</sup> Doch wie schafften es Erzählungen dieser Form beziehungsweise der Flexi-Narrative, das Publikum trotzdem an sich zu binden? Allen führt die Strategie Leserinnen und Leser an eine Geschichte zu binden weiter aus, an zwei unterschiedlichen Beispielen, die anders als bei Sherlock Holmes, in Fortsetzungen erzählt wurden. Dadurch, dass der Verlauf der Geschichte durch die serielle Produktion unterbrochen wurde und die Leserinnen und Leser trotzdem die Geschichte weiterverfolgen sollten, haben die Autorinnen

---

<sup>69</sup> Vgl. Nelson, Robin (2013): *Entwicklung der Geschichte*. Springer VS, S. 25–26.

<sup>70</sup> Hügel, Hans-Otto (2015): *Eugène Sues*. transcript, S. 69–70.

<sup>71</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): *Fernsehserie*. Narr Francke, S. 132.

und Autoren die jeweiligen Fortsetzungen jeweils an einer spannenden Stelle beendet, um sich der LeserInnenschaft auch in der nächsten Ausgabe sicher zu sein. Doch nicht nur das Enden an einer spannenden Stelle wurde eingeführt. Allen schreibt weiter, dass beispielsweise Dickens in seiner Geschichte *Great Expectations* das Publikum am Ende jeder Geschichte direkt angesprochen und sie aufgefordert habe, einen Moment inne zu halten und die Geschichte bis zur nächsten Ausgabe auf sich wirken zu lassen. Damit habe Dickens einerseits mit den einhergehenden Pausen der seriellen Publikation gespielt und andererseits die Beziehung von erzählter Zeit und Erzählzeit hervorgehoben. Allen verweist weiterhin darauf, dass durch die wöchentliche Veröffentlichung der Erzählungen bestimmte Effekte im Zusammenhang mit der zeitlichen Verzögerung entstanden seien. Aufgrund dieser Verzögerungen sei es möglich gewesen, dass die Leserinnen oder Leser tiefer in die Geschichte eingetaucht seien und sich während der Pausen ihre eigenen Vorstellungen machen konnten, wie es wohl weitergehen werde.<sup>72</sup> Die Leserinnen und Leser dazu zu bewegen, sich selbst Gedanken darüber zu machen, wie die Geschichte weitergehe, war also eine Strategie, sie an sich zu binden. Denn „Seriell Erzähltes zu lesen oder zu sehen, heißt mehr als nur in der aktuellen Geschichte zu sein; es heißt einen vergleichenden Blick auf früher gemachte Lese- oder Seherfahrungen mit dem schon Erzählten parat zu halten.“<sup>73</sup> Wenn die Leserinnen oder Leser also eine Geschichte über einen längeren Zeitraum lesen, dann haben sie ein gewisses Vorwissen, dass sie demnach auch in ihre Überlegungen zum Fortgang der Geschichte einbeziehen können und so noch tiefer in die Geschichte eintauchen können.

Doch damit die LeserInnenschaft bei der Geschichte bleibt, mussten sich die Autorinnen und Autoren etwas überlegen, um die Neugierde und Spannung auch über einen längeren Zeitraum aufrecht halten zu können. Daher bediente man sich der Funktion des Cliffhangers, indem zum einen die Erzählzeit, die erzählte Zeit und die Lesezeit verharren und in der nächsten Ausgabe weitergeführt werden und andererseits sollten die Leserinnen und Leser dazu angehalten werden, die nächste Ausgabe auch zu kaufen, um zu erfahren, wie die Geschichte weitergehe.<sup>74</sup> Anders als zuvor bei den *Erzählungen von 1001 Nacht* lässt sich in diesem Zusammenhang tatsächlich von einem Cliffhanger ausgehen, wenn man der Definition von Wagner zustimmt. Denn: „Ein *cliffhanger* ist eine zeitliche Unterbrechung einer fortlaufenden Geschichte an exponierter Stelle, nicht aber ein Bruch in der Narration, [...]“<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Vgl. Allen, Rob (2014): *Pause You Who Read This*. Routledge, S. 38–39.

<sup>73</sup> Hügel, Hans-Otto (2015): Eugène Sues. transcript, S. 70.

<sup>74</sup> Vgl. Allen, Rob (2014): *Pause You Who Read This*. Routledge, S. 40–41.

<sup>75</sup> Wagner, Birgit (2015): *Serialität und Brucherzählung*. V & R unipress, S. 8.

Indem hier also die drei Zeiten, Erzählzeit, erzählte Zeit und Lesezeit, angehalten wurden, lässt sich von einer zeitlichen Unterbrechung sprechen und damit also auch von einem Cliffhanger. Allen schreibt zur Entstehung des Cliffhangers weiter, dass dieser seit den 1840-Jahren in den viktorianischen Serien verwendet wurde und in den 1860er-Jahren zu einem festen Bestandteil in den Sensationsserien wurde.<sup>76</sup> Dadurch zeigt sich, dass das serielle Erzählen mithilfe des Cliffhangers schon seit langer Zeit existiert und keine Erfindung des Fernsehens ist. Auch Fernsehserien haben den Cliffhanger für sich entdeckt und ihren eigenen Umgang damit gefunden. In Bezug auf die Form des Flexi-Narrative heißt das also, wie Nelson hervorhebt, dass die verschiedenen Handlungsbögen ein hin und her schneiden ermöglichen, das immer an den Höhepunkten des jeweiligen Handlungsbogens stattfindet, um die Spannung hochzuhalten. Dadurch komme es zusätzlich zu immer neu entstehenden Cliffhangern innerhalb der Folge. Diese Aufrechterhaltung der Spannung sei auch in heutigen Serien immer noch wichtig.<sup>77</sup> Diese Flexi-Narratives haben also ihren ganz eigenen Weg gefunden, um das Publikum an sich zu binden und die Neugier aufrechtzuerhalten. Doch in Bezug auf den Erfolg des Flexi-Narrative hat Nelson bei länger ausgestrahlten Serien eine Tendenz entdeckt, die viele Serien aufweisen. Er stellt dabei fest:

„[...] , dass lange Formate am besten funktionieren, wo es eine episodische *Series*-Dimension in einer *Flexi-Narrative*-Form gibt. *Serial*-Erzählungen funktionieren am besten, wenn ihre Länge bekannt ist – [...]. Aber wenn der übergeordnete narrative Rahmen nicht bekannt ist, bietet der episodische Aspekt der *Series* größere Flexibilität. Sobald sich ein Vehikel für ein langes Format etabliert und sein Publikum gefunden hat, kann sich der Schwerpunkt innerhalb der *Flexi-Narrative* verschieben.“<sup>78</sup>

Dadurch wird deutlich, dass eine Serie gerade dann große Flexibilität erreichen kann, wenn sie Elemente der *series* in ihre Erzählung einbaut und von diesem Gebrauch macht. Dennoch ist es für eine Serie von großem Vorteil, wenn sie sich beider Formen bedient, wie sich gezeigt hat. In diesem Zusammenhang plädieren auch Allrath, Gymnich und Surkamp dafür, dass sich die Diskussion um die Formen von *series* und *serial* als gegensätzlich ändert und diese beiden Formen nur noch als Formen der Extreme eines Kontinuums gesehen werden. Denn mit Bezug zu Nelson schreiben sie, dass heutzutage die hybride Form im Fernsehen dominiere.<sup>79</sup> Die Autoren fordern also ein Umdenken in der Einteilung von *series* und *serial*. Auch Nesselhauf und Schleich tendieren dazu und schreiben, dass die *series*, das *serial* und auch die Form des Flexi-Narratives die drei dominierenden Formen seien und auf viele Serien angewendet werden können. Jedoch solle in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden,

<sup>76</sup> Vgl. Allen, Rob (2014): *Pause You Who Read This*. Routledge, S. 41.

<sup>77</sup> Vgl. Nelson, Robin (2013): *Entwicklung der Geschichte*. Springer SV, S. 26.

<sup>78</sup> Nelson, Robin (2013): *Entwicklung der Geschichte*. Springer SV, S. 27.

<sup>79</sup> Vgl. Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): *Towards*, S. 6.

dass es sich bei einer Serie um ein künstlerisches Produkt handle, das nie gänzlich frei von Abweichungen sei.<sup>80</sup> Demnach ist es also wichtig, Serien aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und sie nicht nur an eine der drei beschriebenen Formen anpassen zu wollen. So stellt auch Nelson fest, dass das Fernsehen viele unterschiedliche Formate entwickelt hat, wie beispielsweise Anthologien von Fernsehfilmen. Aber er hebt auch hervor, dass das Flexi-Narrative weiterhin überwiegt und das Fernsehen außerdem Mittel gefunden habe, um Zuschauerinnen und Zuschauer an ein längeres serial-Drama zu binden. Wenn die Zuschauerinnen und Zuschauer also eine Folge verpasst haben, sollte diese, beispielsweise mithilfe einer Zusammenfassung, nachgeholt werden können und sie sollten wieder an der Handlung teilhaben können.<sup>81</sup> Während die Produzentinnen und Produzenten der Fernsehserien also versuchen das Publikum wieder abzuholen, wenn eine Folge verpasst wurde, entdeckte die Literatur eine ganz andere Strategie, denn die Autorinnen und Autoren standen in narrativer Hinsicht nicht nur vor dem Problem, die Leserinnen und Leser bei sich zu halten. Wie Allen hervorhebt, mussten die einzelnen Geschichten nicht nur eine Fortsetzung sicherstellen können, sondern auch eine mögliche narrative Auflösung bereitstellen und gleichzeitig das Publikum zu Spekulationen bewegen. Allen schreibt weiter, dass die Enden jeder Geschichte vor allem an die Wünsche der Leserinnen und Leser angepasst waren, denn diese seriellen Erzählungen seien von der unersättlichen LeserInnenschaft abhängig gewesen. Und so sei die Idee entstanden, einen fortwährenden Verlauf zu entwickeln, bei dem sich die Anfänge immer und immer wiederholten. Dies sei neben der Erschaffung eines zufriedenstellenden Endes der zentrale Aspekt in der seriellen Fiktion gewesen.<sup>82</sup> Es zeigt sich also, dass jedes Medium mit seinen eigenen Gesetzen für serielles Erzählen zu kämpfen hatte beziehungsweise hat.

Zusammenfassend lässt sich für das serielle Erzählen in der Literatur und den damit verbundenen Veröffentlichung in der Zeitung festhalten, dass in Bezug auf die Narration zwei verschiedene Arten entstanden sind, zum einen Fortsetzungsgeschichten, wie die von Charles Dickens und zum anderen abgeschlossene Erzählungen, wie die Geschichten um den Detektiv Sherlock Holmes. Doch auch das Fernsehen hat sich dieser beider Formen bedient und bezeichnet sie als *series* und *serial*. Es hat sich gezeigt, dass die Fortsetzungsgeschichten mit Cliffhangern arbeiteten, das Publikum zum spekulieren über den Fortgang der Geschichte anregten und auch die Enden der jeweiligen Geschichte an die Bedürfnisse der Leserinnen und Leser anpassten. Während serielle Erzählungen mit abgeschlossenen Handlungen

---

<sup>80</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserie. Narr Francke, S. 135.

<sup>81</sup> Vgl. Nelson, Robin (2013): Entwicklung. Springer SV, S. 28–29.

<sup>82</sup> Vgl. Allen, Rob (2014): Pause You. Routledge, S. 40.

vorwiegend auf wiederkehrende Figuren setzten, die Erzählstruktur mit Variationen verbanden und jeweils den gleichen Aufbau aufwiesen und ohne festgelegte Reihenfolge gelesen werden konnten. Das LeserInneninteresse wurde im Fall der Geschichten um Sherlock Holmes vor allem dadurch aufrechterhalten, dass der Blick auf die Konstruktion der Erzählung gelenkt wurde. Doch nicht nur in der Literatur, den Zeitungen und im Fernsehen wurde und wird mit der Form der Serialität gearbeitet, sondern auch in anderen Medien. Ein interessantes Medium ist dabei der Comic, dessen serielle Strategie im nächsten Punkt getrennt betrachtet werden soll, damit die unterschiedlichen Erzählweisen nicht zu unübersichtlich sind.

#### 2.2.2.1. Serielle Ordnungen im Comic

Im vorherigen Abschnitt wurden bereits die narrativen Möglichkeiten von Literatur und Fernsehserien dargelegt und zueinander in Beziehung gesetzt. Deshalb soll dieser Punkt aufzeigen, wie die Form des Comics mit der Serialität umgeht und diese für sich nutzt. Doch zunächst einmal sei hier der Begriff der Comics zu klären, wie Hoppeler und Rippl hervorheben, denn unter dem Begriff des Comics sind sowohl Comic Books als auch sogenannte Graphic Novels zu fassen. Beide Formate würden zwar Geschichten mithilfe von Bildsequenzen und Unterbrechungen erzählen, jedoch handle es sich um zwei unterschiedliche Formate. So handle es sich bei den Comic Books um die dünnen Magazine, die meist verschiedene Geschichten, die sich seriell fortsetzen, beinhalten. Während es sich bei den Graphic Novels um alle Einzelhefte handle, die in einem Buch zusammengefasst wurden. Hier sei jedoch auch noch einmal zwischen zwei Auslegungen zu unterscheiden, denn einerseits sei unter einer Graphic Novel zu verstehen, dass eine Geschichte erzählt werde, die ungefähr zusammenhängend ist, wie beispielsweise die Comics um Superman. Zum anderen handle es sich dabei um ein Buch, das eine abgeschlossene Erzählung mithilfe einer Kombination aus Bild und Text erzähle.<sup>83</sup> Es zeigt sich also, dass Comic nicht gleich Comic ist und dabei noch einmal eine Unterscheidung zu machen ist. Auch Dolle-Weinkauff hat sich mit den Begrifflichkeiten des Comics und der Graphic Novel beschäftigt und hat eine kleine Sammlung an Zuschreibungen erstellt, dabei stellt er fest:

„Deutlich wird an dieser – keine Vollständigkeit beanspruchenden – Sammlung nicht nur eine gewisse Beliebigkeit, sondern auch der Umstand, dass die Termini *Graphic Novel* und ‚Comic‘ nicht in jedem Fall konvergente Phänomene bezeichnen: Keineswegs lässt sich Graphic Novel hier durchgängig als eine bestimmte Form oder Spielart der Bildgeschichte bzw. des Comic bestimmen. Am deutlichsten zeigt sich dies im Fall der von mir als ‚hybride

---

<sup>83</sup> Vgl. Hoppeler, Stephanie / Rippl, Gabriele (2015): Continuity, Fandom und Serialität. transcript, S. 367–368.

graphische Erzählungen' angeführten Gruppe von Texten, die sich durch unterschiedliche Formen der narrativen Konfiguration von Abbildungen und Schrifttexten auszeichnen."<sup>84</sup>

Dolle-Weinhauff hebt hier also hervor, dass Comic und Graphic Novel nicht zwingend das Gleiche bezeichnen. Interessant ist hierbei auch, dass der Autor davon spricht, dass es hybride Formen gibt, die auf der narrativen Ebene einen anderen Umgang mit Bild und Text aufzeigen. Doch was genau meint der Autor mit diesen hybriden Formen der Comics? Er schreibt dazu, dass es sich dabei um Comics handle, die sich in ihrer Erzählweise von den anderen abheben und ihre eigenen Regeln befolgen. So bauen diese Comics beispielsweise Illustrationen oder auch Cartoons in ihr Layout ein. Hinzu komme bei diesen Comics noch die Variation durch unterschiedliche Schriftarten oder Techniken des Zeichnens, um eine andere Darstellung erzielen zu können.<sup>85</sup> Trotz dieser Uneinigkeit über die Begrifflichkeiten soll im Weiteren der Begriff Comic verwendet werden, um jede Form, die mit Bild und Text erzählt, einbeziehen zu können, denn „Comic' dürfte als eingeführter Begriff irreversibel sein, ein puristisches Insistieren auf der Alleingültigkeit der Verwendung des einen wie des anderen Begriffs im Sinne seiner ursprünglichen Bedeutung kann nur in rhetorischen Don Quichotterien enden.“<sup>86</sup> So wie es bei den Comics verschiedene Formate zu unterscheiden gibt, so haben sie auch unterschiedliche Rhythmen, in denen sie erscheinen, wie Szczepaniak festhält. Durch diese unterschiedlichen Erscheinungsrhythmen entstehen verschiedene Formen der Serialität, mit denen sie auf eine je eigene Art umgehen. Die Autorin nennt in diesem Zusammenhang Comics, die täglich in schwarz-weiß in den Zeitungen erscheinen, wohingegen die beliebten Comics jedes Wochenende in Farbe gedruckt würden. Die letzteren würden außerdem in Episoden mit einer bestimmten Anzahl an Charakteren erscheinen. Daneben gebe es aber auch Comics von Marvel oder DC, die jede Woche neu zu kaufen seien. Jedoch weist Szczepaniak darauf hin, dass es durchaus auch Comics gebe, die nicht in diesen regelmäßigen Intervallen erscheinen würden, sondern auch einmal im Jahr oder sogar alle zwei Jahre erscheinen können.<sup>87</sup> Comics werden also zum einen in unterschiedlichen Medien veröffentlicht, wie der Zeitung oder als eigenständiges Heft, und daraus resultiert auch ein eigener Umgang mit dem Prinzip der Serialität. Jedoch erinnert die Veröffentlichung der Comics gerade in den Zeitungen sehr an die ersten seriell erschienenen Geschichten in den Zeitungen um 1900, die zuvor ausführlich besprochen wurden. Auch Nesselhauf und Schleich haben sich näher mit der Veröffentlichung der Comics in Tageszeitungen und Magazinen beschäftigt und stellen dabei fest, dass vor allem die sogenannten comic stirps in

---

<sup>84</sup> Dolle, Weinkauff, Bernd (2014): Comic, Graphic Novel und Serialität. transcript, S. 153.

<sup>85</sup> Vgl. Dolle, Weinkauff, Bernd (2014): Comic, Graphic Novel und Serialität. transcript, S. 153

<sup>86</sup> Dolle, Weinkauff, Bernd (2014): Comic, Graphic Novel und Serialität. transcript, S. 154.

<sup>87</sup> Vgl. Szczepaniak, Angela (2014): The Issues Issue. Routledge, S. 142.

diesen Medien veröffentlicht wurden. Diese Veröffentlichung fand in serieller Weise statt. Außerdem handle es sich bei den Comics, die aus Bild und Text bestehen würden, um eine serielle beziehungsweise sequentielle Art der Erzählung, denn die einzelnen Bilder seien bereits in einer bestimmten Reihenfolge angelegt, die jeweils eine Sequenz erzählen und dadurch immer wieder Lücken aufweisen würden.<sup>88</sup> Comics sind also nicht nur in ihrer Veröffentlichung seriell angelegt, sondern auch in sich selber durch die Aufteilung ihrer Bilder. Dolle-Weinkauff hat in Bezug auf die Form der Veröffentlichung und des Formats festgestellt, dass diese eine sehr starke Auswirkung auf die Erzählung der Comics habe. Denn sie geben durch festgelegte Textmuster zum einen den Rhythmus der Erzählung vor und zum anderen nehmen sie Einfluss auf die Gestaltung der Narration. Daher sei der Comic-Strip sowohl in seinem Umfang, als auch in der Reihung seiner Bilder immer an die Vorgaben der jeweiligen Zeitung gebunden gewesen und dadurch sei es nicht verwunderlich, wenn diese Comic-Strips durch Redundanz und Stereotypie auffielen. Comic-Books haben es dagegen leichter, denn sie basieren auf einem anderen Rhythmus bezüglich der Erscheinung und haben durch das Format des Hefts auch andere Möglichkeiten ihre Geschichten darzustellen.<sup>89</sup> Es zeigt sich also, dass auch Comics, wie bereits bei der Literatur angesprochen, verschiedenen Produktionsmechanismen unterworfen sind, die sich dann sowohl auf die Narration, als auch auf die Darstellung auswirken können. Doch nicht nur in Bezug auf Produktionsfaktoren können Ähnlichkeiten zur Literatur und zum Fernsehen hergestellt werden, sondern auch bezüglich der Narration.

Denn wie Dittmer noch einmal deutlich macht, gebe es grob gesagt, zwei Formen der Narration, zum einen die mit einem eindeutigen Ende und zum anderen die Narrative mit Unterbrechungen. Dittmer selbst ordnet Comics den Narrativen mit Unterbrechungen zu, also der zweiten Kategorie, denn die meisten Narrative der Comics seien so angelegt, dass sie nie zu Ende gehen müssen, solange die Nachfrage bestehe. Es gebe aber auch sicher einige Comics, die auf ein Ende hin geplant seien.<sup>90</sup> Auch diese Form ist sowohl in der Literatur als auch bei Fernsehserien zu finden, wie oben erläutert wurde. Hierbei wird der Eindruck erweckt, dass das serielle Erzählen immer wieder auf die gleichen Formen zurückgreifen muss, um eine Geschichte über einen längeren Zeitraum erzählen zu können. Auch Dolle-Weinkauff hat sich mit den unterschiedlichen Formen der Narration im Comic beschäftigt und ordnet gerade die Graphic Novels den abgeschlossenen Formen zu, da sie zum einen in Buchform erscheinen, was die Abgeschlossenheit dieser Erzählungen in Sequenzen

---

<sup>88</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 21.

<sup>89</sup> Vgl. Dolle, Weinkauff, Bernd (2014): Comic, Graphic Novel und Serialität. transcript, S. 156.

<sup>90</sup> Vgl. Dittmer, Jason (2014): *Serialization and Displacement*. Routledge, S. 125.

verdeutlicht und zum anderen sehe er diese als eine Art Roman in Comicform. Er schreibt weiter, dass diese Form des Romans als Gegensatz zu den seriellen Comics gesehen werden könne und sei dadurch angesehener. Diese Abgeschlossenheit mache also den eigentlichen Unterschied zwischen beiden Formen aus.<sup>91</sup> Comics finden also in Form von Graphic Novels beziehungsweise den Romanen in Comicform eine Möglichkeit abgeschlossen zu erzählen. Doch daneben gibt es auch Comics, die nicht als Graphic Novel oder in Romanform erscheinen und stattdessen ihre Geschichte weitererzählen. So stellen gerade die zuvor erwähnten comic strips eine ganz andere Art des Erzählens dar. Denn diese haben Tag für Tag in den Zeitungen das gleiche Setting und erzählen immer wieder ein neues kleines Abenteuer, das meist in einer Pointe ende. Diese comic strips nehmen außerdem keinen Bezug zu vorherigen oder künftigen comic strips. Als Beispiel sei hier der Comic über den Kater Garfield angeführt.<sup>92</sup> Diese comic strips weisen also zumindest in jeder ihrer Episoden ein abgeschlossenes Abenteuer auf. Dolle-Weinkauff führt den Aufbau dieser comic strips noch weiter aus und weist daraufhin, dass es sich dabei um eine Gruppe von Episoden handle, die keinen zeitlichen Zusammenhang mithilfe erzählter Zeit erkennen lassen, also keine zusammenhängende Handlung aufweisen. Daher sei das Setting mit seinen Varianten bei diesen comic strips von großer Bedeutung. Dabei gebe es innerhalb dieses Settings Figuren mit bestimmten Eigenschaften, die in jeder Episode wieder zu sehen sind. Die jeweiligen Settings bieten aufgrund ihrer charakteristischen Merkmale einen großen Raum für die unterschiedlichsten Varianten einer Handlung. Jedoch sei dabei anzumerken, dass durch die Beschränkung auf eine bestimmte Anzahl an Figuren auch nur eine bestimmte Anzahl an Konflikten entstehen könne. Daher sei es für diese Geschichten wichtig, immer wieder von vorne zu beginnen, das heißt Ereignisse aus vorherigen Comics werden dabei ignoriert und dadurch sei es möglich die Geschichte endlos zu erzählen.<sup>93</sup> Doch nicht nur auf der Ebene der Handlung finden sich durch die Möglichkeit der Variation serielle Tendenzen. So heben Hoppeler und Rippl in Bezug auf Eco und Deleuze noch einmal deutlicher hervor, dass Comics zum einen eine serielle Publikationsform haben, aber auch in Bezug auf Charaktere, Themen oder Plots serielle angelegt seien, denn auch hier sei das Prinzip von Wiederholung Variation anzutreffen. Außerdem sei gerade durch die Unterbrechungen die Beteiligung der Leserinnen und Leser gefordert, indem sie sich in die Geschichten in Form von Vorschlägen oder Kritik einbringen können.<sup>94</sup> Es wird dabei deutlich, dass auch Comics mit den Konzepten

---

<sup>91</sup> Vgl. Dolle, Weinkauff, Bernd (2014): Comic, Graphic Novel und Serialität. transcript, S. 155–156.

<sup>92</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 21.

<sup>93</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff (2014): Comic. transcript, S. 157–158.

<sup>94</sup> Vgl. Hoppeler, Stephanie / Rippl, Gabriele (2015): Continuity. transcript, S. 369–370.

von Wiederholung und Variation arbeiten, auf die später noch genauer eingegangen wird. Szczepaniak hebt in diesem Zusammenhang noch einen weiteren Aspekt hervor, der sich aus der narrativen Form der Comics ergibt und schreibt:

„[...] comic book serialization is not always a repetition of storylines, of superheroes defeating super villains then returning to another conflict in a new episode, or of characters like *Peanuts*' Charlie Brown finding an inexhaustible number of ways to say 'Good Grief'. The 'gap' between issues, the continual renewal of a fresh start with each installment, provides the space for artists to experiment, without a net, as they take readers along with them for the ride.“<sup>95</sup>

Diese Unterbrechungen und das immer wieder von vorne anfangen bei einer Geschichte hat also auch Vorteile für die Künstlerinnen und Künstler der Comics, denn sie können dadurch Experimente wagen und müssen sich nicht an vorherige Ereignisse halten, die möglicherweise Auswirkungen auf die neue Ausgabe haben könnten. Hierbei spielt jedoch auch noch ein anderer Aspekt eine Rolle, wie Doll-Weinkauf aufzeigt. Denn würde es erhebliche Veränderungen der grundlegenden Elemente geben oder gar eine Entwicklung, würde das prinzipiell gegen die Form der Serie sprechen, wobei es durchaus im Rahmen ist, wenn eine Geschichte modifiziert werde. Demnach sei bei der Serie keine Geschichtlichkeit vorzufinden. Außerdem komme es bei den neueren Serien zu einer Abkehr des linearen Erzählens. Stattdessen werden Paralleluniversen und Meta-Erzählungen hinzugefügt, um beispielsweise die Beziehungen der Figuren deutlicher hervorzuheben oder Handlungen zusammenzubringen. Auf diese Art und Weise entstehe im Comic selbst Komplexität.<sup>96</sup> Hier wird deutlich, dass auch Comics einem Wandel unterworfen sind und auch beginnen auf eine komplexe Art und Weise zu erzählen, wie sie später im Zusammenhang mit den Fernsehserien noch deutlicher wird. Auch die zuvor erwähnte Einbindung der Zuschauer spielt eine Rolle, wie sich noch zeigen wird. Dies macht auch Szczepaniak noch einmal deutlich an ihrem Beispiel *Eightball* und schreibt:

„Certainly, while many comics ‚simply‘ exchange secondary characters and situations in order to suggest narrative progress for the principal characters, Cloews instead exploits the album format of *Eightball* to explore a remarkable variety of narrative strategies and artistic styles. Running multiple concurrent storylines in each issue introduces a number of narrative possibilities with each story. The mixing of narrative strands and the resulting lack of predictability of each issue resists repeating a 'fixed situation' and becomes a space in which to explore the development of narrative, character and artistic style.“<sup>97</sup>

Es zeigt sich also, dass das komplexere Erzählen den Comics ermöglicht, der Narration, aber auch den Charakteren eine Entwicklung zu geben. Geschichten mithilfe mehrerer

---

<sup>95</sup> Szczepaniak, Angela (2014): *The Issues Issue*. Routledge, S. 143.

<sup>96</sup> Vgl. Doll-Weinkauff, Bernd (2014): *Comic*. transcript, S. 158–159.

<sup>97</sup> Szczepaniak, Angela (2014): *The Issues Issue*. Routledge, S. 144.

Erzählstränge darzustellen und zu variieren, gibt sowohl der Geschichte die Möglichkeit tiefer zu werden als auch der Leserin oder dem Leser sich näher mit der Geschichte beziehungsweise mit dem Comic zu beschäftigen. Auch Dolle-Weinkauff verteidigt diese Art des Comics noch einmal und schreibt, dass ein Comic mit festem Figurenensemble nicht als trivial anzusehen sei, denn es diene dem Comic als eine Art Spiel, bei dem es immer wieder darum gehe mithilfe fester Figuren neue, variierte Handlungen zu kreieren. Bei diesen Handlungen handle es sich meist auch aufgrund ihrer kreativen neuen Inszenierung und dem damit verbundenen Spiel der Stereotypen um einfallsreiche Fantasien und durchaus gelungene Fiktionen.<sup>98</sup> Hierbei wird erneut deutlich, dass auch Comics, gerade dann, wenn sie ein festes Ensemble von Figuren haben, mit den Prinzipien von Wiederholung und Variation arbeiten. Sei es durch die Variation der narrativen Strategien oder die Variation der Handlungen, beides muss versuchen, der Leserin oder dem Leser etwas neues zu bieten, wie zuvor aufgezeigt.

Es hat sich bisher gezeigt, dass es sich bei Comics, sowohl in ihrer Publikationsform als auch auf der Ebene ihrer Handlungen, um seriell erzählte Geschichten handelt. Doch Dittmer geht hier noch einen Schritt weiter und attestiert sogar den einzelnen Bildern eine eigene Serialität, denn jedes einzelne Bild, das in einem Comic zu finden ist, hat eine meist komplizierte Beziehung zur Zeitlichkeit. Und diese sei für ihn entscheidend in Bezug auf die Serialität, denn jedes Bild zeige einen bestimmten zeitlichen Moment. Jedoch handle es sich bei den Bildern der Comics nicht nur um eine Aneinanderreihung der Bilder, um eine Geschichte zu ermöglichen, sondern um flexible zeitliche Teile, die eine Reihe von Ereignissen erzählen. Er zeigt dies an einem Beispiel aus *Captain America* und schreibt abschließend dazu, dass bereits ein einzelnes Bild voll mit Serialität sei. Im Beispiel gehe es explizit um die Reihung der Sprache innerhalb der Zeit, so würden die Sprechblasen einerseits zum Sprecher oder zur Sprecherin deuten, aber gleichzeitig eine Unterbrechung zwischen der einen und der anderen Aussage darstellen. Um deutlich zu machen, dass die beiden Figuren sich unterhalten, müsse die Künstlerin oder der Künstler außerdem dafür sorgen, dass die Sprechblasen innerhalb des Leerraums in der richtigen Beziehung zueinander stehen. Dittmer hält fest, dass die beiden Sprechblasen durch diese Anordnung zu einer Abfolge von Aussagen mit seriellem Charakter werden, erhalten also ihre Serialität. Dies sei auch auf andere Merkmale innerhalb eines Bildes anzuwenden.<sup>99</sup> Es zeigt sich also deutlich, dass Comics auf den unterschiedlichsten Ebenen von Serialität geprägt sind, sei es beim einzelnen Bild, den Handlungen oder der Publikationsform. Doch nicht nur ganz abgeschlossene oder auf einzelnen Episoden

---

<sup>98</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff (2014): Comics. transcript, S. 166.

<sup>99</sup> Vgl. Dittmer, Jason (2014): Serilization. Routledge, S. 128–130.

basierenden Comics sind zu finden. So gibt es auch noch eine weitere Form, wie Dolle-Weinkauff festhält. Er schreibt dazu:

„[...] , dass ein Teil der Comics, die als Serien, d.h. in periodischen Fortsetzungen publiziert werden oder wurden, nicht alle vorgenannten Merkmale aufweist bzw. in manchen davon abweicht. [...] Diese Spielart der Serie bleibt stets erkennbar linear und ebenfalls endlos, doch weist sie eine paradoxe, mehr oder minder stark eingeschränkte Historizität auf, da die Erzählung (sic!) zwar stellenweise in Form einer ‚Geschichte‘ verläuft, dieser Verlauf aber z.B. nicht mit Alterung, Veränderung oder Entwicklung oder Handlungsträger/innen verbunden ist: [...]“<sup>100</sup>

Diese Art der Comics versuchen demnach eine fortlaufende Geschichte zu erzählen, jedoch sind die Figuren der Geschichte nicht von einer Vergänglichkeit gezeichnet. Nesselhauf und Schleich bringen mit dieser Form vor allem die Comics über Superhelden wie Superman oder Batman in Verbindung. Denn jede Folge sei zwar in gewisser Weise abgeschlossen, während die Superhelden immer wieder auf bereits bekannte Gegner stoßen und dadurch auf vergangene Ereignisse verwiesen werden kann und damit eine Art eigene serielle Welt entstehen könne. Sie sehen in dieser Erzählweise einen Vorgänger zum sogenannten Flexi-Drama und gerade auch die Geschichten als Vorgänger zu vielen Fernsehserien.<sup>101</sup> Es entsteht hier also eine Serialität, indem immer wieder bestimmte Gegner wiederkehren mit denen die Superhelden bereits eine Geschichte erlebt haben und so können diese Geschichten auf vergangene Ereignisse Bezug nehmen. Ob Nesselhauf und Schleich mit ihrer Behauptung Recht behalten, dass es sich um Vorläufer von Fernsehserien handelt, wird sich später noch zeigen. Auch auf die Form des Flexi-Drama beziehungsweise des Flexi-Narrative wird später noch genauer eingegangen. In Bezug auf diese Abenteuer-Comics schreibt Dolle-Weinkauff, dass diese erste in den 1920er-Jahren in größerem Umfang erschienen seien und mit den Comic-Strips gearbeitet haben. Er stellt einen Vergleich zu der Literatur her, denn sie erinnern mit ihren episodischen Blöcken an die Literatur des 19. Jahrhunderts, die Abenteuer in Serien erzählte, darunter beispielsweise die Geschichten von Karl May.<sup>102</sup> Im Zusammenhang mit diesen fortgesetzten Comics stellen sich also Ähnlichkeiten zur Literatur heraus, aber auch zu Fernsehserien. Doch nicht nur die Ähnlichkeiten zu anderen Medien sind hier beachtlich, sondern auch der Umgang mit narrativen Mitteln. So beschäftigen sich Hoppeler und Rippl näher mit dem Begriff der Continuity. Bei der Continuity gehe es darum einzelne Folgen miteinander zu verbinden und dies sei gerade bei Serien wichtig. Sie heben weiter hervor, dass dieses Prinzip im Bereich der Comics eine wichtige Rolle spiele, denn es gehe darum

---

<sup>100</sup> Dolle-Weinkauff, Bernd (2014): Comic. transcript, S. 159.

<sup>101</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 21.

<sup>102</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd (2014): Comic. transcript, S. 159–160.

nicht nur Folgen miteinander zu verbinden, sogar ganze Serie. Denn es gehe darum eine Einheit zu erzeugen, die sowohl inhaltlich stimmig als auch zusammenhängend ist. Diese Einheit wiederum soll sowohl aus historischen als auch aktuellen Ereignissen, Charakteren, Situationen und Handlungen bestehen, die sich im Großteil der Veröffentlichungen eines Verlags wiederfinden. Die Autorinnen zeigen dadurch auf, dass diese Continuity nicht nur zwischen Szenen oder Episoden bestehen kann, sondern gerade auch zwischen den Verlagsserien.<sup>103</sup> Die Continuity stellt also nicht nur den Zusammenhang innerhalb einer Geschichte her, sondern kann ihn auch zwischen den einzelnen Serien herstellen. Doch wie die Continuity innerhalb eines einzelnen Comics aussehen kann, damit hat sich Dittmer näher beschäftigt, indem er sich die Lesegewohnheiten näher angesehen hat. Er schreibt, dass es bei dem Nebeneinander der Bilder beziehungsweise der jeweiligen Montage der Bilder zu einer bestimmten Beziehung zwischen diesen komme. Diese Beziehung sei wiederum durch Zeit und Raum bestimmt, was auch Einfluss auf den Leseprozess habe. Dittmer bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Groensteen und schreibt, dass die Leserinnen und Leser oft nach einer ikonischen Solidarität bei den Bildern suchen würden, also Dingen, die die Bilder miteinander in Verbindungen bringen. Trotz der Ähnlichkeiten der Bilder komme es aber zu Veränderungen, um die Narration und auch die Zeit voranzubringen.<sup>104</sup> Um also eine Kontinuität in das Lesen zu bringen beziehungsweise einen Zusammenhang zwischen den Bildern herzustellen ist es wichtig, Ähnlichkeiten in die Bilder einzubauen, damit sich die Leserinnen oder Leser orientieren können. Doch Dittmer macht noch auf etwas anderes aufmerksam, was die Serialität der Bilder fördert und schreibt:

„[...] a notion that points to another space on the comics page: the gutter. The gutter refers to the space in between panels. This can be an actual negative space [...], or a metaphorical space where panel frames abut. [...] However, in comics, just as there is nothing outside the panel frame, there is nothing that is being 'missed' in the gutter. The story does not exist 'in the gutter' but rather in the extraction of difference from the repetition of panels linked through iconic solidarity.“<sup>105</sup>

Comics arbeiten also nicht nur mit ähnlichen Bildern, sondern auch mit den Zwischenräumen der Bilder. Diese benutzen sie vor allem, um die Differenz zwischen den sich ähnlichen, wiederholenden Bildern aufzuzeigen. Dies verstärkt also die Serialität der Bilder noch einmal, in dem auch hier wieder mit Wiederholung und Variation gearbeitet wird. Doch die Bilder sollen nicht nur der Orientierung in der Geschichte und der Verstärkung der Serialität dienen, sondern auch die Neugier aufrecht erhalten. Auch in diesem Zusammenhang gab es bei den

---

<sup>103</sup> Vgl. Hoppeler, Stephanie / Rippl, Gabriele (2015): Continuity. transcript, S. 371–372.

<sup>104</sup> Vgl. Dittmer, Jason (2014): Serialization. Routledge, S. 131–133.

<sup>105</sup> Dittmer, Jason (2014): Serialization. Routledge, S. 133.

Comics eine Entwicklung, wie Dolle-Weinkauff festhält. Er schreibt, dass die ursprüngliche Serienmodell der Comics an seiner Komik verlor und aufgrund der Abenteuergeschichten neue Formen der Dramaturgie entwickelt werden mussten. Denn der ursprüngliche Comic basierte auf kleinen, abgeschlossenen Handlungen und war von der Erzählweise der sogenannten Gag-Strips bestimmt. Die Abenteuer-Comics arbeiteten daraufhin mit abgebrochenen Episodenhandlungen, um einen Fortsetzungscharakter zu entwickeln, wurde die Handlung an einem bestimmten Punkt einfach abgebrochen. Dolle-Weinkauff hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass das Prinzip der Fortsetzung dabei zwar nicht erfunden wurde, aber bei diesem Comic-Format einen wesentlich höheren Stellenwert in der Narration habe, als bei den klassischen Comic-Strips.<sup>106</sup> Diese Abenteuer-Comics haben also auch schon mit dem Prinzip des Cliffhangers gearbeitet, wie ihn auch die Fernsehserien später nutzen. In diesem Zusammenhang ist Nesselhauf und Schleich also zuzustimmen, dass sie als Vorgänger gesehen werden können, wie zuvor erwähnt. Auch Szczepaniak zeigt in ihrem Beispiel auf, dass dieser modernere Comic mit der Form der Fortsetzung arbeitet, hierbei jedoch die Narration oft einfach weitererzählt wird, ohne dass es zu einem stabilen Verlauf der Geschichte kommen würde ohne die Unterbrechung somit wenig Sinn machen würde.<sup>107</sup> Dies zeigt, dass auch Comics, die heute erscheinen genauso mit der Form der Fortsetzung und des Cliffhangers arbeiten.

Im Zusammenhang mit dem Format des Comics wurde deutlich, dass es unterschiedliche Formen gibt, einen Comics zu erzählen, sie aber alle auf dem Prinzip des seriellen Erzählens basieren, egal ob fortgesetzt erzählt oder abgeschlossen. Auch weisen sie unterschiedliche Strategien auf, wie Cliffhanger oder die Variation von Handlungen. Doch allen ist das Prinzip der Serialität eigen, ob nun auf Ebene der Bilder oder auf der Ebene der gesamten Geschichte oder auch der unterschiedlichen Publikationen. Dolle-Weinkauff schreibt abschließend zur Serialität bei den Comics folgendes:

„Serialität im sturktuellen Sinne liegt [...] erst dann vor, wenn die serielle Publikation einen ausgeprägten Kosmos mit stehenden Figuren, einem unveränderlichen Milieu und redundanten Konfliktschemata aufweist, die grundsätzlich unbegrenzte Fortsetzungen erlauben. Die Publikationsmedien dieser Serien im eigentlichen Sinn können durchaus unterschiedlich sein, in der Regel handelt es sich aber um Periodika wie Tages- und Wochenzeitung, Zeitschrift, Comic-Heft. Da die Serialität gewissermaßen aus den Erfordernissen des periodischen Publizierens generiert wird, stellt die Publikation in Buchform keine Zusammenführung einer ohnehin kohärenten Handlungsfolge – [...] –, sondern lediglich ein Remake als Sammelausgabe dar, deren einzelne Episoden weitgehend austauschbar sind.“<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd (2014): Comic. transcript, S.160.

<sup>107</sup> Vgl. Szczepaniak, Angela (2014): The Issues Issue. Routledge, S. 144.

<sup>108</sup> Dolle-Weinkauff, Bernd (2014): Comic. transcript, S. 166.

Serialität weisen Comics also gerade dann auf, wenn sie mithilfe eines festen Figurenensembles und einer gleich bleibenden Umgebung immer und immer weitererzählen können. Doch nicht nur die Literatur und die Comics haben einen Weg gefunden mit Serialität zu arbeiten und die Strukturen für sich zu nutzen. Wie diese Strukturen im Vergleich zueinander aussehen wird im nächsten großen Abschnitt herausgearbeitet.

### 2.3. Serielle Gedächtnisse im Vergleich

Dieses Kapitel wird zunächst klären, was es mit dem Komplexität- und Qualitäts-Diskurs in Bezug auf die Fernsehserie auf sich hat, denn gerade dieser Diskurs ist im Zusammenhang mit Literatur und Comic nicht so sehr präsent und bedarf deshalb einer Klärung, um auch das anfängliche Zitat von Schabacher besser verstehen zu können. In diesem Zitat ging es darum, dass Frau Schabacher die These aufgestellt hat, dass komplexe Serien nicht mehr mit den Konzepten von Wiederholung und Variation arbeiten.<sup>109</sup> Anschließend wird es zu einem Vergleich der Geschichte *Eine Studie in Scharlachrot* aus dem Universum der bereits angesprochenen Geschichten um den Detektiv Sherlock Holmes, der Fernsehserie *The Good Wife* und eines Comics über Batman kommen. Um einen geeigneten Vergleich erzielen zu können, sollen die Ebenen, die Engell aufgestellt hat, verwendet werden, um deutlich werden zu lassen, dass auch aktuelle Fernsehserien immer noch auf die Prinzipien von Wiederholung und Variation zurückgreifen müssen und Eco's Beobachtung noch einmal unterstrichen werden kann.

#### 2.3.1. Qualität = Komplexität?

In der Wissenschaft kommt es in den letzten Jahren immer wieder zu einer Diskussion über den Begriff des sogenannten Quality-TV. Wie Rothmund in diesem Zusammenhang hervorhebt, werden damit Serien bezeichnet, die sich vom Rest des Fernsehens abheben. Jedoch beziehe sich diese Beschreibung auf fiktionale Serien, die vorwiegend aus den USA oder Großbritannien stammen. Wie sie weiter feststellt, entstehe aus diesem Anspruch der Qualität eine hohe Erwartung an den Text der Serie, der in erster Linie von Innovation und künstlerischer Kreativität geprägt sein soll. Außerdem seien in diesem Zusammenhang auch das veränderte Rezeptionsverhalten und der Produktionskontext.<sup>110</sup> Um eine Serie dem Quality-TV zuordnen zu können, müssen also viele Aspekte beachtet werden. Wie Nesselhauf und Schleich anführen, werden im Zusammenhang mit dem Diskurs um Quality-TV oft die zwölf Kriterien von Thompson aufgeführt, die er aufgestellt hat, um eine Serie dieser

---

<sup>109</sup> Vgl. Schabacher, Gabriele (2010): *Serienzeit*. Wilhelm Fink Verlag, S. 32.

<sup>110</sup> Vgl. Rothmund, Kathrin (2013): *Komplexe Welten*. Bertz + Fischer, S. 25–26.

Kategorie zuordnen zu können. Darunter fallen Kriterien, wie beispielsweise das Ansprechen eines jungen und gebildeten Publikums, das Vorhandensein eines großen Figurenensembles oder das Verfügen über ein serielles Gedächtnis, durch das sich die Figuren entwickeln können. Jedoch weisen Nesselhauf und Schleich darauf hin, dass diese Kriterien nicht per se auf jede Serie zu übertragen sind. Weiters führen die Autoren an, dass das Quality-TV hinsichtlich der Komponente Zeit auch auf Soap Operas übertragbar seien und diese seien alles andere als innovativ und komplex. Außerdem habe diese Bezeichnung dazu geführt, dass eine starke beziehungsweise übertriebene Freizügigkeit bei diesen Serien entstanden sei, da diese Serien keiner Zensur unterliegen. Jedoch habe sich der Diskurs in den vergangenen Jahren weiterentwickelt und es seien drei neue Aspekte hinzugekommen, die das Quality-TV auszeichnen. Darunter seien eine experimentelle Ästhetik, innovative Themen und narrative Komplexität.<sup>111</sup> Der Diskurs über das Quality-TV entwickelt sich also stetig weiter und hebt immer neue Aspekte der Serien hervor. So weist auch Rothmund daraufhin, dass zentrale Aspekte des Textes der Serie für eine Zuordnung zum Quality-TV entscheidend sein können. Es sei dabei vor allem wichtig, den Werkcharakter einer Serie hervorzuheben. Das heißt, dass sich diese Serien von ihrem Umfeld im Fernsehen abheben und als ein ästhetisches und eigenständiges Ganzes anzusehen seien. Hierbei seien also Abgrenzung und der ästhetische Unterschied als Hauptaspekte für die Zuordnung zum Quality-TV zu nennen. Dabei sei auch das Erscheinen einzelner Serien auf DVD anzuführen, da sie sich so eindeutig vom Fernsehen loslösen können. Auch in Bezug auf die Erzählstruktur gebe es Aspekte, die für eine Zuordnung sprechen können. Denn es sei bei den Serien zu einer Fragmentierung, also einer Hybridität und Mehrdimensionalität gekommen, die vor allem bei Serien der 1990er-Jahre anzutreffen sei. Damit sei gemeint, dass eine Serie komplex sei.<sup>112</sup> Serien müssen demnach als eigenständige Werke angesehen werden können und auf eine komplexe Art und Weise erzählen können. Auch Sudmann und Starre stellen fest, dass in erster Linie Serien zum Quality-TV gezählt wurden, die innovativ waren. Diese Innovation gelte aber auch bereits, wenn eine Serie komplex erzählen könne. Die Autoren stellen jedoch infrage, ob es sich dabei immer um etwas Neues handle.<sup>113</sup> Im Zusammenhang mit dem sogenannten Quality-TV sticht immer wieder der Aspekt des komplexen narrativen Erzählens hervor. Doch handelt es sich bei Komplexität immer gleich um Quality-TV und umgekehrt? Und was macht komplexes Erzählen überhaupt aus?

---

<sup>111</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 88–91.

<sup>112</sup> Vgl. Rothmund, Kathrin (2013): Komplexe Welten. Bertz + Fischer, S. 31–32.

<sup>113</sup> Vgl. Jahn-Sudmann, Andreas / Starre Alexander (2013): Die Experimente des Quality-TV. Springer SV, S. 103.

Wie Jason Mittell, der sich intensiv mit der Komplexität von Fernsehserien beschäftigt hat, gleich zu Beginn seines Aufsatzes *Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartstfernsehen* deutlich macht, ist dass das Quality-TV nicht zwangsläufig etwas mit Komplexität einhergehen muss. Denn Komplexität sei für ihn in erster Linie durch verschiedene rezeptive und kreative Möglichkeiten geprägt. Diese Serien hinterlassen auch auf der Erzählebene den Eindruck, dass sie vielschichtiger seien als die klassischen Fernsehserien. Doch sie seien nicht nur Vielschichtiger, sondern unterliegen formal gesehen auch einer neuen Definition von Erzählmustern der Episodenserien, die von Fortsetzungsserien beeinflusst seien. Es handle sich dabei jedoch nicht um eine Verschmelzung dieser beiden Formate, stattdessen werde dabei das Gleichgewicht verschoben. Das bedeutet laut Mittell, dass die Elemente der Fortsetzung besonders hervorgehoben werden und die einzelnen Folgen nicht zwangsläufig abgeschlossene Handlungen präsentieren müssen.<sup>114</sup> Auf formaler Ebene gesehen erinnern diese komplexen Erzählungen stark an die zuvor besprochenen hybriden Formen des Erzählens, die mit dem Flexi-Narrative bezeichnet wurden. Komplexität liegt für Mittell aber demnach auch vor, wenn die Erzählung der Serie mehrere Ebenen aufweist und sich durch Kreativität auszeichnet. Während Rothemund Komplexität vor allem an quantitativen Merkmalen fest macht. Darunter fallen für sie die Figuren, die Settings, die Handlungsstränge, die Zeitebenen, aber auch die Kameraeinstellungen. Außerdem gebe es nicht mehr nur eine Erzählperspektive, sondern mehrere. Daher plädiert Rothemund dafür, dass nicht nur auf qualitative Aspekte, sondern auch auf quantitative geachtet werden sollte im Zusammenhang mit komplexen Serien. Außerdem sei es nach Rothemund möglich, dass einzelne Elemente auch in der Variation und Ausprägung zum einen eine Ambivalenz und zum anderen eine Vielschichtigkeit besitzen, wenn der komplexen Narration zugewiesen werden können. Daher sei es wichtig in diesem Zusammenhang die Differenz anstelle der Wiederholung zu betonen beziehungsweise auch die Wiederholung mit ihren Differenzen.<sup>115</sup> Daraus lässt sich schließen, dass die einzelnen Elemente, die Rothemund hier anspricht, bei einer komplexen Narration bereits in sich selbst und in ihrer Wiederholung so vielschichtig sind, dass sie in sich selbst komplex sind und daher der Blick auch auf sie gerichtet werden sollte, um eine komplexe Serie erkennen zu können. Dieser Betrachtung der quantitativen Elemente widersprechen Ernst und Paul, denn sie schreiben:

---

<sup>114</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): *Narrative Komplexität*. transcript, S. 99–105.

<sup>115</sup> Vgl. Rothemund, Kathrin (2013): *Komplexe Welten*. Bertz + Fischer, S. 71–72.

„[...] weil sich Komplexität im Fall von 'neueren' Fernsehserien nicht auf quantitative Faktoren (Plotlinien, Figuren, Episoden, Staffeln etc.) reduzieren lässt. Ebenso wie Komplexität aus der schieren quantitativen Vielzahl aus Elementen und ihren Verknüpfungen entsteht, speist sich Komplexität aus drei weiteren Quellen: Komplexität ist, erstens, ein Phänomen der intra- und intertextuellen Vieldeutigkeit, also der Polysemie und Ambiguität eines einzelnen Serientextes; zweitens ist sie ein Phänomen der Rezeption und der Vermarktung einer Serie, also abhängig von ökonomischen Faktoren; drittens ist sie ein Phänomen von in der Rezeption einer Fernsehserie etablierten Praktiken der Komplexitätsbewältigung, mithin ein Phänomen der Mediennutzung.“<sup>116</sup>

Bei der Komplexität einer Fernsehserie handelt es sich also um etwas wesentlich größeres und umfangreicheres als dies bei Rothemund zuvor noch den Anschein erweckt hat. Komplexität entsteht demnach nicht nur durch ein großes Ensemble an Figuren und möglichst vielen Handlungssträngen, sondern entwickelt sich auch durch Produktionsfaktoren, also Faktoren, die außerhalb des Serientextes verortet sind. Auch Mittell führt die Entstehung der komplexen Erzählungen darauf zurück, dass sich gerade die Fernsehindustrie in den letzten Jahren stark verändert habe. So sei das Fernsehen zum einen für Autoren aus anderen Bereichen attraktiv geworden, da sie beim Fernsehen mehr Freiheiten hatten. Und zum anderen sei die Anzahl der Fernsehsender gestiegen, wodurch auch die Wiederholungen der Serien stiegen und damit auch das episodische Erzählen. Jedoch sei es ab den 1980er-Jahren möglich gewesen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer Einfluss auf die Rezeption nehmen konnten, aufgrund der Entwicklung von Videorekordern. Dadurch sei es bei Serien wichtig geworden, dass sie noch einmal gesehen werden konnten, um komplizierte Zusammenhänge besser verstehen zu können.<sup>117</sup> Dadurch werden die Beobachtungen von Ernst und Paul also durchaus bestätigt, dass die Komplexität der Serien auch durch äußere Umstände entstanden ist, als nur auf der Grundlage einer erhöhten Anzahl von Figuren oder Handlungssträngen. Bisher hat sich gezeigt, dass komplexe Serien eine Mischung aus Episoden- und Fortsetzungsserie sind und zum einen viele Figuren und Handlungsstränge aufweisen, aber auch ihren Ursprung in einer veränderten Fernsehlandschaft haben. Doch was bedeutet dies genau für die Narration dieser Serien?

Mittell stellt bezüglich komplexer Comedies fest, dass diese gerade damit den Formen der Fortsetzung spielen würden, da sie sich aussuchen, welche Ereignisse auch weiterhin für die Serie von Bedeutung sein sollen und welche keine weitere Bedeutung haben. Er nennt in diesem Zusammenhang die Serie *The Simpsons*, die immer wieder zum Beginn zurückkehrt und nur wenige Veränderungen zulässt. Hinzu kommen für ihn, dass viele dieser Serien selten zwei Handlungsstränge haben, sondern gezielt mit den Handlungssträngen spielen und sie

---

<sup>116</sup> Ernst, Christoph / Paul, Heike (2015): Einleitung. transcript, S. 20.

<sup>117</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): Narrative Komplexität. transcript, S. 101–103.

immer wieder ineinander laufen lassen, so dass eine Art Kreisstruktur entstehe. Für die Zuschauer sei dies vergnüglich, denn dabei entstehen viele Witze, die nur Zuschauerinnen und Zuschauer kennen würden, die die Serie regelmäßig sehen. Durch diese Art von Plot entstehe etwas, was Mittell mit dem Begriff der operationalen Ästhetik bezeichnet. Dann aufgrund dieser Plotstrukturen entstehe eine starke Selbstreflexivität, bei der sich die Zuschauerinnen und Zuschauer fragen können, wie die Serie die jeweilige Handlung oder ähnliches fortgeführt habe. Diese operationale Ästhetik sei besonders dann zu beobachten, wenn eine Serie einen Moment des Spektakels zeigt, die oft in starkem Maß von der Erzählung abweichen, ähnlich den Spezialeffekten beim Film. Mittell führt dies weiter und bezeichnet dieses Spektakel als einen narrativen Spezialeffekt. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Konstruiertheit der Serie aufzeigen und nicht mehr auf eine realistische Darstellung setzen. Es gehe mit diesen narrativen Spezialeffekten in erster Linie darum, den Zuschauer oder die Zuschauerin zu unterhalten und er oder sie soll dabei versuchen, die Techniken der Serie zu entdecken und ihn oder sie danach fragen zu lassen, wie die Serie das gemacht hat. Außerdem können diese narrativen Spezialeffekte entweder in einem bestimmten Moment einer Serie zu finden sein, aber auch auf der Ebene der ganzen Episode, wenn es beispielsweise zu Musical-Episoden komme.<sup>118</sup> Kurz gesagt, für Mittell sind Serien vor allem dann komplex, wenn sie mit ihrer eigenen Konstruiertheit spielen und diese auch zum Einsatz bringen können, während sie den Zuschauer oder die Zuschauerin in Erstaunen versetzen. Auch Eco hat sich vor langer Zeit mit diesem Phänomen beschäftigt und schreibt dazu, dass eine Serie immer zwei Arten von Leserinnen und Lesern hervorbringen würde. Zum einen gebe es die Leserinnen und Leser, die die Serie auf semantischer Ebene betrachten und dadurch gleichzeitig Opfer der Autorin oder des Autors werden würden. Zum anderen gebe es die kritische Leserin oder den kritischen Leser, die oder der sich die Strategien der Serie beziehungsweise des Texts genauer ansieht und dies auf einer ästhetischen Ebene macht. Dieser kritischen Leserin oder diesem kritischen Leser gehe es dabei vor allem um die Serialität der Serie. Hierbei sei nicht so sehr die Wiederholung des Gleichen entscheidend, sondern vielmehr die Strategien der Variation, also wie die Serie die jeweilige Geschichte immer wieder neu variiert, um es wieder in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. Eco hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass dieses Vergnügen gerade von Serien hervorgebracht werde, die gleichzeitig anspruchsvoll seien, aber auch subtil arbeiten würden.<sup>119</sup> Eco hat also vor Mittell bereits erkannt, dass es Leserinnen und Leser beziehungsweise Zuschauerinnen und Zuschauer gibt, die sich an den Strategien der Texte in

---

<sup>118</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): Narrative Komplexität. transcript, S. 108–113.

<sup>119</sup> Vgl. Eco, Umberto (2001): Innovation. dtv, S. 167–168.

Bezug auf die Variationen der Erzählung erfreuen und sich gerne damit beschäftigen. Genau dies wollen demnach auch die sogenannten komplexen Serien, wie Mittell aufgezeigt hat. Sie wollen also die kritische Leserin, den kritischen Leser oder die Zuschauerin, den Zuschauer damit erreichen. Jedoch entsteht narrative Komplexität nicht nur mithilfe einer kritischen Leserin oder eines kritischen Lesers und den narrativen Spezialeffekten. Sondern, wie Ernst und Paul aufzeigen, entsteht Komplexität in der Narration dann, wenn während des Prozesses des Erzählens aufgrund der Struktur der Elemente eine Selektion getätigt wurde, die wiederum eine Vielzahl anderer Selektionsmöglichkeiten bietet. In Bezug auf Luhmann schreiben sie weiter, dass es immer wieder zu Beschränkungen komme, aufgrund der vorherigen Zusammenfügungen und daher nicht jedes Element mit jedem zusammenpasse. Daher sei es nicht vorhersehbar, welche Element folgen würde und dies sei ein Zeichen für Komplexität. Dadurch könne es auch zu den narrativen Spezialeffekten kommen. Ernst und Paul schreiben weiter, dass das Beobachten von Wiederholung und Variation hierfür nicht nur eine Voraussetzung sei, sondern dass den Reiz der Serie gerade die Auswahl und Organisation der Anschlüsse ausmache.<sup>120</sup> Die Autoren sind sich also in diesem Punkt bisher alle einig, dass die Komplexität der Serie eben gerade darauf beruhe, wie sie mithilfe von Wiederholung und Variation immer weiter und weiter erzählt. Und die Zuschauerin oder den Zuschauer dadurch herausfordert, diese Variationen zu erkennen und ihnen nachzugehen. Rothmund führt diese Selektion der Element noch weiter und schreibt dazu:

„Ebenso sind die Dauer, Dominanz und Verschiedenheit der unterschiedlichen Handlungsstränge von Bedeutung für eine Bestimmung von Komplexität. Es stellt sich die Frage, ob sich die Erzählstränge durch bestimmte Parallelstrukturen auszeichnen oder gerade kontrapunktisch zueinander zu verstehen sind. [...] ist für das Verständnis von Komplexität weiterhin vor allem von großer Bedeutung, in welchem Verhältnis diese einzelnen Komponenten zueinander stehen und in welcher Form sich diese Beziehungen entwickeln.“<sup>121</sup>

Für Rothmund sind also nicht nur die jeweiligen Anschlüsse innerhalb der Geschichte von Bedeutung, sondern auch das Verhältnis der verschiedenen Handlungsstränge zueinander und die Beziehung, die sich im Zusammenspiel mit anderen Elementen darauf ergibt. Das bedeutet also, dass jedes Element, das hinzukommt, die bestehenden Beziehungen der Geschichte vollkommen verändern kann. Auch Ndalianis hat sich genauer mit den Handlungssträngen dieser sogenannten komplexen Serien beschäftigt und stellt dabei fest, dass bei diesen Serien keine lineare Rahmung im Vordergrund stehe. Diese Serien weisen verschiedene Narrative auf, durch die der Polyzentrismus der Serie hervorgehoben werde. Das bedeutet, dass eine Geschichte innerhalb einer Episode sowohl eingeführt werden, als auch

---

<sup>120</sup> Vgl. Ernst, Christoph / Paul, Heike (2015): Einleitung. transcript, S. 19.

<sup>121</sup> Rothmund, Kathrin (2013): Komplexe Welten. Bertz + Fischer, S. 72.

beendet werden kann. Diese Geschichte könne sich jedoch auch über mehrere Episoden erstrecken, während neue Geschichten bereits wieder hinzukommen, um die Geschichte auf die Vielzahl der Charaktere auszuweiten, während der ganzen Episode, aber auch während der ganzen Serie unterzubringen.<sup>122</sup> Dass eine genauere Beschäftigung mit den Handlungssträngen bei diesen komplexen Serien wichtig ist, zeigen die Beobachtungen von Ndalianis noch einmal deutlich. Denn gerade die Tatsache, dass hier keine dominante Rahmung mehr vorliegt, macht das Verhältnis der Handlungsstränge zueinander gerade interessant, wie Rothemund es betont hat. Doch nicht nur das Verhältnis der jeweiligen Handlungsstränge zueinander ist bezeichnend für komplexe Serien, sondern auch die Verwendung bestimmter Strategien innerhalb dieser Handlungen. Mittell zählt zu diesen Strategie vor allem Abweichungen, wie Rückblenden, Fantasie- oder Traumsequenzen, das Erzählen einer Geschichte aus unterschiedlichen Blickwinkeln oder auch die Narration mithilfe einer Voice-Overs. Mittell weist daraufhin, dass diese Variationen der Narration bei den komplexen Serien eine häufige Anwendung finden und sehr subtil eingesetzt werden, so dass diese erst mit einer Verzögerung wahrgenommen werden. Auch komme es bei diesen Serien auf verschiedene Art und Weise zu einer Durchbrechung der vierten Wand. Mittell schreibt im Zusammenhang mit diesen Abweichungen von der Narration, dass damit in erste Linie eine Desorientierung bei den Zuschauerinnen und Zuschauern entstehen solle, die wiederum eine gesteigerte Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer fördere, um die Geschichte in ihrem Ganzen verstehen zu können.<sup>123</sup> Es wird dabei deutlich, dass komplexe Serien nicht nur durch ihre vielen Handlungsstränge und deren Verhältnis zueinander hervorstechen. Denn sie erreichen mithilfe verschiedener Strategien innerhalb der jeweiligen Handlung auch eine große Verwirrung bei der Zuschauerin oder dem Zuschauer, um sich ihrer oder seiner Aufmerksamkeit sicher zu sein. Denn wie Ndalianis in diesem Zusammenhang schreibt:

„Episode and series borders are more readily ruptured, in the process creating a situation that requires that the viewer functions like a puzzle solver or labyrinth traverser: in order to understand the meaning of the whole, it is also necessary to piece together and understand the relevance of the multiple and divergent story fragments that constitute the whole.“<sup>124</sup>

Es zeigt sich, dass die komplexen Serien, die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und der Zuschauer auf unterschiedliche Art und Weise herausfordert und sie dazu angehalten sind, oft selbst die richtigen Schlüsse zu ziehen. Zusammenfassend ist zu dem Diskurs um Quality-TV

---

<sup>122</sup> Vgl. Ndalianis, Angela (2005): *Television and the Neo-Baroque*. Edinburgh, S. 96.

<sup>123</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): *Narrative Komplexität*. transcript, S. 115–116.

<sup>124</sup> Ndalianis, Angela (2005): *Television*. Edinburgh, S. 96–97.

und den sogenannten komplexen Serien zu sagen, dass Quality-TV in erster Linie eine Begrifflichkeit darstellt, um die Serien irgendwie einzuordnen. Während sich die Komplexität einer Serie viel mehr auf die Geschichte und dabei vor allem auf die Handlungsstränge abzielt. Das heißt jedoch nicht, dass sich die Serien des sogenannten Quality-TV nicht bei den Strategien des komplexen Erzählens bedienen würden. Demnach schließt also das eine nicht das andere aus, wie sich auch bei der im Folgenden besprochenen Serie *The Good Wife* zeigen wird. Wie sich die Strukturen des komplexen Erzählens in der Serie *The Good Wife* wiederfinden und wie die Serie damit innerhalb der Beziehung von Wiederholung und Variation arbeitet, soll sich im nächsten großen Abschnitt zeigen.

### 2.3.2. Erinnern / Vergessen und Wiederholung / Variation

„[...] 1891–[...], the year the first Sherlock Holmes story appeared in *The Strand*. He created the characters of Holmes and Watson in 1886, in the short novel *A Study in Scarlet*, which spent almost two years circulating from publisher to publisher before finally appearing in 1887.“<sup>125</sup>

Während die erste Geschichte zu Sherlock Holmes bereits 1887 erschienen ist, hat sich das Prinzip des seriellen Erzählens gehalten und so handelt es sich auch bei der Serie *The Good Wife*, um serielles Erzählen. *The Good Wife* ist eine Anwaltsserie, die vom Sender CBS seit 2009 produziert wurde. Die Serie selbst wird oft mit dem sogenannten Quality-TV in Verbindung gebracht und zeigt auch einige Punkte für diese Zuordnung auf.<sup>126</sup> *The Good Wife* ist also eine dieser Serien, die dem Quality-TV zuzuordnen ist. Doch wie im Kapitel zuvor erläutert wurde, bedient sich dieses Serienformat auch durchaus an den Strategien des komplexen Erzählens. Diese Form des Erzählens arbeitet auch verstärkt mit der Beziehung von Wiederholung und Variation, wie oben deutlich wurde. Daher sollen in den folgenden Punkten diese Strategien herausgearbeitet und gleichzeitig gezeigt werden, dass auch *The Good Wife* komplex erzählt. Wenn diese Strategien aufgezeigt wurden, soll noch einmal ein Blick auf die anfänglichen Zitate von Eco und Schabacher geworfen werden, um zu sehen, wem in seiner Aussage eindeutiger zuzustimmen ist. Doch zunächst einmal soll die erste Folge der Serie beziehungsweise die erste Geschichte genauer betrachtet werden, denn ohne einen Anfang, können auch keine Wiederholungsmuster entstehen.

#### 2.3.2.1. Der Anfang von allem – die Pilotfolge oder das erste Kapitel

---

<sup>125</sup> Wiltse, Ed (1998): *Sherlock Holmes and Seriality. Narrative*, S. 107.

<sup>126</sup> Vgl. Kanzler, Katja (2015): *Truth, Justice and Contingency. transcript*, S. 133.

„The beginning of a narrative is an essential moment, establishing much of what will follow, including whether any given consumer is motivated to keep consuming. [...] All series start somewhere.“<sup>127</sup> Wie Mittell hier hervorhebt, ist die Pilotfolge als wichtiger wenn nicht sogar wichtigster Moment anzusehen. Denn dies ist der Moment, in dem alles beginnt. So beginnt die erste Folge von *The Good Wife* mit dem Titel *Die Frau des Staatsanwalts*, damit eine Pressekonferenz zu zeigen, bei der der amtierende Staatsanwalt Peter Florrick bekannt gibt, dass er von seinem Amt zurücktreten wird. Während dieser Rede steht seine Frau Alicia Florrick daneben. Hier entwirft die erste Folge bereits ein Bild, das zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt in der Serie wiederkehren soll (vgl. Abb. 1). Doch nicht nur der Rücktritt des Staatsanwalts wird hier thematisiert, sondern auch seine Affären mit anderen Frauen. Dies wird vor allem durch Erinnerungen von Alicia in Form von Flashbacks deutlich. Die Erzählung geht im Anschluss an die Pressekonferenz ein halbes Jahr später weiter und dadurch kann diese Pressekonferenz mit dem Rücktritt des Staatsanwalts im Sinne von Lehmann als Vorspiel betrachtet werden. Dieses Vorspiel übernehme im Fall der Pilotfolge die Funktion der Exposition und hier sogar die Exposition für die ganze Serie. Denn dabei werde die Ausgangslage der Hauptprotagonistin verdeutlicht.<sup>128</sup> Doch nicht nur die Fernsehserie spielt mit den Elementen von Vorspiel und Erinnerungen, sondern auch die erste Geschichte um Sherlock Holmes *Eine Studie in Scharlachrot*. So ist die Geschichte in zwei große Teile unterteilt, während der erste Teil den Titel *Aus Watsons Erinnerungen* trägt. Das heißt, dass auch diese Geschichte zunächst rückblickend erzählt wird, als eine Art Flashback, wie bei *The Good Wife*. Watson berichtet dabei zunächst von seiner Zeit als Militärarzt in Afghanistan und seiner ersten Begegnung mit Sherlock, aber auch vom Umzug in die Backerstreet und den ersten Eigenarten, die er an Sherlock entdeckt und in gewisser Weise bewundert. Daneben geht es jedoch auch um den ersten gemeinsamen Fall, den Sherlock und Watson versuchen aufzuklären. Im Vergleich mit *The Good Wife* kann dies also auch als eine Art Vorspiel gesehen werden, das jedoch länger andauert, denn die Erinnerungen von Watson erstrecken sich über sieben Kapitel.<sup>129</sup> Im Gegensatz dazu dauert die Pressekonferenz in der Fernsehserie nur wenige Minuten.

Im Fall von *The Good Wife* lässt bereits der Titel vermuten, dass die Frau des Staatsanwalts, Alicia Florrick, die Hauptprotagonistin der Serien sein wird. Die Serie dreht sich demnach also um Alicia Florrick, die mit Peter Florrick verheiratet ist, der von seinem Amt als Staatsanwalt zurücktreten musste, aufgrund der Veruntreuung von Geldern. Zu diesem

---

<sup>127</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 55.

<sup>128</sup> Vgl. Lehmann, Judith (2010): *Good Morning Cicely!*. Wilhelm Fink, S. 80.

<sup>129</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*. Anaconda, S. 7ff.

Rücktritt kommen schließlich auch noch seine Affären mit anderen Frauen hinzu, die es für Alicia besonders schwer machen und sie in eine persönliche Krise mit ihrer Ehe führen. Die Pilotfolge lässt hier bereits eine spannende Handlung entstehen, die Potential für viele Konflikte bietet und zum Weitersehen motiviert, wie Nesselhauf und Schleich festhalten.<sup>130</sup> Ähnlich liegt der Fall auch bei Sherlock Holmes, denn bereits das erste Kapitel aus Watsons Erinnerungen trägt den Titel *Sherlock Holmes*.<sup>131</sup> So lässt sich also auch hier bereits erahnen, dass es sich bei dem Hauptprotagonisten der Geschichten um Sherlock Holmes handelt. Die literarische Form weist hier bereits ähnliche Formen und Strategien auf, wie die spätere Form der Fernsehserie. Wie bereits erwähnt, weist die Fernsehserie kurz nach der Pressekonferenz daraufhin, dass die Handlung sechs Monate später weitergeht. Dabei wird Alicia gezeigt, die auf ein Meeting wartet, das jedoch in einem anderen Konferenzraum stattfinden soll. Im neuen Konferenzraum angekommen, werden die ersten Aufgaben an die Anwältinnen und Anwälte für eine Sammelklage verteilt. In dieser kurzen Sequenz wird deutlich, dass sich Alicia nach dem Rücktritt ihres Mannes einen neuen Platz in der Berufswelt suchen muss. Dies alles wird innerhalb der ersten paar Minuten hervorgehoben und so lässt sich auch für *The Good Wife* bisher mit Mittell sagen, dass es sich um eine komplexe Serie handle. Denn bei diesen Serien sei es wichtig, sie von Beginn an zu sehen, um der Handlung folgen zu können. Und dies sei der Grund, weshalb die Pilotfolge so wichtig ist.<sup>132</sup> Die Pilotfolge hat also bereits in die Ausgangssituation der Serie eingeführt. Während die Pilotfolge bei *The Good Wife* einen Zeitsprung von sechs Monaten aufweist, lässt sich dies für Sherlock Holmes nicht sagen. Hier geht es im zweiten Kapitel lediglich am nächsten Tag weiter. Dies wird vor allem daran deutlich, wenn es heißt: „Unsere verabredete Besichtigung des Quartiers in der Baker Street Nr. 221b fand am nächsten Tag statt.“<sup>133</sup> Die Fernsehserie beginnt also nach dem Vorspiel sechs Monate später und Sherlock Holmes erzählt einfach am nächsten Tag weiter. Doch nicht nur die Ausgangssituation wird der Zuschauerin / dem Zuschauer oder eben den Lesern näher gebracht, sondern auch die verschiedenen Charaktere: „It must introduce a cast of characters via shorthand, such that their personalities and relationships are clear within moments, but in original enough ways that they do not seem like stereotypes or overly familiar clones of conventional characters.“<sup>134</sup> Bei der Einführung der Charaktere ist es also wichtig, die Beziehung der Figuren in den Vordergrund zu stellen und sie nicht als klassische Stereotype wirken zu lassen. Der erste Charakter, der nach Peter Florrick in die Serie

<sup>130</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 151.

<sup>131</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 8.

<sup>132</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): Complex TV. New York University Press, S. 56.

<sup>133</sup> Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 16.

<sup>134</sup> Mittell, Jason (2015): Complex TV. New York University Press, S. 56.

eingeführt wird, ist Will Gardener. Will wird in der Serie vorgestellt, in dem Alicia ihm nach dem Meeting folgt und laut „Will!“ ruft. Daraufhin sagt sie zu ihm: „Ich wollte mich nur bei dir für die Chance bedanken. Das war wirklich meine Rettung.“ Will erwidert: „Nein, ich bin froh, dass du mit an Bord bist.“ (Episode 1 / Staffel 1 [04:24–04:40]). In diesem kurzen Wortwechsel wird bereits deutlich, dass Alicia Will ihren neuen Job in der Kanzlei zu verdanken hat. Durch das Anreden mit den Vornamen wird auch hervorgehoben, dass sich Alicia und Will bereits vorher kannten und in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander stehen. Während die beiden durch die Kanzlei gehen, treffen die beiden auf Diane Lockhardt, die Alicia daraufhin die Kanzlei zeigt und sie über den aktuellen Fall informiert. Will verschwindet ins Off und Alicia geht weiter mit Diane durch die Kanzlei, während folgende Unterhaltung zu verfolgen ist:

Diane: „Also Will hält große Stücke auf Sie. Er sagt, Sie haben als Jahrgangsbeste in Georgetown abgeschlossen. Wann war das?“

Alicia: „Vor fünfzehn Jahren.“

Diane: „Aha. Und dann waren Sie bei?“

Alicia: „Crocias, Abrahams und Albert.“

Diane: „Nicht übel. Will sagt, Sie haben dort die höchste Stundenzahl erbracht. Warum sind Sie weg?“

Alicia: „Na ja, die Kinder und Peter's Karriere.“

Diane: „Mhm.“ (Episode 1 / Staffel 1 [04:50-05:15]).

Diese Unterhaltung unterstreicht zum einen noch einmal das freundschaftliche Verhältnis zwischen Alicia und Will und zeigt gleichzeitig auf, dass sich Alicia und Diane bisher noch nicht kennen. Doch nicht nur die Verhältnisse zu den beiden Figuren werden dabei deutlich, sondern die Zuschauerin oder der Zuschauer erfährt auch etwas über Alicia's Vergangenheit und ihre bisherige Karriere als Anwältin. In den ersten paar Minuten des Piloten wurden also bereits einige der wichtigsten Charaktere und ihre Beziehungen zu Alicia aufgezeigt und damit erfüllt sich auch einer der Hauptaspekte, die Mittell in Bezug auf die Pilotfolge anspricht. Er schreibt dazu am Beispiel einer anderen Serie: „This moment highlights one key task of a pilot: sorting out which people are characters and which are simply people inhabiting the world, more like props or set decoration than actual characters.“<sup>135</sup> In den ersten paar Minuten lernen die Zuschauer also die wichtigsten Charaktere in Alicia's Leben kennen. Ihren Ehemann und ihre beiden Chefs in der Kanzlei. Die Fernsehserie schafft es in den ersten wenigen Minuten die wichtigsten Charaktere einzuführen, doch wie sieht es damit bei Sherlock aus? Bei Sherlock geschieht dies mithilfe mehrerer Kapitel. So wird im ersten Kapitel zunächst Watson, als Erzähler der Geschichte eingeführt. Auch hier erfahren die

---

<sup>135</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 70

Leser bereits etwas über seine Vergangenheit und seinen Aufenthalt in England, denn er schreibt:

„Gleich in der ersten Schlacht zerschmetterte mir eine Kugel das Schulterblatt [...] meine Gesundheit war völlig zerrüttet, doch erlaubte mir eine fürsorgliche Regierung, während der nächsten neun Monate den Versuch zu machen, sie wiederherzustellen. Verwandte besaß ich in England nicht; ich beschloss daher, mich in einem Privathotel einzuquartieren.“<sup>136</sup>

Ähnlich wie bei Alicia, erfahren die Leser hier, was Watson zugestoßen und weshalb er nach England gekommen ist. Es bleibt aber nicht nur bei Watson's Vergangenheit. So trifft er sich wenig später im ersten Kapitel mit der Figur Stamford, der sich als alter Freund herausstellt. Durch ihn lernt Watson letzten Endes auch Sherlock kennen, denn Sherlock ist auf der Suche nach einem geeigneten Mitbewohner für eine Wohnung in der Bakerstreet. Watson beschreibt Sherlock bei der ersten Begegnung als einen schrulligen, in die Wissenschaft verliebten Gesellen, der gerne Violine spielt.<sup>137</sup> So werden also innerhalb des ersten Kapitels bereits die zwei Hauptfiguren Sherlock Holmes und Watson in die Handlung eingeführt. Doch es kommt noch zu weiteren Begegnungen mit anderen Figuren. So werden bereits in Kapitel drei *Brixton Road Nr. 3* zwei weiteren Figuren in die Handlung eingeführt, die jedoch nur eine Nebenrolle spielen. Zum einen wird die Figur des Tobias Gregson erstmals erwähnt, da er einen Brief an Sherlock richtet, in dem er um seine Hilfe bittet. Sherlock klärt Watson daraufhin auf und sagt:

„Gregson ist der schlaueste Fuchs in der ganzen Polizeimannschaft' [...]. Er und Lestrade sind rasch und tatkräftig, aber durch nichts aus dem einmal hergebrachten Gleise zu bringen; dabei sind sie einander fortwährend in den Haaren und sind eifersüchtig wie zwei gefeierte Ballschönheiten. Wenn sie etwa beide auf dieselbe Fährte kommen, gibt es einen Hauptspaß.“<sup>138</sup>

Durch diese Aussage werden gleichzeitig zwei Figuren der Handlung vorgestellt, nämlich Gregson und Lestrade, über die zu erfahren ist, dass sie bei der Polizei arbeiten und immer in Konkurrenz zueinander stehen, aber dennoch gut in ihrer Arbeit sind. Dadurch, dass die beiden bei der Polizei arbeiten, sind sie immer wiederkehrende Nebenfiguren in den Geschichten um Sherlock Holmes. Doch nicht nur das literarische Beispiel führt nach und nach neue Figuren ein, sondern auch die Fernsehserie. Während der Pilotfolge werden nicht nur Will, Diane und Peter in die Handlung eingeführt, sondern auch andere Charaktere, die zusätzlich eine tragende Rolle in Alicia's Leben spielen werden. Nachdem Alicia also ihren beiden Chefs in der Kanzlei begegnet ist, macht sie sich auf den Weg in ihr Büro und

---

<sup>136</sup> Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 8–9.

<sup>137</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 8–15.

<sup>138</sup> Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 27.

begegnet dabei einer weiteren wichtigen Person, Carry Argos. Die beiden sind durch eine Kamerafahrt dabei zu beobachten, wie sie durch die Kanzlei zu Alicia's Büro gehen. Dabei ergibt sich folgendes Gespräch:

C: „[...] Ich bin Carry, der andere neue.“

A: „Ah, ich bin Alicia.“ [...]

C: „Die Assistentin müssen wir uns wohl teilen. Ach, und möge der bessere gewinnen.“

A: „Äh, wie bitte?“

C: „Äh, möge... nicht so wichtig. Ist schon gut. Schon gut.“ (Episode 1 / Staffel 1 [07:10-08:04]).

Aus dieser kurzen Sequenz lässt sich bereits schlussfolgern, dass Carry gleichzeitig mit Alicia eingestellt wurde und sich die beiden in einem Konkurrenzkampf befinden, von dem Alicia noch keine Ahnung hat. Als Alicia im Anschluss daran ihr Büro betritt, das deutlich durch ein Namensschild gekennzeichnet ist, sitzt bereits jemand auf dem Stuhl. Die Frau im Büro stellt sich als Karlinda Sharma vor. Sie sei die Ermittlerin der Kanzlei und habe zuvor drei Jahre für Peter Florrick, Alicia's Ehemann, bei der Staatsanwaltschaft gearbeitet bis er sie gefeuert habe (vgl. Episode 1 / Staffel 1 [08:06-08:20]). Aufgrund dieser Information lässt sich zum eine Karlinda's Position in der Kanzlei erahnen und es wird deutlich, dass bereits eine Vergangenheit zwischen Karlinda und Alicia's Mann Peter besteht. Damit wären die wichtigsten Charaktere in Alicia's beruflichem Umfeld in die Serie eingeführt. In diesem Zusammenhang lässt sich die Beobachtung von Eco gut anführen, denn er schreibt: „Wir haben eine feststehende Situation und eine Anzahl ebenso feststehender Hauptpersonen, um welche sich Nebenpersonen gruppieren, die von Fall zu Fall wechseln, damit der Eindruck einer neuen Geschichte entsteht.“<sup>139</sup> Wir haben am Beispiel von *The Good Wife* also die Situation, dass Alicia wieder in das Berufsleben einsteigt und dies als Anwältin in einer Kanzlei eines ehemaligen Freundes macht und dort immer wieder mit den gleichen Personen arbeiten wird. Wenig später führt die Pilotfolge noch weitere Charaktere in die Serie ein, die sich jedoch zunächst nicht in Alicia's beruflichem Umfeld befinden, sondern in ihrem privaten. Alicia ist dabei zu sehen, wie sie gerade mit ihrer Schwiegermutter über das Verhalten ihres Mannes streitet. Alicia flüchtet daraufhin in das Zimmer ihrer Tochter und redet mit ihr, während das Gespräch auch auf ihren Bruder fällt (vgl. Episode 1 / Staffel 1 [24:10-25:10]). Mithilfe dieser Sequenz tritt auch der private Bereich stärker in den Vordergrund, während Alicia zu Beginn der Folge immer nur Anrufe von ihrer Tochter und von ihrer Schwiegermutter erhielt. Damit wird ein Aspekt der Serie deutlich, der sie nach Kanzler zu ihrer Komplexität beitrage, denn:

---

<sup>139</sup> Eco, Umberto (2001): *Innovation. dtv*, S. 159.

„The series narrative, on the one hand, revolves around legal drama cases on which Alicia works; on the other hand, it attends to her private life: her efforts to raise and protect two children in the midst of much publicized scandal and, subsequently, an equally public political campaign and office, and her struggle to come to terms with her feelings for her unfaithful husband and her attraction to her colleague Will Gardener.“<sup>140</sup>

Mit diesem Zitat wird deutlich, dass die Serie mit zwei Welten spielt, auf der einen Seite also Alicia's berufliches Leben und auf der anderen ihr privates Leben. Es wird sich im Verlauf der Serie immer wieder zeigen, dass beide Welten wiederholt aufeinandertreffen und dadurch Konflikte entstehen. Somit sind also beide Welten zusammen mit den wichtigsten Charakteren in die Serie eingeführt. Im Vergleich mit den Geschichten um Sherlock Holmes, weist *The Good Wife* ein wesentlich größeres Figurenensemble auf, was der Serie ermöglicht viele verschiedene Handlungsstränge zu etablieren, während Sherlock fast immer mit der gleichen handvoll Figuren arbeiten muss. Doch eines lässt sich auch bei Sherlock beobachten, nämlich die zwei verschiedenen Welten, die immer wieder aufeinanderprallen. So gibt es einerseits die Wohnung in der Bakerstreet, in der sich Watson und Sherlock ihr Zuhause eingerichtet haben, während es auch immer wieder die Welt des Mordes gibt. Die jeweiligen Fälle werden auch oft Zuhause besprochen oder sogar gelöst. Dadurch vermischen sich also auch diese beiden Welten.

Doch nicht nur die Einführung der Charaktere und der Welten, in denen die Handlung spielt, sei Aufgabe einer Pilotfolge, wie Mittell feststellt, denn es sei auch wichtig das Genre der Serie klar zu markieren, damit sich die Zuschauerin oder der Zuschauer bereits eine Orientierung verschaffen kann und eine Erwartung hat, was sie oder ihn erwarten wird. Mittell schreibt weiter, dass die Pilotfolge außerdem deutlich machen muss, wieso sie etwas neues ist und nicht noch eine weitere Serie über ein und dasselbe Thema.<sup>141</sup> Wie bereits zu lesen war, handelt es sich bei *The Good Wife* um eine Anwaltsserie. Dadurch weiß der Zuschauer also bereits, dass ihn verschiedene Fälle erwarten werden, die durch die Anwältin, Alicia Florrick, gelöst werden. Aber der Zuschauer oder die Zuschauerin wird dabei nicht nur den einzelnen Fällen folgen, die es von Folge zu Folge zu lösen gibt, sondern auch den privaten Problemen und Herausforderungen, denen sich Alicia stellen muss und die sich über mehrere Folgen, wenn nicht sogar Staffeln erstrecken. Hickethier geht in diesem Zusammenhang sogar noch weiter und schreibt:

„Der Rahmen innerhalb der Serie muß nicht durch eine besondere Exposition der Figuren in den ersten Folgen gesetzt werden; dies geschieht in der Regel bereits durch die Präsentation eines spezifischen Spielortes, eines Handlungsraumes, der für die Zuschauer mit bestimmten

---

<sup>140</sup> Kanzler, Katja (2015): Truth, Justice. transcript, S. 140.

<sup>141</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): Complex TV. New York University Press, S. 56.

Konnotationen aufgeladen ist. Dadurch wird ein Assoziationsfeld mobilisiert und die Zuschauer werden auf das in diesem Handlungsraum stattfindende Geschehen eingestimmt.“<sup>142</sup>

In Bezug auf *The Good Wife* ließe sich also sagen, dass bereits durch das Erscheinen der Anwaltskanzlei und dem damit verbundenen Genre der Anwaltsserie bereits bestimmte Assoziationen und bestimmte Erwartungen beim Zuschauer hervorgerufen wurden, ohne weiteres erklären zu müssen. Dennoch zeigt die Pilotfolge hier auch die Beziehungen zwischen den Figuren auf, wie oben beschrieben. Diese Beobachtung lässt sich auch bei *Eine Studie in Scharlachrot* gut erkennen, denn bereits im zweiten Kapitel werden die Leser darüber in Kenntnis gesetzt, dass es sich bei den Geschichten über Sherlock Holmes um Detektivgeschichten handelt. Dies wird vor allem dann deutlich, wenn Sherlock Watson über seine Tätigkeit als Geheimpolizist aufklärt und ihm erzählt, dass er der Polizei immer dann helfen müssen, wenn diese nicht mehr weiter wisse und er das vor allem durch seine besondere Gabe der Beobachtung könne.<sup>143</sup> Die Leser erfahren dabei also, dass es sich bei den Geschichten Detektivgeschichten handeln wird und sie dadurch in jeder neuen Geschichte einem neuen Fall für Sherlock Holmes folgen können, ähnlich wie bei *The Good Wife*, wenn von Folge zu Folge ein neuer Fall vor Gericht verhandelt wird. Dies macht also gerade die zuvor besprochenen series-Sturkturen aus, sowohl in der Literatur, als auch in der Fernsehserie. Doch nicht nur die Herausarbeitung des Genres ist wichtig bei einer Pilotfolge oder den ersten Kapiteln einer literarischen Geschichte, sondern auch die Settings, die immer wieder zu sehen beziehungsweise die immer wieder erwähnt werden. Während bei Sherlock Holmes vor allem die Bakerstreet 221b das wohl wichtigste Setting ist, da Sherlock und Watson dort ihr gemeinsames Leben bestreiten, spielen bei der Fernsehserie wesentlich mehr Orte eine wichtige Rolle. Zum einen sind immer wieder bestimmte Büros in der Kanzlei selbst zu sehen, das Gericht, an dem die Fälle ausgetragen werden, aber auch Alicia's Zuhause und vor allem in der ersten Staffel das Gefängnis, in dem Peter seine Strafe absitzen muss. Das Setting wird hier hervorgehoben, denn wie Freedman in Bezug auf Kozloff feststellt, werde das Setting oft in den Eröffnungssequenzen hervorgehoben, verliere aber im Laufe der Zeit immer mehr an Bedeutung, obwohl es sich um einen wichtigen visuellen Code handle. Deshalb plädiere Freedmann dafür, dem Setting mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als integralen Bestandteil der Serialität zu betrachten, denn es beinhaltet gleichzeitig auch Hinweise auf das Genre.<sup>144</sup> Aufgrund dieser Beobachtung soll sowohl dem wiederkehrenden Setting, als auch dem variierten Setting bei *The Good Wife* im Anschluss eine besondere

---

<sup>142</sup> Hickethier, Knut (1994): Die Fernsehserie und das Serielle. Georg Olms, S. 63.

<sup>143</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): Sherlock Holmes. Anaconda, S. 16–25.

<sup>144</sup> Vgl. Freedman, Eric (2005): Television, Horror and Everyday. Edinburgh University Press, S. 163.

Beachtung geschenkt werden. Wie sich noch genauer zeigen wird, variieren die Settings gerade durch die verschiedenen Fälle, die es zu lösen gilt. Und damit führt die Pilotfolge auch bereits die narrative Struktur der Serie ein, so gilt es für Alicia einen Probono-Fall vor Gericht zu gewinnen, bei dem es um eine Grundschullehrerin geht, die des Mordes angeklagt ist. Zum Ende der Folge wird vom Richter verkündet, dass die Anklage gegen Alicia's Mandantin fallen gelassen und sie nicht mehr des Mordes verdächtigt wird (vgl. Episode 1 / Staffel 1 [42:50-43:40]). Damit wird also deutlich, dass die jeweiligen Fälle, die in den Folgen zu verhandeln sind, eine series-Struktur aufweisen und somit immer wieder abgeschlossen werden, während Handlungen, die Alicia's Leben betreffen über die einzelnen Folgen hinausreichen. Damit weist die Serie eine eindeutige Hybridität beziehungsweise Komplexität auf, wie dies zuvor bereits ausführlich geschildert wurde. Auch Mittell hat sich näher mit der Einführung der narrativen Strukturen in der Pilotfolge beschäftigt, jedoch am Beispiel der Serie *Veronica Mars*. Dabei hat er folgendes festgestellt:

„The pilot also establishes the program's norms for balancing multiple plotlines. Although like many pilots, much of the episode's time is spent introducing the setting, characters, and relationships rather than focusing on narrative events and storylines, the episode does introduce a remarkable number of events and plots.“<sup>145</sup>

Es ist also auch Aufgabe der Pilotfolge, die verschiedenen Erzählstränge deutlich zu machen und sich nicht nur mit den Settings und den Beziehungen zu beschäftigen. Und genau das trifft auch auf die Pilotfolge von *The Good Wife* zu, denn es wird zum einen aufgezeigt, dass die Serie mit series- und serial-Strukturen arbeitet und zum anderen die Erzählstränge hervorhebt, in dem sie mit dem Rücktritt von Peter beginnt, den Alicia später im Gefängnis besucht oder auch Alicia's neues Leben als Anwältin und alleinerziehende Mutter zeigt. Die Pilotfolge führt die Zuschauerin oder den Zuschauer also auf allen Ebenen in die Serie ein, sei es auf Ebene der Charaktere oder Settings, aber auch auf der Ebene des Plots. Und genau hier besteht auch die Herausforderung für eine Pilotfolge, wie Mittell hervorhebt, denn jede Serie muss für sich selbst eine Balance zwischen dem Ausgangspunkt, also der ersten Folge, und dem eigenen Verorten während der Fortsetzung finden. Denn die Pilotfolge biete die Möglichkeit verschiedene kreative Mittel einzusetzen und diesen auch weiterhin zu folgen oder sie in den anschließenden Folgen wieder fallen zu lassen.<sup>146</sup> Bei *The Good Wife* kann in diesem Zusammenhang gesagt werden, dass die Strukturen der Pilotfolge weitestgehend beibehalten werden. Einzelne Folgen, die vom Schema abweichen, stechen heraus, aber diese werden zu einem späteren Zeitpunkt genauer betrachtet. Doch die Pilotfolge dient nicht nur

---

<sup>145</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 82.

<sup>146</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 57.

der Etablierung der Strukturen und der Charaktere mit ihren Beziehungen, sondern kann auch als Ausgangspunkt für serielle Strukturen gesehen werden. Denn wie Prugger mit Bezug zu Eco und Hackett hervorhebt:

„Für sie gilt das Prinzip der wiederholten Vielfältigkeit eines Modells (in Form des Pilotfilms, der ersten Folge oder einer sonstigen Vorlage), d.h. seiner herausragenden innovativen Elemente. Diese beinhalten Figurenkonstellationen, Milieus, aber auch Handlungsstrukturen und narrative Stile, die jeweils verschiedene Variationsgrade aufweisen. [...] Im Spannungsfeld zwischen einfacher und variierender Wiederholung und Innovation wären auf einer imaginären Skala etwa Pilotfilme als 'originale Modelle' an ihrem einen Ende und die x-te Serienfolge als x-te Wiederholung dieses Modells an ihrem anderen Ende zu setzen. Die Wiederholung der innovativen Elemente des Modells in den Folgen beinhaltet auch deren temporale Verlängerung im Angebot.“<sup>147</sup>

Aus diesem Grund wurde hier die Pilotfolge genauer betrachtet, um einerseits ihre Funktionen herauszuarbeiten und andererseits im Weiteren aufzeigen zu können, welche Elemente die Serie wiederholt und variiert, die während der Pilotfolge eingeführt wurden. Diese Beobachtung kann auch auf Sherlock Holmes übertragen werden, denn wie sich noch zeigen wird, ist Eine Studien in Scharlachrot der Ausgangspunkt für weitere Geschichten, die immer wieder die gleichen Muster aufweisen werden. Es soll dabei aber auch aufgezeigt werden, welche Strategien eine Serie in der Literatur, aber auch im Fernsehen, damit verfolgt. Doch zunächst soll ein Element der Serie betrachtet werden, das mit seiner ständigen Wiederholung essentiell für eine Serie ist, die Titelsequenz. Wie *The Good Wife* im Laufe von sieben Staffeln mit der Titelsequenz umgeht, soll im nächsten Punkt genauer betrachtet werden.

#### 2.3.2.2. Die Serie erinnert sich

Wie bereits bei der Darlegung von Engell's Theorie deutlich wurde, weisen Serien auf verschiedenen Ebenen ein Gedächtnis auf und so auch die Serie an sich. Wie Engell schreibt, gehe es bei diesem Gedächtnis nicht um die ganze Serie, sondern um die einzelnen Folgen, die auf unterschiedliche Weise miteinander verbunden werden können.<sup>148</sup> Deshalb soll sich dieser Abschnitt mit den verschiedenen Art und Weise beschäftigen, wie Folgen oder eben auch Kapitel bei Sherlock miteinander verbunden werden können. In Bezug auf die Fernsehserie ist wohl eines am auffälligsten, nämlich die Titelsequenz, die beim Großteil der Folgen gleich ist. Diese wird den sogenannten Paratexten einer Serie zugeordnet. Zunächst einmal stellt sich im Zusammenhang mit Paratexten einmal die Frage, was diese eigentlich sind und auf welche sich in diesem Kapitel bezogen wird. Schleich und Nesselhauf beziehen sich hierbei auf den Literaturwissenschaftler Gérard Genette und schreiben, dass es sich bei

---

<sup>147</sup> Prugger, Prisca (1994): *Wiederholung, Variation, Alltagsnähe*. Georg Olms AG, S. 92–93.

<sup>148</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 121.

Paratexten in erster Linie um Elemente handle, die zwar zum Serientext gehören, aber dennoch eigenständig seien. Das heißt, dass es Elemente seien, die im Zusammenhang mit dem jeweiligen Text auftreten oder neben ihm stehen. Im Sinne der Fernsehserie gehe es demnach um Elemente, wie das Intro, das *previously on* oder auch den Episodentitel. Doch diese Bausteine der Serie sehen die Autoren nicht nur als Paratexte, sondern auch als Teile eines direkten seriellen Rahmens, wie sie ihn bezeichnen.<sup>149</sup> Dieser Abschnitt wird sich also vorwiegend mit Elementen beschäftigen, die die einzelnen Folgen beziehungsweise Kapitel in Zusammenhang bringen. Dabei soll auf ihre Formen der Wiederholung und Variation eingegangen und diese auch bezüglich ihrer damit verbundenen Funktion für eine Serie beziehungsweise für die Serie *The Good Wife* herausgearbeitet werden.

Eines der wohl auffälligsten Merkmale einer Serie sind ihre Vor- und Abspanne, so auch bei der Serie *The Good Wife*. Bereits in der Pilotfolge ist der Vorspann zu sehen, wenn auch erst nach einer Dauer von über 12 Minuten. Diese lange Dauer wird sich mit der Zeit als typisch für diese Serie erweisen, denn der Vorspann ist immer erst nach einiger Zeit zu sehen, diese Zeitspanne bewegt sich zwischen 8-13 Minuten, je nach Episode. Dies sei jedoch bei aktuellen Serien nichts seltenes, wie Mengel feststellt, denn bereits *Miami Vice* habe eine sehr lange *pre-credit-sequenz* gehabt, die bis zu 6 Minuten dauerte. Diese Sequenz habe in erster Linie die Funktion den Hauptkonflikt der Serie und das Ereignis, das diesen Konflikt auslöste darzulegen.<sup>150</sup> Bei der hier besprochenen Serie *The Good Wife* spielt sich diese Sequenz in den meisten Fällen im Gericht ab, um den aktuellen Fall, den es gilt möglichst positiv zu verhandeln, aufzuzeigen. Doch im Anschluss an diese sehr ausführlichen Anfangssequenzen, folgt der Vorspann. Was Schleich und Nesselhauf in Bezug auf *The Good Wife* auch feststellen, ist, dass durch das späte Auftreten des Vorspanns der eigentliche Sinn des Startpunkts verloren gehe, aber dennoch weiterhin der Zweck der Wiedererkennung erfüllt werde. Durch das späte Auftreten werden die Zuschauerinnen und Zuschauer außerdem für lange Zeit an die Serie gebunden, bevor die Werbung beginne.<sup>151</sup> Auffällig ist bei diesem Vorspann nicht nur das späte Erscheinen, sondern auch, dass er zum einen aus drei Aufnahmen montiert ist und dabei eine sehr eingängige Titelmelodie aufweist. Bei der ersten Aufnahme handelt es sich um ein Bild, bei dem das händchenhaltende Pärchen zu sehen (vgl. Abb. 2) ist. Dieses Aufnahme war bereits zu Beginn während der Pressekonferenz zu sehen, als Alicia mit ihrem Mann Peter vor die Presse tritt. Darauf folgt eine seitliche Aufnahme von Alicia, ebenfalls während der Pressekonferenz, dabei wird jedoch der Titel *the Good Wife* als

---

<sup>149</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserie. Narr Francke, S. 181–183.

<sup>150</sup> Vgl. Mengel, Norbert (1995): Den Anfang macht die Ouvertüre. Westdeutscher Verlag, S. 31.

<sup>151</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 189.

Schriftzug gezeigt (vgl. Abb. 3). Während in einer dritten Einstellung Alicia in einer Halbtotale zu sehen ist, bei der sie mit einem over-the-shoulder-Blick in Richtung Kamera sieht (vgl. Abb. 4), während die Namen der Serienentwicklerin und des Serienentwicklers eingeblendet werden. Damit entspricht auch dieser Vorspann den üblichen Funktionen, wie sie Allrath et.al. festgehalten haben:

„The opening credits involve a musical theme or a theme song and often show short clips from episodes of the present and/or former seasons or stills of the major characters. Pictures and inserted captions provide viewers with information as to who the actors/actresses and the main characters of the series are. In addition, inserted captions in the opening credits usually indicate the 'authors' of the episode [...].“<sup>152</sup>

Das interessante am Vorspann zu *The Good Wife* ist jedoch, dass ausschließlich Aufnahmen von Alicia zu sehen sind und damit deutlich wird, dass es sich bei ihr um die gute Ehefrau handelt und sie die Hauptperson der Serie sein wird. Doch im Zusammenhang mit diesem doch eher ungewöhnlichen Vorspann stellt sich auch die Frage, wieso gerade diese drei Aufnahmen ausgewählt wurden? Darauf weiß Freedman eine Antwort und schreibt, dass gerade der Vorspann dazu diene, einerseits bestimmte Momente auszuwählen und diese hervorzuheben und andererseits die Wichtigkeit dieser Momente aufzeigen muss, die für den restlichen Verlauf der Serie von Bedeutung sein werden. Diese ausgewählten Momente können sowohl für einen wichtigen Entwicklungsschritt eines Charakters oder der Erzählung stehen als auch allgemein die Thematik der jeweiligen Serie unterstreichen.<sup>153</sup> Der Vorspann von *The Good Wife* hebt also die wichtigen Momente der ersten Folge beziehungsweise auch Staffel hervor, indem er zunächst noch den Moment zeigt, bei dem Alicia und Peter sich noch die Hand geben, während Alicia danach alleine um ihre Familie kämpfen muss. Ähnliches lässt sich auch für die Kapitel bei Sherlock Holmes herausarbeiten. Die Geschichten weisen zwar keine musikalische Untermalung und auch keine bildlichen Sequenzen auf, aber dennoch sind die Kapitelüberschriften immer so angelegt, dass sie das wichtigste Ereignis im jeweiligen Kapitel hervorheben. So trägt das erste Kapitel bei *Eine Studie in Scharlachrot* den Titel *Sherlock Holmes*. Damit wird also bereits angedeutet, dass es sich in diesem Kapitel um die Person Sherlock Holmes drehen wird, während das zweite Kapitel den Titel *Die Kunst der Schlussfolgerung* trägt. Denn das zweite Kapitel handelt von Sherlock's Begabung präzise Schlussfolgerungen zu ziehen und er versucht Watson diese Gabe näher zu bringen. Es zeigt sich also, dass die Fernsehserie Hervorhebungen einerseits mit dem Vorspann tätigen kann, aber auch gleichzeitig, wie im Buch mit den Titeln der jeweiligen Folgen. Am Beispiel der

---

<sup>152</sup> Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): *Towards*. palgrave, S. 12.

<sup>153</sup> Vgl. Freedman, Eric(2005): *Television, Horror and Everyday*. Edinburgh, S. 165.

ersten Folge von *The Good Wife* wurde dies auch deutlich, denn diese trägt den Titel *Die Frau des Staatsanwalts*. Dadurch wird also ähnlich wie bei Sherlock deutlich, dass sich die Folge um die Frau des zurückgetretenen Staatsanwalts drehen wird. Während die Fernsehserie also zwei Möglichkeiten hat mit einem anfänglichen Paratext zu arbeiten und damit in die Serie oder Folge einzuführen, bleibt dem geschriebenen Text lediglich die Möglichkeit der Kapitelüberschriften. Demnach könnte in Anlehnung an Engell gesagt werden, dass bei Sherlock durch die jeweilige Kapitelüberschrift noch einmal der Inhalt des Kapitels erinnert wird und damit eine gewisse Wiederholung erfährt. Doch noch einmal zurück zu *The Good Wife*. Der Vorspann der hier besprochenen Fernsehserie sticht also zunächst durch ein ungewöhnlich spätes Auftauchen im Serienverlauf und durch eine ungewöhnliche Auswahl an Einstellungen hervor. Doch was hat der Vorspann eigentlich mit der Beziehung von Variation und Wiederholung zu tun? Der Vorspann hat damit einiges zu tun, denn

„Die Serie setzt auf die Gewöhnung an die Wiederkehr des Immergleichen, auf die Wiederholung. Schon der immergleiche Vorspann signalisiert, daß sich etwas wiederholt und zugleich variiert wird. Signalisiert wird die Ankunft in der unveränderlichen Welt dieser einen Serie und daß auch die zu erwartende Störung wieder eintreten und wieder beseitigt werden wird. Die Vielfalt der Plots reduziert sich beim genaueren Hinsehen auf zwei Handvoll immer wiederkehrender Handlungsmuster.“<sup>154</sup>

Es zeigt sich also, dass bereits der Vorspann einer Serie auf den Mustern von Wiederholung und Variation beruht, wobei hier deutlich wird, dass der Vorspann vor allem auf der Wiederholung basiert. Während der Vorspann von einer ständigen Wiederholung lebt, weisen sowohl die Sequenz vor dem Vorspann, als auch die Erzählung im Anschluss von Folge zu Folge eine Variation zumindest bezüglich der behandelten Thematik auf. Es kann also gesagt werden, dass der Vorspann, als Wiederholung, in die Variation eingebettet ist und damit als Gegensatz zur jeweiligen Erzählung, die ihn umgibt, gesehen werden kann. Doch die Serie *The Good Wife* bleibt während der sieben Staffeln nicht bei dem einen einzigen Vorspann. So verändert sich der Vorspann bereits ab der ersten Folge der zweiten Staffel mit dem Titel *Die Fusion*. Hierbei werden zunächst die Aufnahmen zwei und drei verändert, indem eine Nahaufnahme von Alicia (vgl. Abb. 5) verwendet wird, bei der sie direkt in die Kamera blickt, während es sich bei der anschließenden Aufnahme um das gleiche Bild nur in einer Halbtotalen handelt (vgl. Abb. 6). Hierbei kann in Anlehnung an Freedman, der bereits oben zitiert wurde, gesagt werden, dass sich die Rolle von Alicia in der zweiten Staffel wohl verändert hat und sie nun nicht mehr die Ehefrau ist, die mit gesenktem Kopf sein muss, sondern zu einer selbstbewussten Frau geworden ist. Dies wird vor allem durch den direkten

---

<sup>154</sup> Hickethier, Knut (2001): *The same procedure*. Schüren, S. 58.

Blick in die Kamera unterstrichen. Dadurch zeigt sich also, dass das eigentliche Element der ständigen Wiederholung selbst auch Variationen in sich bergen kann. Damit trifft die Aussage: „[...] der Serienvorspann wiederholt sich von Folge zu Folge, bleibt also *stabil*.“<sup>155</sup> zumindest inhaltlich nicht mehr ganz zu. Bezüglich der Position innerhalb der Serie ist der Serienvorspann jedoch weiterhin an Ort und Stelle und wird in fast jeder Folge wiederholt. In Bezug auf die literarische Serie um Sherlock Holmes lässt sich sagen, dass der Vorspann in Form der Kapitelüberschriften immer stabil bleibt, es ändert sich zwar der Titel, aber die Kapitelüberschriften stehen immer zu Beginn des jeweiligen Kapitels und haben damit einen festen Platz, der sich von Kapitel zu Kapitel wiederholt. Die Variation liegt demnach also in den unterschiedlichen Titeln der Überschriften. Während es bei Sherlock also kaum zu Veränderungen bezüglich der Kapitel kommt, lässt sich bei der Fernsehserie feststellen, dass nur fast jede Folge gleich ist, das heißt im Fall von *The Good Wife*, dass es durchaus auch Episoden gibt, die ohne einen Vorspann auskommen, so zum Beispiel die Episode 23 der ersten Staffel mit dem Titel *Fluchtversuche*. Diese Episode verzichtet vollkommen auf den eigentlichen Vorspann, das heißt auf den Vorspann mit den montierten Bildern. Jedoch besteht ein Vorspann nicht nur aus einer Montage von Bildern, wie Lehmann festhält. Denn der Vorspann enthält auch sogenannte opening credits, die sowohl in der Sequenz aus zusammengesetzten Bildern zu sehen seien, als auch später noch, wenn die eigentliche Folge bereits begonnen habe. Somit bestehe der Vorspann also aus zwei wichtigen Elementen, zum einen der Montage aus Bildern und zum anderen den opening credits.<sup>156</sup> Demnach verzichtet die oben erwähnte Episode nicht gänzlich auf den Vorspann, sondern zeigt ausschließlich und ohne Vorwarnung die opening credits (vgl. Abb. 7). Um hier an das vorherige Zitat von Hickthier anzuknüpfen, ließe sich sagen, dass im Fall der fehlenden Bilder des Vorspanns keine Signalwirkung, im Sinne von Eintauchen in die Serie, zustande kommt und das Publikum dadurch möglicherweise irritiert wird. Diese Irritation bewirkt in diesem Zusammenhang die fehlende Wiederholung des Vorspanns, auf den gewartet wird. Durch das Fehlen dieser Wiederholung kann gesagt werden, dass es sich um eine starke Form der Variation handelt. Stark, da ein kompletter Teil des Vorspanns einfach ausgelassen wird und nicht nur einzelne Aufnahmen ausgetauscht werden. Auch Nesselhauf und Schleich weisen daraufhin, wie einschneidend es sein kann, wenn ein wichtiger Teil einer Serie einfach ausgelassen wird, denn dadurch werde die narratologische Form gebrochen. Die Autoren zeigen an einem Beispiel, bei dem die BBC-Serie *Luther* im deutschen Fernsehen gezeigt wurde und nicht in die vorgeschriebenen Timeslots gepasst habe. Deshalb wurden die Folgen

---

<sup>155</sup> Mengel, Norbert (1995): Den Anfang macht. Westdeutscher Verlag, S. 22.

<sup>156</sup> Vgl. Lehmann, Judith (2010): Good Morning Cicely. Wilhelm Fink, S. 76–77.

zusammengeschnitten und damit ging ein Cliffhanger verloren und die Geschichte habe dadurch eine ganz andere Bedeutung bekommen.<sup>157</sup> Durch das Fehlen eines Teil des Vorspanns kommt es zwar zu keiner Veränderung der eigentlichen Erzählung, aber dennoch kommt es zumindest zu einem Bruch mit der seriellen Struktur und einer eindeutigen Variation. Doch nicht nur in den bereits beschriebenen Fällen spielt die Serie mit dem Vorspann. So ändert sich bereits ab der vierten Staffel die Titelmusik während des Vorspanns, beispielsweise in der Episode 21 mit dem Titel *Gemeinsam ist man stärker*. Hierbei ist spannend zu sehen, dass die Musik die wenige Sekunden zuvor in der Vorsequenz noch verwendet wurde einfach in den Vorspann übergeht und dort verwendet wird. Was in Staffel vier bereits beginnt, ist die Variation der Titelmusik. Dies wird in den darauffolgenden Staffeln noch verstärkt, das heißt es kommt immer wieder zur Verwendung unterschiedlicher Titelmusik, die meist in der vorherigen Sequenz noch verwendet wurde. Besonders in Staffel 6 sticht Episode 8 mit dem Titel *In der Gefahrenzone* hervor. Zunächst wird die Aufnahme des händchenhaltenden Paares wiedereingeführt, aber mithilfe einer filmischen, streifen Ästhetik (vgl. Abb. 8). Daran schließt sich eine seitliche Aufnahme von Alicia an, während die letzte Aufnahme, bei der hauptsächlich der Titel zu lesen ist, eingefahren wird (vgl. Abb. 9). Es wird schnell deutlich, dass die Serie mit ihrem Vorspann, einem Element, das eigentlich dem Prinzip der Wiederholung unterworfen ist, sehr oft variiert wird. Diese Variationen erfolgen meist durch eine unterschiedliche Titelmusik oder, wie in diesem Fall, sogar durch eine oder mehrere bereits bekannte Aufnahmen, die mit einer neuen Ästhetik versehen werden. Doch was heißt das für die Serie, welchen Zweck hat diese Variation? Nesselhauf und Schleich halten in diesem Zusammenhang fest:

„[...] spielen Fernsehserien oftmals mit abgewandelten Variationen der *opening credits*; dadurch thematisiert die Serie eines ihrer eigenen Strukturelemente und wird metareferentiell. [...] Neben solchen Aktualisierungen, die dann über eine oder mehrere Staffeln andauern, gibt es ebenso einzelne Variationen, die dann natürlich umso mehr auffallen.“<sup>158</sup>

*The Good Wife* spielt also mit dem Vorspann, um auf die eigene Struktur der Serie aufmerksam zu machen und benutzt dazu zum einen Aktualisierungen, wie Nesselhauf und Schleich sie nennen, oder eben Variationen, die sehr auffällig sind. Es wird deutlich, dass sich Wiederholung und Variation bereits in so einfachen strukturellen Elementen wie dem Vorspann finden können. Um es mit den Worten von Engell zu sagen, der sich zwar auf das Beispiel der Serie *Bonanza* bezieht, aber dies dennoch auf die hier besprochene Serie zutrifft: „[...] stellt die Serie sich dabei zunächst ganz auf die Seite des Erinnerns: [...] auf der Ebene

---

<sup>157</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserie. Narr Francke, S. 184–185.

<sup>158</sup> Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 189–190.

des Seriangedächtnisses das gleichbleibende Personal, [...] der Visualisierung und des Stils. Diese strukturelle Positionierung wiederholt sich semantisch innerhalb der Diegese jeder einzelnen Folge.“<sup>159</sup> Hierbei wird noch einmal deutlich, dass die Serie mithilfe des Vorspanns oder der Kapitelüberschriften dem Konzept des Erinnerns beziehungsweise dem Prinzip der Wiederholung nachgeht und dies tatsächlich zum Gedächtnis der Serie beiträgt, denn dadurch werden die einzelnen Folgen oder Kapitel miteinander in Verbindung gebracht, auch wenn sie Variationen aufweisen und dadurch eine Form des Vergessens entsteht. Doch nicht nur beim Vorspann lassen sich die Prinzipien von Wiederholung und Variation finden, sondern auch in Bezug auf die Charaktere und die Settings mit denen die Serie arbeitet, denn mithilfe wiederkehrender Charaktere und Settings ist es der Serie auch möglich, die Folgen miteinander in Verbindung zu bringen. Daher sollen diese im nächsten Punkt genauer betrachtet werden.

#### 2.3.2.2.1. Wiederkehrende Themen

Während die Serie mithilfe von Paratexten, wie dem Vorspann auf einer formalen Ebene zusammengehalten wird, gibt es auch inhaltliche Themen, die die Serie zu einem Ganzen werden lassen. Wie bereits zu Beginn erwähnt, war Peter Florrick vor seinem Rücktritt als Staatsanwalt tätig. Doch dabei soll es nicht bleiben, denn bereits in der letzten Folge *Fluchtversuche* der ersten Staffel gibt Peter wieder eine Pressekonferenz und verkündet dabei seine Kandidatur als neuer Staatsanwalt von Cook County. Die Kandidatur zum Staatsanwalt zieht sich anschließend durch die komplette zweite Staffel und ist dabei einer der Hauptstränge. Der Wahlkampf ist dabei von einem ständigen auf und ab geprägt. So beginnt der erste Angriff auf Peter's Wahlkampf bereits in der zweiten Folge von Staffel zwei *Zweimal angeklagt*, denn die Dame mit der Peter eine Affäre hatte, veröffentlicht ein Musikvideo im Internet, in dem sie sich über die Affäre lustig macht. Wenig später unterhalten sich Peter und sein Wahlkampfhelfer Eli Gold zuhause in der Küche darüber, wie sie mit diesem Video verfahren sollen. Folgendes Gespräch ist dabei zu hören:

Peter: „Kennen das schon viele?“

Eli: „Es werden immer mehr. Sie zeigt zum Glück nicht allzu viel Haut.“

Peter: „Wir müssen ja nicht auf diesem Niveau mitspielen. Und sie werden diese Reporter genauer unter die Lupe nehmen müssen.“

Eli: „Ja, das war mein Fehler. Wir könnten noch was anderes tun. Den Abzug drücken.“

Peter: „Starten wir eine Negativkampagne, werden wir auch so wahrgenommen.“

Eli: „Peter, er wird Sie fertig machen mit diesen Clips, die sich virusartig verbreiten.“

Peter: „Soll er mich fertig machen. Ich liefere ihm keinen Grund auf meine Familie loszugehen.“ (Episode 2 / Staffel 2, [09:45-10:15]).

---

<sup>159</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 122.

Dieses Gespräch macht also deutlich, dass das Video von Peter's Gegner veröffentlicht wurde, um seinem Wahlkampf zum Staatsanwalt zu schaden. Ähnliche Kampagnen, wie diese, werden sich durch die ganze zweite Staffel ziehen bis zum Tag der Wahl. Doch es soll dabei nicht bei Peter und einem Gegner bleiben, denn bereits in der vierten Episode *Panik* kündigt eine gewisse Wendy Scott-Karr ihre Kandidatur zur Staatsanwältin an. Die Intrigen und Machenschaften setzen sich also ab diesem Punkt zwischen drei Kandidaten fort. Doch letzten Endes wird in Episode 20 *Wendepunkte* bekanntgegeben, dass Peter die Wahl zum Staatsanwalt gewonnen hat. Der nächste Wahlkampf lässt jedoch nicht lange auf sich warten, denn bereits zum Ende der dritten Staffel, ebenfalls in Episode 20 *Mitgefangen, Mitgehangen*, gibt Peter bekannt, dass er als Gouverneur kandidieren wird. Zum Ende dieser Episode gibt Peter wieder eine Pressekonferenz und verkündet dabei: „Deshalb meine Damen und Herren – deshalb teile ich Ihnen heute mit, dass ich für das Amt des Gouverneurs von Illinois kandidieren werde.“ (Episode 20 / Staffel 3, [42:40-43:00]). Es wird hierbei schnell deutlich, dass die Serie *The Good Wife* immer wieder die Thematik des politischen Wahlkampfes aufgreift. Damit kommt es also zu einer ständigen Wiederholung der Thematik, jedoch mit der Variation des jeweiligen Amtes. In Anlehnung an Engell würde das heißen, dass die Serie sich immer wieder an die Wahlkämpfe erinnert und dadurch zusammengehalten wird, jedoch immer wieder die Position ändern muss oder auch die Figur, wie sich noch zeigen wird, um weitererzählen zu können, denn wie Hickethier festhält:

„In den Serien finden sich die schon bekannten Strukturmerkmale der Wiederholung wieder. Die Zuschauer wollen in der Serie die Wiederholung des Vertrauten, das ihnen vertraut ist, weil es sich wiederholt. Aber es muß auch jedes Mal etwas Neues hinzukommen. Denn dadurch wird ja gerade erst die Gewißheit von Dauer und Kontinuität hergestellt, daß sich zwar vieles ändern kann, aber sich im Grunde doch alles nur wiederholt.“<sup>160</sup>

Dem hier beschriebene Prinzip der Wiederholung folgt also auch *The Good Wife* und variiert dabei nur die Position, für die kandidiert wird oder eben auch der Charakter, der kandidiert, um dem Zuschauer Gewohntes zu bieten und die Kontinuität aufrechtzuerhalten. Die spannendste Variation in dieser Wiederholung ist, wenn Alicia sich dazu entscheidet, als Staatsanwältin zu kandidieren, nachdem Eli ihr den Vorschlag macht am Ende der fünften Staffel macht. Alicia ist zunächst nicht sehr begeistert von dieser Idee, doch bereits in der vierten Episode *Leichen im Keller* der sechsten Staffel, entscheidet sie sich für eine Kandidatur und gibt dies mit folgenden Worten an ihren Wahlkampfhelder weiter:

Alicia: „Ich werde kandidieren.“

---

<sup>160</sup> Hickethier, Knut (2001): *The same procedure*. Schüren Verlag, S. 58.

Wahlhelfer: „Gut. Es kommt nämlich ein Artikel über ihre Alkoholentziehungskur raus.“  
Alicia: „Was?“ (Episode 4 / Staffel 6, [41:25-41:45]).

Dies zeigt also erneut, dass auch dieser Wahlkampf von Skandalen geprägt sein wird, ähnlich wie bei Peter. Es wiederholt sich demnach nur der Wahlkampf, der dieses Mal von Alicia geführt wird. Auch Alicia gibt zu ihrer Kandidatur eine Pressekonferenz, während in diesem Fall Peter neben ihr steht und nicht mehr sie neben ihm. Interessant ist hierbei der Umgang der Serie mit diesem Bild, das dabei produziert wird. Denn es entsteht bei jeder Pressekonferenz das gleiche Bild (vgl. Abb. 19). In diesem Fall stellt die Serie die beiden Bilder selbst gegenüber (vgl. Abb. 20). Hier zeigt sich deutlich, dass die Serie mit ihrer Erinnerung spielt, denn indem die beiden Bilder gegenübergestellt werden, lässt sich in Anlehnung an Engell sagen, dass die Serie sich dadurch einerseits an Vergangenes erinnert und damit wieder aktuell werden lässt und andererseits erinnert sich auch die Folge auf bildlicher und erzählender Ebene, denn die Pressekonferenz aus vergangenen Staffel wird wieder thematisiert, aber auch die Bilder, die dabei entstanden sind. In diesem Zusammenhang macht sich die Serie ein Prinzip der Serialität zu nutze, das Winkler als nicht-mechanische Serialität bezeichnet. Dabei gehe es darum, wiederkehrende Settings zu variieren. Diese Variation befinde sich jedoch innerhalb bestimmter Grenzen. Das heißt, das vereinzelte Elemente variiert werden, während bestimmte Momente bewusst konstant gehalten werden. Damit sei es möglich die eigentliche Wiederholung zu umgehen, denn die richtige Wiederholung kann als eine objektive Grenze gesehen werden, die jedoch nie ganz berührt werden darf.<sup>161</sup> Demnach ist also der Ort der Pressekonferenz das sich wiederholende Setting, während die sich verändernden Elemente eben die unterschiedlichen Positionen sind oder der Wechsel der Figuren. In Bezug auf Sherlock Holmes oder Batman kann hier nur festgestellt werden, dass zum einen die Bakerstreet 221b ein ständig wiederkehrendes Setting ist, bei dem immer wieder über bestimmte Mordfälle diskutiert und gerätselt wird. Die Variation liegt dabei in den jeweiligen Fällen, die es zu klären gilt, denn jeder Fall ist anders und fordert Sherlock und Watson immer wieder auf das Neue heraus. Während Sherlock Holmes also immer wieder zur Bakerstreet 221b zurückkehrt, spielen sich bei Batman die meisten Fälle in der Stadt Gotham ab. Dort muss er immer wieder in neuen Fällen den Menschen zu Hilfe kommen. Es wird dadurch also immer wieder an der Ort des Geschehens erinnert und an das Setting, in dem sich der jeweilige Fall zuträgt. Diese wiederkehrenden Ort gibt es auch bei The Good Wife in Form der Kanzlei oder von Alicia's Wohnung, aber die Pressekonferenz als solche hilft dabei auch eine Entwicklung der Charaktere aufzuzeigen,

---

<sup>161</sup> Vgl. Winkler, Hartmut (1994): Technische Reproduktion. Georg Olms Verlag, S. 44.

denn Peter strebt einerseits ein immer höheres Amt an, während Alicia sich überhaupt das erste Mal in die Politik wagt, obwohl das nie ihre Absicht war. Und so kann sich die Serie auch weiterentwickeln und immer neue politische Geschichten und Skandale erzählen. Doch nicht nur auf diese Weise kann sich eine Serie erinnern, sondern auch mithilfe ihrer Charaktere, wie sich im nächste Abschnitt zeigen wird.

#### 2.3.2.2.2. Charaktere

Wie bereits festgehalten wurde, hat *The Good Wife* ein bestimmtes Ensemble, das in fast jeder Folge wiederkehrt. Dabei handelt es sich vor allem um Alicia und ihre Kolleginnen und Kollegen in der Kanzlei. Doch es gibt auch noch andere Charaktere in der Serie, die immer wiederkehren. Auch Nesselhauf und Schleich haben sich bei *The Good Wife* mit den Strukturen der Wiederholung beschäftigt. Sie schreiben, dass sich die Serie vor allem durch wiederkehrende Anwältinnen und Anwälte, Richterinnen und Richter oder Klientinnen und Klienten auszeichne. Diese Figuren seien in ersten Linie den Zuschauern bekannt, die die Serie regelmäßig sehen. Durch die wiederkehrenden Figuren entwickle die Serie *The Good Wife* ein sogenanntes serielles Gedächtnis. Dies bedeute, dass jede Figur und jede Handlung nachhaltige Folgen für die Serie habe.<sup>162</sup> Da die Serie also gerade mit den wiederkehrenden Figuren spielt, ist es besonders interessant sie im Zusammenhang mit den Prinzipien von Wiederholung und Variation zu betrachten. Da diese Arbeit zu kurz ist, um jede einzelne Figur zu analysieren, wird sich hierbei nur auf eine ausgewählte Anzahl von Figuren konzentriert, darunter Richterinnen und Richter, die durch besondere Eigenarten hervorstechen, der gegnerische Anwalt Louis Canning oder der Frauenmörder Collin Sweeny, der immer wieder von Alicia vertreten wird. Smith hebt in diesem Zusammenhang folgendes hervor:

„Um einen Stau zu verhindern, muss die Primetime-Serie also einen Teil ihrer Elemente konstant halten. Daher sind nicht alle ihrer serialen Ingredienzien in gleicher Weise serialisiert. Das Gesamtsystem einer serialisierten Komödie oder eines Dramas mit serialen Elementen profitiert oft von einem verlässlichen episodalen Erfolgsrezept, das auf bestimmten Figurentypen beruht: In der Komödie ist es der Dummkopf, im Drama das Arschloch.“<sup>163</sup>

Dieses Zitat macht deutlich, dass Serien gerade auf wiederkehrende Charaktere, die sich so gut wie nicht entwickeln, angewiesen sind, um die Geschichte immer weitererzählen zu können. Doch zunächst einmal zu den Richterinnen und Richtern der Serie, die gemäß ihres Berufs während der Serie hauptsächlich vor Gericht oder im jeweiligen Richterzimmer anzutreffen sind, aber weder dem Muster des Dummkopfs noch des Arschlochs zuzuordnen

---

<sup>162</sup> Vgl. Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Narr Francke, S. 117.

<sup>163</sup> Smith, Greg M. (2011): How Much Serial. Schüren Verlag, S. 100.

sind und daher eine eigene Kategorie der wiederkehrenden Charaktere bedienen. Das heißt alleine durch die Figuren der Richterinnen und Richter kehren auch immer wieder die Settings zurück, also der Gerichtssaal oder eben das Richterzimmer. Einer der wohl markantesten und immer wiederkehrenden Richter ist Charles Abernathy. Bereits in der zweiten Episode *Die Stripperin* von Staffel 1 verhandelt er den anstehenden Fall. Richter Abernathy wird das erste Mal durch Will erwähnt, der sich vor dem Gerichtssaal die Liste der verantwortlichen Richter ansieht und zu seiner Klientin begeistert sagt: „Oh mein Gott, haben wir ein Glück. Wir haben Richter Abernathy.“ Als ihn seine Klientin verwundet ansieht, erklärt er: „Unser neuester Richter. Er ist so liberal, der lässt Michael Moore wie Rush Limbaugh erscheinen.“ (vgl. Episode 2 / Staffel 1 [20:40–20:48]). Abernathy wird also zunächst als liberaler Richter charakterisiert. Als Abernathy kurz darauf im Gerichtssaal erscheint ist es ihm sichtlich unangenehm, dass die anwesenden Personen aufstehen und er sagt: „Oh, bitte nicht aufstehen. Nehmen Sie wieder Platz.“ (Episode 2 / Staffel 1 [20:53–20:57]). Abernathy wird also zum einen als liberaler Richter und zum anderen als ein Richter, der sich nicht über andere stellen möchte, charakterisiert. Wie bereits erwähnt, kehrt Abernathy immer wieder in der Serie. Seine Figur basiert also auf der Wiederholung, während die Fälle, die er verhandeln muss jedes Mal neu sind, also als eine Variation gesehen werden können. Dieses Prinzip ist bereits im Zusammenhang mit dem Vorspann deutlich geworden. Auch in Staffel 3 ist Abernathy wieder als Richter für einen Fall zuständig. In der Episode *Live aus Damaskus* zollt Abernathy einer Occupy-Wallstreet-Bewegung, die wenige Meter vom Gericht entfernt ist, seinen Respekt. Dies verkündet er, bevor er mit der Gerichtsverhandlung beginnt (vgl. Episode 15 / Staffel 3 [11:20-12:00]). Durch seine kurze Ansprache wird auch hier seine politische Einstellung noch einmal verdeutlicht, die Will bereits in der ersten Staffel angesprochen hat. In diesem Zusammenhang stellt Prugger fest, dass gerade diese immer wiederkehrenden Handlungsstereotype, wie sie es nennt, wichtig für die Zuschauerin oder den Zuschauer sei, da dies beruhigend wirke und Stabilität erzeuge.<sup>164</sup> Eine Serie wie *The Good Wife* ist also auf wiederkehrende Figuren, wie Richter Abernathy angewiesen, um dem Publikum im Rahmen der Komplexität etwas Stabilität zu geben. Doch nicht nur Abernathy fällt bei Gericht mit ungewöhnlichen Aussagen auf, sondern auch eine seiner Kolleginnen. Dabei sticht besonders die Richterin Patrice Lessner hervor, denn sie lässt Argumente der Anwältinnen und Anwälte nur zu, wenn diese in die Worte *Meiner Meinung nach...* verpackt sind. So kommt es in Staffel 6, Episode 6 *Old Spice* zu einer Verwirrung, als sowohl der

---

<sup>164</sup> Vgl. Prugger, Prisca (1994): Wiederholung, Variation. Georg Olms, S. 94.

Staatsanwalt, als auch eine der Anwältinnen der Gegenseite zuvor noch nicht bei dieser Richterin verhandelt haben. Es kommt zu den folgenden zwei Szenen:

Tassioni: „Einspruch. Mr. Parotti versucht sich beim Zeugen einzuschmeicheln.“  
Alicia: „Meiner Meinung nach.“  
Tassioni: „Was?“  
Alicia: „Sagen Sie meiner Meinung nach.“  
Tassioni: „Ist das ein Irritierungsversuch? Äh, meiner Meinung nach Euer Ehren.“  
Richterin: „Stattgeben.“ (Episode 6 / Staffel 6 [07:20-07:45]).

Dieser kurze Wortwechsel macht deutlich, dass sie Alicia an die Eigenheiten dieser Richterin erinnert, da sie bereits wiederholte Male mit ihr zu tun hatte, und diese an Tassioni weitergibt, um die Richterin auf ihre Seite zu bringen. Wenig später kommt es zu einem erneuten Wortwechsel im Gericht:

Alicia: „Euer Ehren, Einspruch. Der Staatsanwalt ist unserer Meinung nach unehrlich bezüglich des wahren Klagegrunds.“  
Parotti: „Ich weiß nicht, wovon die Verteidigung spricht, Euer Ehren. Euer Ehren?“  
Tassioni: „Ihrer Meinung nach.“  
Parotti: „Ja, äh, meiner Meinung nach, Euer Ehren.“  
Richterin: „Dem stimm' ich zu Mrs. Florrick.“ (Episode 6 / Staffel 6 [08:30-09:05]).

Hierbei wird deutlich, dass Alicia die Eigenheiten der Richterin bereits in ihren Sprachgebrauch übernommen hat und sich nicht mehr davon irritieren lässt, wie die anderen beiden. Das heißt also in Anlehnung an die Theorie von Engell, dass zunächst die Serie erinnert, indem die Richterin ein wiederkehrender Charakter ist und andererseits erinnert sich auch die Figur von Alicia an die Eigenheiten dieser Richterin, die hier also wieder aktualisiert werden und so dem Prinzip des Vergessens den Rücken zukehren. Hierbei kommt auch eine Beobachtung von Mittell zum Tragen, die er als *character education* bezeichnet. Dabei geht es um die Entwicklung eines Charakters, der durch verschiedene Situationen lernt, mit seiner Lebenssituation klarzukommen oder sich neue Strategien und Möglichkeiten aneignet, um sich als Person weiterzuentwickeln und sich zu verändern.<sup>165</sup> Es kann also gesagt werden, dass Alicia durch ihr Wissen um die Eigenheiten der Richterinnen und Richter einen Vorteil hat und sich dadurch auch bei Verhandlungen als Anwältin weiterentwickeln zu können und dies Teil, wenn auch ein kleiner, ihres Entwicklungsprozesses ist.

Im Zusammenhang mit den Figuren der Richterinnen und Richter ist auffällig, dass sie ausschließlich im Gerichtssaal oder im Richterzimmer zu sehen sind. Es lässt sich also sagen, dass die Figuren mit ihrem jeweiligen Setting verbunden sind und so gemeinsam immer wiederkehren. Die Variation besteht hier zum einen in der Besetzung des Settings mit

---

<sup>165</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 138.

verschiedenen Richterinnen und Richtern und zum anderen in den zu verhandelnden Fällen. Auch wiederkehrende Settings haben eine bestimmte Funktion in den Serien, wie Klippel und Winkler wissen. Sie schreiben dazu:

„Die konstanten Settings federn Veränderungen ab und schaffen weiche Übergänge. Auf diese Weise wird der Eindruck der Gleichmäßigkeit verstärkt: würden die Wiederholungselemente nicht immer wieder überarbeitet, würden sie als statisch im negativen Sinn empfunden, als starr - so aber bekommen sie gleichsam die Qualität des Überzeitlichen.“<sup>166</sup>

Das Setting des Gerichts wird auch bei *The Good Wife* immer wieder überarbeitet, aber in dem Sinn, dass die Verhandlungen einfach an anderen Orten stattfinden, wie beispielsweise dem Militärgericht, an einer Universität oder auch im Krankenhaus. Die Serie arbeitet also auch in diesem Fall mit der Variation des Settings. Auch die Geschichten um Sherlock Holmes arbeiten mit wiederkehrenden Figuren, allerdings sind diese nicht so sehr an ihr Setting gebunden, wie dies bei der hier besprochenen Fernsehserie der Fall ist. So sind die zwei auffälligsten Figuren, die immer wiederkehren, die beiden Polizisten Gregson und Lestrade. Bei der Geschichte Eine Studie in Scharlachrot, wird Gregson zunächst einmal durch einen Brief erwähnt, den er an Sherlock richtet. Sowohl Gregson, als auch Lestrade sind im Anschluss daran gemeinsam am Tatort anzutreffen und wenig später finden sie sich beide in Watson's und Sherlock's Wohnung ein, um von ihren neusten Erkenntnissen im Mordfall zu berichten. Anstelle einer Polizeistation, in der die Morde aufgeklärt werden, geschieht dies immer wieder in der Bakerstreet 221b und so wird diese Adresse zu einem immer wiederkehrenden Setting, um die Fälle, die immer wieder variieren aufzuklären.<sup>167</sup> Da es sich bei diesen wiederkehrenden Figuren, um Figuren handelt, die sich kaum weiterentwickeln, kann hier durchaus gesagt werden, dass diese die series-Struktur sowohl der Fernsehserie, als auch der literarischen Serie unterstützen und in Anlehnung an Engell mit dem Prinzip des Vergessens einhergehen. Denn wie Engell selbst schreibt, entwickeln sich diese Figuren kaum weiteren und sie agieren so, als haben sie alles vergessen, was bisher geschah. Jedoch zeichnet diese Figuren aus, dass sie sich so verhalten, als wüssten sie bereits alles und sie würden sich außerdem nie auf Erlebnisse beziehen, die in vorherigen Folgen gemacht wurden. Daraus folge, dass sie sich zu jedem neuen Ereignis oder jeden neuen Person so verhalten würden, als wäre es etwas Neues, aber gleichzeitig trägt dies dazu bei, dass jedes neue Problem als originell präsentiert werden kann.<sup>168</sup> Damit geht also einher, dass Geschichten

---

<sup>166</sup> Klippel, Heike / Winkler, Hartmut (1994): *Gesund ist, was sich wiederholt*. Lit Verlag, S. 124.

<sup>167</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*, S. 8–129.

<sup>168</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 122–123.

mit einem festen Figurenensemble immer wieder neu erzählt werden können, wie es oben im Zusammenhang mit den series-Strukturen bereits ausführlich dargelegt wurde.

Doch nicht nur die Richterinnen und Richter oder im Fall von Sherlock Holmes Polizisten kehren immer wieder zurück, sondern auch Klientinnen und Klienten, die die Anwälte immer wieder vertreten müssen. Der wohl markanteste von ihnen ist der Frauenmörder Collin Sweeny. Zum ersten Mal ist Sweeny in Episode 22 mit dem Titel *Unter Mordverdacht* der ersten Staffel zu sehen. Alicia soll in dieser Episode einen Vertrag bei Sweeny abholen, doch als sie in seinem Haus ankommt, erwartet sie ein blutüberströmter Collin Sweeny, der an eine tote Frau gefesselt ist. Er versucht Alicia davon zu überzeugen, dass es Notwehr gewesen sei, doch diese glaubt ihm nicht. Später in dieser Episode redet Alicia mit Sweeny über das Angebot der Staatsanwaltschaft. Dabei findet folgendes Gespräch statt:

Alicia: „[...] Wir dürfen nicht vergessen, Sie haben ein paar Altlasten.“

Collin Sweeny: „Ja, ja, dachte ich mir schon. Na ja, meine Frau hab' ich umgebracht. Also nehme ich an, dass sich das Universum jetzt einen kleinen Scherz auf meine Kosten macht.“

Alicia: „Dann waren Sie es?“ (Episode 22 / Staffel 1 [40:18-40:55])

Auf diese Frage lacht Sweeny nur verächtlich und lässt Alicia darüber im Dunkeln, ob seine Aussage wahr oder falsch ist. Diese offenen Fragen sind für Mittell ein typisches Zeichen einer komplexen Serie und er schreibt dazu: „[...] some events function as narrative enigmas, raising uncertainty as to what precisely happened, who was involved, why they did what they did, how this came to be, or even whether it actually happened at all.“<sup>169</sup> Die Frage, ob Sweeny seine Frau tatsächlich getötet hat, zieht sich durch die ganze Serie und wird immer wieder neu verhandelt. Ein ähnliches Gespräch findet in der dritten Staffel in Episode fünf *Eine Hand wäscht die andere* statt. Dabei besucht Alicia Sweeny erneut im Gefängnis und bittet ihn eine Aussage zu einem Fall zu machen, der gerade verhandelt wird. Folgende Unterhaltung ist zu hören:

Collin: „Und da haben Sie sich gefragt, ob ich nicht an seiner Stelle aussagen könnte?“

Alicia: „Ja“

Collin: „Warum ich? Warum nicht gleich O.J.? Ist es nicht wahrscheinlich, dass die Jury dem Wort eines berühmten Ehefrauenmörders misstraut?“

Alicia: „Sie wurden nie überführt.“ (Episode 5 / Staffel 3 [10:50–11:15]).

Hier findet also wiederholt ein Gespräch über Sweeny's Tat statt und es bleibt weiterhin offen, ob er sie wirklich begangen hat oder nicht. Es wird deutlich, dass es sich bei diesem Gespräch um eine Wiederholung der zuvor besprochenen Episode handelt, denn es geht dabei sowohl um den Vorwurf, dass Sweeny seine Frau getötet habe, als auch das Offenlassen dieser Frage. Dieses Gespräch findet noch dazu auch wieder im Gefängnis statt, es wiederholt sich also

---

<sup>169</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 24–25.

sogar das Setting, die Variation besteht hier lediglich darin, dass Sweeny für einen anderen Fall aussagen soll. Mit Anlehnung an die Theorie zum seriellen Gedächtnis von Engell kann gesagt werden, dass sich zum einen die Folge des Erinnerns bedient, da die gleiche Gesprächssituation vorzufinden ist, also auf bildlicher Ebene Vertrautheit erzeugt wird und andererseits erinnert sich die Serie selbst, denn dadurch können die beiden Folgen in Bezug zueinander gestellt werden.<sup>170</sup> Dies erinnert auch an die ikonische Solidarität in Bezug auf die Comics, die Dittmer beschrieben hat. Wie bereits zuvor beschrieben, gehe es dabei um Bilder, die aufgrund von Ähnlichkeiten in Bezug zueinander gesetzt werden können und dadurch ihre eigene Serialität entwickeln.<sup>171</sup> Es kann also durchaus gesagt werden, dass hier eine Ähnlichkeit zwischen den Bildern beziehungsweise den Sequenzen vorliegt und es dadurch zu einer Form der Serialität mit Bezug zur Figur des Collin Sweeny kommt. Wie bereits zuvor erwähnt unterstützen diese wiederkehrenden Charaktere die series-Struktur und bewegen sich vor allem im Feld des Vergessens. Wie zu Beginn dieses Kapitels angesprochen wurde, sind viele Serien auf diese Charaktere angewiesen und meistens handelt es sich dabei um die Figur des Dummkopfs oder des Arschlochs. Im Fall von Sweeny trifft wohl letzteres zu, denn wie deutlich wurde, spielt er wiederholt damit, seine Frau möglicherweise getötet zu haben und versucht Alicia im Verlauf der Serie immer wieder schöne Augen zu machen und sich bei ihr einzuschmeicheln. Auffällig ist, dass Sweeny immer wieder in den unterschiedlichsten Zusammenhängen in Erscheinung tritt. Smith schreibt dazu:

„Doch wie beim Dummkopf in der Komödie tendiert die genüssliche Rolle des Arschlochs dazu, sich in Variationen zu wiederholen, die eher den besonderen Gestaltungsbedürfnissen der jeweiligen Folge geschuldet sind als der Entwicklung des Charakters. Das seriale System braucht das Arschloch, um seinen Figuren einen konstanten Widerpart zu bieten, an dem sie reifen können.“<sup>172</sup>

Es wird deutlich, dass die Serie auf wiederkehrende Charakter wie Collin Sweeny angewiesen ist, um die Hauptcharaktere voranzubringen und sie einer Entwicklung zu unterwerfen. Doch nicht nur *The Good Wife* weist einen solchen Charakter auf, sondern auch Batman, dort tritt dieser aber eher in der Form des Gegenspielers auf. Es handelt sich um die Figur des Jokers, die immer wieder in Erscheinung tritt und Batman herausfordert.

Doch nicht nur Richterinnen und Richter, Polizistinnen und Polizisten oder Bösewichte können als wiederkehrende Figuren auftreten, sondern auch tatsächliche Gegenspielerinnen und Gegenspieler, beispielsweise in Form des gegnerischen Anwalts bei *The Good Wife*. Zum einen ist die Staatsanwaltschaft ein ständiger Gegner für Alicia und ihre Partnerinnen und

---

<sup>170</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern/Vergessen*. Schüren Verlag, S. 121.

<sup>171</sup> Vgl. Dittmer, Jason (2014): *Serialization*. Routledge, S. 133.

<sup>172</sup> Smith, Greg M. (2011): *How Much Serial*. Schüren, S. 102.

Partner, aber auch andere Anwältinnen und Anwälte, der auffälligste ist dabei wohl Louis Canning. Interessant an dieser Figur ist, dass sie im Verlauf der Serie für kurze Zeit auf die Seite von Alicia und ihren Partnerinnen und Partnern wechselt.

Louis Kenning tritt erst relativ spät in der Serie auf, nämlich in Staffel 2, Folge 6 mit dem Titel *David und Goliath*. Er tritt dabei als gegnerischer Anwalt in einem Prozess auf. Auch diese Figur baut, ähnlich den anderen Figuren, auf ein wiederkehrendes Prinzip. So weist er zu Beginn jeder Verhandlung daraufhin, dass er unter einer bestimmten Nervenerkrankung leide und sich deshalb niemand wundern solle, wieso er sich komisch bewege. Außerdem verweist er darauf, dass die Krankheit einigermaßen behandelbar sei und er dazu lediglich Tabletten nehmen müsse (vgl. Episode 6 / Staffel 2 [07:40–08:30]). Diese Aussagen macht Canning jedes Mal bevor ein Prozess losgeht, um die Jury oder die jeweiligen Richter für sich zu gewinnen. Kanzler beschreibt Canning's Charakter wie folgt:

„[...] *The Good Wife* invokes some of the flat character-types conventional in legal drama – the irresponsible and ruthless lawyer on the opposing side, the mobster who tries to manipulate the firm into representing his criminal interests [...]. The figure of Louis Canning, for instance, is greatly built on the type of the ruthless lawyer, making him one of the most formidable opponents Lockhardt Gardener repeatedly face. But as the series keeps returning to his character, it adds more layers to his characterization, when it has him argue cases that appear more difficult to reconcile with his profile as a morally unconcerned advocate of corporate interests, or when it shows his private life.“<sup>173</sup>

Hierbei wird deutlich, dass die Figur des Louis Canning trotz seines anfänglich wiederkehrenden Charakters als Gegner von Alicia und ihren Partnerinnen und Partnern, im Verlauf der Serie an Tiefe gewinnt, im Gegensatz zu anderen wiederkehrenden Figuren. Indem Canning mit der Zeit an Tiefe gewinnt, kann in Anlehnung an Engell's Theorie gesagt werden, dass sich dieser Charakter von der Seite des Vergessens hin zur Seite des Erinnerns bewegt. Am deutlichsten wird dies wohl in Staffel 5, Folge 18 *Total verwandt*, wenn Canning den Posten von Will in der Kanzlei Lockhardt Gardener übernimmt. Denn Will ist kurz zuvor bei einer Schießerei im Gericht ums Leben gekommen. Zum Ende der Folge suchen Diane und Kalinda Canning in seinem neuen Büro auf und es kommt zu folgender Unterhaltung:

Canning: „Wissen Sie, Sie machen sich einen Kopf um nichts. Sie beide suchen nach Hintergedanken, wo gar keine sind.“

Diane: „Schon möglich, aber ihre Vorgeschichte ist einfach schwer zu schlucken.“

Canning: „Ja, das war einmal. Das ist Schnee von gestern. Ich bin jetzt ihr Partner. Ich bin vielleicht ein Kotzbrocken, aber hey, ich bin ihr Kotzbrocken.“ (Episode 18 / Staffel 5 [38:10-38:50]).

---

<sup>173</sup> Kanzler, Katja (2015): *Truth, Justice*. transcript, S. 142–143.

In dieser kurzen Unterhaltung wird zum einen noch einmal deutlich, dass Canning eine Vorgeschichte hat, die nicht besonders für ihn spricht, seinem Charakter aber so eine gewisse Tiefe verleiht und zeigt, dass er auf der Seite des Erinnerns steht und andererseits übernimmt er die Rolle des Kotzbrockens, an der die anderen Figuren wachsen können, wie zuvor in Bezug auf die Rolle des Arschlochs erläutert wurde. Canning gewinnt also durch seine ständige Wiederkehr immer mehr an Tiefe, da weitere Aspekte seines Lebens mit ins Spiel kommen, während die Fälle, an denen er arbeitet immer zu variieren bis er letzten Endes selbst in der Kanzlei seiner Gegnerinnen und Gegner als Partner einsteigt.

Es hat sich gezeigt, dass Serien auf wiederkehrende Charaktere, die sich nur wenig entwickeln, angewiesen sind, um einerseits die Serie zusammen zu halten und ihr ein Gedächtnis zu geben, das in erste Linie auf der Seite des Vergessens steht. Aber sie sind auch nötig, um beispielsweise im Fall von Sweeny, für die Entwicklung der Hauptcharaktere zu sorgen. Auch Mittell schreibt in diesem Zusammenhang noch folgendes: „Typically such educational arcs are contrasted with other characters who do not learn those lessons [...]“<sup>174</sup> Demnach ist es also typisch für eine Serie, wenn sich entwickelnde Figuren, wie beispielsweise Alicia, anderen sich weniger oder gar nicht verändernden Figuren gegenüberstehen, um die Entwicklung deutlicher hervorzuheben. Die Serie kann sich auf unterschiedliche Weise erinnern, wie sich gezeigt hat, doch auch die einzelne Folge ist dazu in der Lage, wie der nächste Punkt zeigt.

### 2.3.2.3. Die Folge erinnert sich an eine andere Folge

Zuvor wurden die Konzepte von Wiederholung und Variation auf der Ebene der gesamten Serie betrachtet, deshalb soll in diesem Abschnitt die nächste Ebene folgen, nämlich die der einzelnen Folge. Wie Engell in seiner Theorie dargelegt hat, erinnern sich Folgen, indem sie gleiche bildliche oder erzählende Komponenten aufweisen und damit Gewohntes oder Ungewohntes erschaffen können.<sup>175</sup> Eine dieser Formen kam bereits im Zusammenhang mit Collin Sweeny zur Sprache, nämlich die beiden Folgen, in denen Alicia ihn im Gefängnis besucht. Wie sich gezeigt hat, ähneln sich diese beiden Folgen sowohl auf der Ebene des Erzählten, als auch auf der Ebene des Bildes. Doch *The Good Wife* erinnert sich auch noch im Zusammenhang mit einem ermordeten Klienten und wendet dabei ein ähnliches Prinzip an, wie bei Collin Sweeny. So wird Alicia in Episode 18 *Tod eines Mandanten* der vierten Staffel von der Polizei abgeholt, um sich ein Überwachungsvideo anzusehen. Im Gespräch mit dem Polizisten erfahren die Zuschauer, dass Alicia ihn in vielen Fällen vertreten hat. Doch

---

<sup>174</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 138.

<sup>175</sup> Vgl. Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 121.

zunächst ist dieser Mandant noch völlig neu für die Zuschauer. Alicia beginnt daraufhin sich mithilfe von Flashbacks an den Mandanten Matthew Ashbowe zu erinnern. Bereits im ersten Flashback, ist es für Ashbowe wichtig, klassische Musik bei den gemeinsamen Gesprächen mit Alicia zu haben. In einem zweiten Flashback wird in Erfahrung gebracht, wieso der Mandant wieder die selbe Musik für die Gespräche mitbringt. Auf die Frage von Alicia, was das ständig gleiche Lied soll, antwortet er: „Ich spiel' das selbe Bach-Lied, um meine Belauscher loszuwerden, indem ich sie langweile.“ (Episode 18 / Staffel 4, [07:10-07:20]). Kurz danach fragt der Polizist Alicia, ob sie eine Liste mit Verdächtigen erstellt hat und ob es mit einem dieser potentiellen Täter Probleme gab. Auf jede Frage, folgt eine passender Flashback. Es wird deutlich, dass diese Folge hauptsächlich mit Flashbacks arbeitet, um den ermordeten Klienten zu charakterisieren und ihn in die Serie einzuführen. In der nächsten Staffel, also Staffel 5, Episode 10 *Das Testament*, wird dieser Klient wieder aufgegriffen, denn er hat Alicia angeblich ein großes Erbe hinterlassen. Auch hier werden die Erinnerungen an ihn wieder mithilfe von Flashbacks dargestellt, die im nächsten Punkt genauer analysiert werden. Diese Folge erinnert sich also an die vorherige, erzählt noch einmal vom verstorbenen Mandanten und benutzt auch hier die Form des Flashbacks als Erzählmittel. Auffällig ist dabei auch, dass die Flashbacks mit der klassischen Musik untermalt sind und so ein noch größerer Bezug zur Folge aus Staffel vier hergestellt wird. In Bezug auf Engell's Theorie kann also gesagt werden, dass sich die Folge *Das Testament* an die Folge *Der Tod eines Mandanten* erinnert und sogar die Strukturen wiederholt. Auch Bellour hat sich mit dieser Form der Wiederholung beschäftigt, zwar in Bezug auf den Film, aber dennoch ist es auch auf diese beiden Folgen anzuwenden:

„Secondly, there are the effects of macro-repetition [...] which assign to the space of the film the form of a trajectory at once progressive and circular, between a first event and a second one repeating it. This is achieved by an often very subtle distortion of the relations between story and narrative [...], which tends to duplicate the effect of repetition on to itself in order to link the two given events in the thread of the narrative anterior event [...] which, being outside the narrative at the beginning of the reconstructed story, possesses its immemorial meaning and its truth.“<sup>176</sup>

Was bereits im Film zu finden war, findet sich also auch bei *The Good Wife* wieder. Indem die zweite Folge, also die Strukturen und auch die Geschichte um den toten Mandanten wieder aufnimmt werden sie in einem gemeinsamen Zusammenhang gebracht und so wird die Geschichte, die erst dadurch in die Serie eingeführt wurde, mithilfe der zweiten Folge weitererzählt. Dadurch entsteht also zwischen den einzelnen Folgen auch eine gewisse Serialität, die wiederum auf Wiederholung und Variation beruht. Ähnlich den Comics, die

---

<sup>176</sup> Bellour, Raymond (1979): Cine-Repetitions. Screen, S. 70.

innerhalb einzelne Bilder eine eigene Serialität entwickeln, wie zuvor dargelegt wurde. So erinnert sich also eine Folge an die andere und schafft so ihr eigenes Gedächtnis. Auch der Comic um Batman weist Bildwiederholungen auf. Denn bereits zu Beginn zeigt der Comic das entführte Kind, das in einem Keller von Joker gefangen gehalten wird. Auch Joker ist dabei zu sehen, wie er mit dem entführten Mädchen spricht. Die Geschichte beginnt also rückblickend zu erzählen, denn im Verlauf des Comics wird erzählt, wie es zu dieser Entführung kam und so ist es auch nicht verwunderlich, dass zum Schluss der Geschichte wieder die gleiche Situation und damit auch die gleichen Bilder zu sehen sind (vgl. Abb. 21 und 22). Somit lässt sich sagen, dass die Geschichte sich hier innerhalb des ersten Teils erinnert und durch die gleich gestalteten Bilder eine Verbindung zwischen Anfang und Ende herstellt. Dadurch werden die Bilder des Anfangs also wieder aktualisiert. Hierbei wird also innerhalb eines Teils erinnert und nicht zwischen unterschiedlichen Folgen, wie bei der Fernsehserie.

Doch nicht nur auf diese Weise können sich Folgen erinnern. *The Good Wife* bedient sich auch noch einer anderen Form der Erinnerung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Episoden. So ist in Staffel 3, Episode 14 *Grand Jury* zu sehen, wie Peter Florrick bei der Staatsanwaltschaft seine ehemalige Rivalin im Wahlkampf, Wendy Scott-Karr entlässt, nachdem sie Fehler gemacht hat. Interessant ist hierbei, dass die nächste Episode *Live aus Damaskus* genau hier wieder ansetzt und das Gespräch zwischen Peter und Wendy noch einmal kurz aufgreift und mit den gleichen Bildern zeigt. So entsteht zwischen den beiden Folgen also eine Verbindung und die neue Episode erinnert sich an den Schluss der vorherigen beziehungsweise wiederholt ihn. Diese Art der Wiederholung erinnert an die sogenannten recaps, die oft an den Anfang einer Folge gestellt werden, um wichtige Geschehnisse der vorherigen Folgen noch einmal zusammenzufassen und wieder aktuell werden zu lassen. Dabei werden aber hauptsächlich Ereignisse wiederholt, die für die anschließende Folge von Bedeutung sind. Vor allem bei den neuen Serien sei diese Form der Wiederholung anzutreffen.<sup>177</sup> Während recaps also mehrere Ereignisse wiederholen, wiederholt die hier besprochene Folge nur noch einmal den Schluss der vorherigen Folge, um an diesen wieder anzuschließen und diesen zu aktualisieren. Die Serie macht sich diese Form der Wiederholung öfter zu eigen und verbindet diese sogar mit einem Cliffhanger, wie dies in der letzten Folge *Ein seltsames Jahr* der fünften Staffel der Fall ist. Alicia und Eli sitzen gemeinsam am Tisch als Eli Alicia ansieht und fragt, ob sie als Oberstaatsanwältin kandidieren möchte, daraufhin reagiert sie mit einem entsetzten „Was?“ und die Folge wird

---

<sup>177</sup> Vgl. Thiele, Matthias (2015): Redundanz, Reminiszenz und Rätsel. Synchron, S. 205–206.

beendet (Episode 22 / Staffel 5 [42:50–43:10]). In der nächsten Episode Grenzüberschreitungen der sechsten Staffel wird genau dieser Cliffhanger wieder aufgegriffen und daran erinnert, um die Unterhaltung zwischen Alicia und Eli weiterführen zu können. Diese Episode erinnert sich also wieder an das Ende der letzten und übernimmt sogar den Cliffhanger, der die Neugier auf die weitere Unterhaltung und Alicia's Entscheidung verstärken sollte. Somit entsteht also auch zwischen diesen beiden Episoden eine Verbindung. Es kann auch gesagt werden, dass so die Staffeln 5 und 6 dadurch miteinander verbunden werden, und die sechste Staffel sich an die fünfte erinnert und diese wieder aktualisiert. *The Good Wife* hat also ein eigenes Prinzip gefunden, vereinzelte Folge zu erinnern und wieder zu aktualisieren. Auch der Cliffhanger kann als eine Art Erinnerung oder Wiederholung gesehen werden. Denn wie bereits zuvor deutlich wurde und Weber und Junklewitz noch einmal deutlich machen:

„Ein Cliffhanger ist eine intendierte Unterbrechung der Narration, die im weitesten Sinne Interesse am Fortgang der Handlung weckt. Dieses Phänomen kann in allen Erzählungen vorkommen, ist also nicht auf den audiovisuellen Kontext beschränkt, sondern ein medienübergreifendes narratives Gestaltungsmittel. die Narration muss nicht unbedingt seriell angelegt sein, obwohl Cliffhanger hier vermehrt eingesetzt werden.“<sup>178</sup>

Der Cliffhanger ist also eine Unterbrechung der Narration, die, wie sich zeigen wird, auch die Literatur oder der Comic nutzen, um Neugier zu erzeugen. Wie Weber und Junklewitz in diesem Zusammenhang auch noch hervorheben, kann ein Cliffhanger entweder die Spannung für das Kommende erzeugen oder auf Geschehnisse in der Vergangenheit verweisen, aber dem Cliffhanger sei es immer zu eigen, dass er in der zukünftigen Narration aufgelöst werde.<sup>179</sup> Dies macht also deutlich, dass der Cliffhanger durchaus im Zusammenhang mit Erinnern und Vergessen einer Serie oder eben Folge zu sehen ist. Denn dadurch, dass am Beispiel von *The Good Wife* die nächste Folge auf die letzte zurückgreift, indem sie den Cliffhanger wieder aufnimmt, kommt es zu einer Erinnerung oder Wiederholung und Vergangenes wird so wieder aktualisiert und in den Bereich der Erinnerung gerückt. Doch nicht nur die Fernsehserie arbeitet mit der Form des Cliffhangers auf diese Weise. Denn auch Sherlock weist am Ende jedes Kapitel einen Cliffhanger auf. Einer der wohl spannendsten Cliffhanger in *Eine Studie in Scharlachrot* ist am Ende des sechsten Kapitels zu finden, wenn der Polizist Lestrade erzählt, dass es einen weiteren Mord gab. Im nächsten Kapitel wird die Geschichte weitererzählt, indem in Erfahrung gebracht wird, wie der Polizist den Toten

---

<sup>178</sup> Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2010): To be continued. Wilhelm Fink, S. 113.

<sup>179</sup> Vgl. Weber, Tanja / Junklewitz, Christian (2010): To be continued. Wilhelm Fink, S. 113.

entdeckt hatte.<sup>180</sup> Auch hier wird wieder deutlich, dass sich Kapitel sieben auf das vorherige Kapitel bezieht und dieses somit wieder auf die Seite der Erinnerung bringt, damit der Cliffhanger aufgelöst werden kann. Auch der Comic um Batman greift auf diese Strategie zurück, indem zum Ende des ersten Teils offen bleibt, ob Batman das entführte Mädchen retten kann oder nicht. Als letztes Bild wird dabei eine Zeichnung der Figur Joker verwendet, der vor seinem Spiegel sitzt und sich bereits auf seinen nächsten Kampf mit Batman freut (vgl. Abb. 23). Es kann davon ausgegangen werden, dass die Geschichte im zweiten Teil weitererzählt wird und sich dabei an den ersten Teil erinnert. Zur Verwendung von Cliffhangern in Comics schreibt Szczepaniak: „Since each issue of a comic series does not present an end proper, the potential for the text to remain 'open' – and to function as a critical, 'open work' – is built into the serial format.“<sup>181</sup> Dadurch, dass der Comic also endlos weiter erzählen könnte, entwickelt er so sein eigenes serielles Format, das durch den Cliffhanger begünstigt wird, denn die Geschichte wurde noch nicht zu Ende erzählt.

Es hat sich also gezeigt, dass die Folgen oder auch Kapitel auf unterschiedliche Weise erinnern können, wobei der Fernsehserie hierbei mehr Strategien möglich sind, als einem literarischen Text oder einem Comic-Buch.

#### 2.3.2.4. Die Figuren erinnern sich

Nicht nur in Bezug auf die wiederkehrenden Figuren und die Settings sind die Prinzipien von Wiederholung und Variation auszumachen, sondern auch auf der Ebene der narrativen Mittel, darunter sollen Flashbacks, Flashforwards, die Parallelmontage, aber auch andere narrative Formen zählen. In diesem Abschnitt sollen aber nur einzelne Folgen betrachtet werden, die verstärkt mit diesen Mitteln arbeiten, denn sonst würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die grundlegenden Aufgaben von Flashforwards und Flashbacks bestehen darin: „A television narrator frequently teases the viewer with flashforwards of the action to come; [...] Alternatively, a narrator might employ a flashback to orient the viewer and bring him or her up to date; [...].“<sup>182</sup> Sie haben also zunächst die Aufgabe die Zuschauerin oder den Zuschauer neugierig zu machen oder Orientierung zu bringen. Doch die Serie muss nicht nur in der Zeit hin und her springen können, sondern auch Simultanität erzeugen, wie Kozloff weiter festhält, da die Geschichten oft auf mehreren Erzählsträngen bestehen. Sie weist daraufhin, dass bereits der Film mit diesem Problem zu tun hatte und sich beispielsweise mithilfe von Zwischentitel oder auch der Parallelmontage zu helfen wusste. Und gerade die

---

<sup>180</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes. Anaconda*, S. 51–68.

<sup>181</sup> Szczepaniak, Angela (2014): *The Issues Issue*. Routledge, S. 147.

<sup>182</sup> Kozloff, Sarah (1992): *Narrative Theory and Television*. North Carolina Press, S. 85.

Parallelmontage sei für das Fernsehen von besonderer Bedeutung, denn dadurch könne zwischen verschiedenen Strängen hin und her geschnitten werden, um die Simultanität zu erzeugen.<sup>183</sup> Bei der Fernsehserie *The Good Wife* fällt schnell auf, dass dabei ab Staffel 5 sehr stark mit Flashbacks und Flashforwards gearbeitet wird. Die erste Folge in der besonders die Flashbacks hervorstechen ist in Staffel 5, Folge 10 *Das Testament*. Es geht in dieser Folge darum, dass Alicia möglicherweise Erbin eines großen Vermögens ist, das ihr ein ehemaliger Mandant hinterlassen hat. Die erste kurze Einblendung eines Flashbacks ist zu sehen, als Alicia von ihrem Kollegen gefragt wird, wer Matthew Ashbowe sei. Auf diese Frage hat Alicia einen sehr kurzen Flashback an ihn, in dem Ashbowe zu ihr sagt: „Sie werden mich nicht los Alicia. Ich bin immer hier.“ (vgl. Abb. 18). Im Anschluss an diese Erinnerung weist Alicia ihren Kollegen daraufhin, dass Ashbowe bereits tot sei (vgl. Episode 10 / Staffel 5 [03:45-04:12]). Indem Alicia erwähnt, dass Ashbowe tot sei, weist sie gleichzeitig auf eine zurückliegende Folge hin, bei der es um seinen Tod geht. Doch der Zusammenhang zwischen diesen beiden Folgen wurde bereits ausführlich dargelegt. Ein nächster ausführlicherer Flashback tritt auf, als Alicia einen Blick auf das Testament wirft. Dieser Flashback wird in Form einer Erinnerung eingeblendet. Dieser ist daran zu erkennen, dass sich Alicia im Konferenzraum der alten Kanzlei befindet, ein anderes Kleid trägt und sich mit dem entsprechenden Klienten über seinen letzten Willen unterhält (vgl. Abb. 10 und 11). Zum einen wird hierbei der verstorbene Klient in die Serie eingeführt und gleichzeitig erinnert sich Alicia an ihn und das Gespräch, das heißt es kommt zu einer Erinnerung der Figuren, wie sie oben bei Engell beschrieben wurde. Ein weiterer Flashback tritt wenig später auf, als sich Alicia im Nachlassgericht befindet und dort gerade die Zeugin Paula Gidfar zum Testament befragt wird. In den Flashback wird übergegangen, indem auf Alicia gezoomt wird und in Nahaufnahme ein Formular mit der Unterschrift der Zeugin gezeigt wird (vgl. Abb. 14). Der Unterschied zur Gegenwart und zur Erinnerung wird auch hier wieder deutlich markiert, indem das Gespräch zwischen Alicia und dem Klienten erneut im Konferenzraum der alten Kanzlei stattfindet und Alicia auch dieses Mal ein anderes Kostüm trägt (vgl. Abb. 12 und 13). Mithilfe dieser Flashbacks verfolgt die Serie einen bestimmten Zweck, den Mittell wie folgt beschreibt: „[...] many use intermittent flashbacks of moments of recounting to fill in crucial backstory contexts to elaborate a character, [...]“<sup>184</sup> Mithilfe dieser Flashbacks soll also von einem Klienten erzählt werden, mit dem Alicia zusammengearbeitet hat und es soll gleichzeitig aufgezeigt werden, wieso gerade Alicia als Erbin in Frage kommt. Der nächste Flashback wird wieder im Zusammenhang mit einer Befragung eingesetzt, doch dieses Mal

---

<sup>183</sup> Vgl. Kozloff, Sarah (1992): *Narrative Theory and Television*. North Carolina Press, S. 85.

<sup>184</sup> Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 136.

wird die Ehefrau des verstorbenen Klienten befragt, die daraufhin weist, dass ihr Mann für unzurechnungsfähig erklärt wurde. Im Anschluss an diese Aussage zoomt die Kamera wieder auf Alicia, die sich an ein Gespräch bei dem Klienten Zuhause erinnert, bei dem auch Will anwesend ist (vgl. Abb. 15). Bei diesem Flashback ist auffällig, dass hier sowohl in Bezug auf das Setting, als auch auf die anwesenden Figuren variiert wurde. Während die ersten beiden Gespräch bezüglich Setting und Gesprächspartnern gleich waren und sich damit wiederholt haben, weist die dritte Erinnerung eine starke Variation der Gesprächssituation auf. Engell schreibt in diesem Zusammenhang:

„Hier aber ist es die einzelne Folge, die eine Operation an der oder innerhalb der Serie markiert, nämlich die Differenz zwischen einem Vorher und einem Nachher in der Serie setzt. Sie schafft damit überhaupt einen Ansatzpunkt für die Wiederholung als Unterscheidung des Erinnerns vom Vergessen.“<sup>185</sup>

Mithilfe der Flashbacks schafft diese Folge also eine Unterscheidung von Früherem und der Gegenwart. Dadurch, dass diese Flashbacks in der ganzen Folge wiederholt auftreten, werden die erinnerten Gespräche von der Seite des Vergessens auf die Seite des Erinnerns gebracht und gleichzeitig erfahren die Zuschauer etwas über Alicia's Vergangenheit. In einem weiteren Flashback, auch hier wird auf Will gezoomt, erinnert sich Will daran, wie er den verstorbenen Klienten einmal in der Kanzlei beobachtet hat, als der Klient Alicia in Ruhe betrachtet hat, die sich gerade mit einem Kollegen unterhielt (vgl. Abb. 16). Hierbei wird also in Bezug auf die sich erinnernde Person variiert, die eine eigene Erinnerung an diesen Klienten von der Seite des Vergessens auf die Seite des Erinnerns bringt. Auffällig ist dabei, dass ausschließlich Alicia und Will diese Flashbacks haben. Mittell schreibt dazu, dass Flashbacks wichtige Parallelen ziehen und Wiederholungen entstehen lassen können, die Charaktere miteinander verbinden können. Dadurch sei es möglich die Geschichte einerseits zu vertiefen und andererseits narrative Wünsche zu bedienen.<sup>186</sup> Demnach werden durch die Flashbacks, die von Will und Alicia ausgehen, die beiden Charaktere miteinander in Verbindung gebracht, sowohl im Flashback selbst, als auch in der Gegenwart der Serie. Interessant ist dies, da Alicia und Will zu diesem Zeitpunkt nicht gut aufeinander zu sprechen sind, denn Alicia hat die Kanzlei verlassen, in die Will sie damals geholt hat. So wird also durch die Flashbacks wieder eine Verbindung zwischen den beiden Charakteren, die inzwischen einen getrennten Weg gehen. In einer nächsten Sequenz bereitet sich Will auf die anstehende Befragung von Alicia vor und stellt sich die möglichen Antworten von Alicia auf seine Fragen vor. Innerhalb dieser Vorstellungen befindet sich der nächste Flashback. Dieser Flashback führt die

---

<sup>185</sup> Engell, Lorenz (2011): *Erinnern / Vergessen*. Schüren, S. 125.

<sup>186</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): *Complex TV*. New York University Press, S. 79.

Erinnerung zum Gespräch in der Wohnung des Klienten, die zuvor bereits erwähnt wurde, weiter (vgl. Abb. 17). Es geht dabei um eine Aussage, die der Klient tätigen möchte, während ihm Alicia und Will davon abraten. Wenn man also den Verlauf der Folge betrachtet, kann gesagt werden, dass sich diese Erinnerung an die vorherige erinnert und es dadurch zu einer Wiederholung kommt, bei der lediglich die Thematik des Gesprächs variiert wurde. Interessant ist im Zusammenhang mit den Flashbacks, in denen der Klient von Will und Alicia auftritt, immer mit der gleichen klassischen Musik versehen sind. Dadurch entsteht zwischen allen Flashbacks eine Verbindung, sozusagen die Musik als Bindeglied. Die letzten beiden Flashbacks hat Will, einmal während der Vorbereitung und einmal während der Befragung selbst. Bei den Erinnerungen handelt es sich um intime Momente zwischen Will und Alicia, die Will an der Echtheit ihrer damaligen Beziehung zweifeln lässt. Hier lässt sich also deutlich erkennen, dass die beiden Charaktere mithilfe der Flashbacks wieder in Verbindung zueinander gebracht werden, sowohl auf beruflicher, als auch auf privater Ebene, wie zuvor mit Mittell aufgezeigt wurde. Wie Mittell im Zusammenhang mit den wiederkehrenden Flashbacks hervorhebt, sei es dadurch möglich einen narrativen Genuss hervorzubringen. Denn es sei möglich die operationale Ästhetik, wie er sie nennt, bei der Arbeit zu beobachten und zu sehen, wie die Serie damit umgehe.<sup>187</sup> Dies macht deutlich, dass die Serie auch auf der Ebene der Erinnerung auf Wiederholung und Variation angewiesen ist, um einerseits den Zuschauern ein Vergnügen zu bereiten, aber andererseits auch, um die Erzählstränge und Figuren miteinander zu verknüpfen. Mithilfe von Flashbacks kann also die Fernsehserie vergangene Ereignisse wieder aktuell werden lassen und diese sogar visuell, als auch auditiv markieren.

Aber wie macht das ein Text, der nicht auf Bilder zurückgreifen kann? Wie Allrath et al. hervorheben, gibt es unterschiedliche Möglichkeiten Flashbacks einzusetzen: „Departures from chronological order of events (flashbacks and flashforwards) may be presented verbally as a voice-over or in a dialogue between characters, or they can be presented visually, where the actual story pauses and earlier or future events are shown.“<sup>188</sup> Während *The Good Wife* also auf die visuelle Möglichkeit zurückgegriffen hat, bedient sich Sherlock Holmes anderer Methoden, wie sich zeigen wird. Zunächst einmal markiert *Eine Studie in Scharlachrot* mit dem Titel *Aus Watsons Erinnerungen* für den ersten Teil ganz klar, dass die ganze Geschichte zum Mordfall auf Erinnerungen von Watson basiert und damit sozusagen ein Flashback an sich darstellt. Doch auch während dieses Teils kommt es zu Erzählungen, die bereits in der Vergangenheit passiert sind. So heißt es bei einem ersten Aufeinandertreffen von Watson und

---

<sup>187</sup> Vgl. Mittell, Jason (2015): Complex TV. New York University Press, S. 80

<sup>188</sup> Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola (2005): Towards. palgrave, S. 32.

Stamford, der wissen möchte, was mit Watson passiert sei: „Ich gab ihm einen kurzen Abriss meiner Abenteuer und er hörte mir teilnehmend zu.“<sup>189</sup> Damit macht der Text also deutlich, dass Watson seinen Freund Stamford mithilfe einer kurzen Erzählung wieder auf den neusten Stand der Dinge bringt. Ähnlich wie es bei den Zuschauern geschieht, die Flashbacks zu sehen bekommen, bei denen sich die Figuren erinnern. Ähnliches ist auch wenig später zu lesen, wenn Watson und Stamford zu Sherlock ins Krankenhaus fahren und es heißt: „Hier war mir alles wohlbekannt und ich brauchte keinen Führer mehr.“<sup>190</sup> Dieser Satz macht deutlich, dass Watson bereits in seiner Vergangenheit viele Male im Krankenhaus war und sich daher gut dort auskennt. Das heißt, hier spielt bereits das Konzept der Wiederholung mit hinein, denn Watson erinnert sich an den genauen Aufbau des Krankenhauses und würde Sherlock auf ohne fremde Hilfe finden. Doch nicht nur in diesem Zusammenhang tritt die Wiederholung in Erscheinung, sondern auch dann, wenn sich Watson daran erinnert, dass Sherlock ihm am Abend oft Lieder auf seiner Geige vorspielte oder dass Lestrade einige Male zu ihnen nach Hause kam, um Sherlock um Hilfe zu bitten.<sup>191</sup> Dabei handelt es sich also um erinnerte Wiederholungen, die durch den Text wieder in die Gegenwart der Leserin oder des Lesers übergehen. Doch, diese Erinnerungen werden dem Flashback in der Serie noch nicht ganz gerecht. Dem kommen wohl die Erzählungen von Gregson und Lestrade am nächsten. Gregson berichtet zunächst von der Verhaftung eines Verdächtigen und von seinem Vorgehen dabei. Daran schließt sich Lestrade's Erzählung an, der von einem weiteren Todesopfer berichtet und davon, wie er den Toten gefunden hat.<sup>192</sup> Zu diesen beiden Erzählungen lässt sich festhalten, dass es sich um Erinnerungen handelt, die wiederholt erzählt werden, um Sherlock und Watson auf den aktuellen Stand der Ermittlungen zu bringen. Die Wiederholung liegt bei diesen beiden Erzählungen in der Struktur zugrunde, denn beide beginnen erst damit, das jeweilige Ereignis kundzutun, um im Anschluss daran zu erzählen, wie es dazu kam. Das heißt die Erzählungen wiederholen sich in der Struktur, aber variieren in ihrem jeweiligen Erlebnis. Im Vergleich mit der Fernsehserie können diese Erzählungen den Flashbacks zugeordnet werden, die mit den gleichen Sequenzen gearbeitet haben, um sie in einen Zusammenhang zu bringen. So werden also die Erzählungen durch ihre Struktur miteinander in Verbindung gebracht. Dadurch geschieht auf der Ebene des Seriellen, das, was Campe vom lateinischen Wort *serere* ableitet, es entstehen also Verbindungen, die an etwas anschließen oder anknüpfen können.<sup>193</sup> Durch diese wiederholten Erinnerungen, sei es in Form des

---

<sup>189</sup> Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*. Anaconda, S. 9–10.

<sup>190</sup> Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*. Anaconda, S. 11.

<sup>191</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*. Anaconda, S. 20.

<sup>192</sup> Vgl. Doyle, Arthur Conan (2013): *Sherlock Holmes*. Anaconda, S. 51–68.

<sup>193</sup> Vgl. Campe, Rüdiger (2016): *To Be Continued*. diaphenes, S. 123.

Flashbacks oder der schriftlichen Wiedergabe vergangener Ereignisse, beide haben die Aufgabe Verbindungen herzustellen. Verbindungen sowohl zur Vergangenheit, als auch zur Gegenwart und untereinander, um so eine Form der Serialität herzustellen. Es hat sich also gezeigt, dass Figuren in der Serie mithilfe von Flashbacks erinnern können, die in Bild und Ton eindeutig markiert werden, während die Literatur ausschließlich auf das geschriebene Wort zurückgreifen kann, um so auf Erinnerungen zu verweisen. Doch der Comic macht sich sowohl das Bild, als auch das geschriebene Wort zu eigen, um Erinnerungen zu markieren. So arbeitet Batman beispielsweise mit einem Bild, in dem Batman von hinten zu sehen ist, wie er melancholisch auf die Stadt blickt (vgl. Abb. 24). Dabei ist in einzelnen Gedankenblasen zu lesen: „Der Joker. Mein schlimmster Feind. Mein Antonym. Sogar der Teufel würde ihn aus der Hölle werfen! Einige denken dasselbe von mir. Ich habe so oft versucht ihn aus Gotham zu vertreiben... aus meiner Stadt. Doch er ist... wie Unkraut.“<sup>194</sup> Aus dieser Erinnerung geht also deutlich hervor, dass der Joker immer wieder nach Gotham zurückkehrt und es dabei immer wieder zu kämpfen zwischen ihm und Batman kommt. Dieser Erinnerung hilft zum einen dem neuen Leser oder der neuen Leserin eine Orientierung, wie später noch deutlicher hervorgehoben wird, zu bieten und andererseits wird dadurch deutlich, dass Joker der wiederkehrende Feind von Batman ist, ähnlich zu Louis Canning bei *The Good Wife*. Doch auch bei Batman kommt es innerhalb eines Gesprächs zu einer wiederholten Erinnerung an den Joker. Batman unterhält sich dabei mit einem Polizisten, der die Verbrechen des Jokers aufzählt und ihn am liebsten wieder im Gefängnis sehen würde (vgl. Abb. 25). So kommt es also zu einer wiederholten Erinnerung an die Figur des Jokers, die auch hier wieder dazu dienen, vergangene oder auch vergessene Taten auf die Seite der Erinnerung zu bringen, indem sie wiederholt erzählt werden. Durch diese Erinnerungen ist also das zu beobachten, was auch Hoppeler und Rippl im Zusammenhang mit neuen Comics beobachten und schreiben dazu:

„[...] in den 1960er Jahren [zeigten sich] die ersten Versuche, sich von den Zwängen der Continuity zu lösen, um innovative narrative Möglichkeiten zu entwickeln. Neue Leser und Leserinnen sollten einfacheren Zugang zu lang laufenden Serien erhalten und auch eingefleischten Fans sollte hin und wieder komplett Neues, [...], geboten werden.“<sup>195</sup>

Die beiden Autorinnen heben hier also noch einmal hervor, dass die neueren Comics versuchen auch eine neue Lesergemeinschaft einzubinden und ihnen Orientierung zu verschaffen. Und gerade durch Erinnerungen an Vergangenes gelingt dies, in dem die

---

<sup>194</sup> Marini, Enrico (2017): Batman. Panini Comics, S. 7–8.

<sup>195</sup> Hoppeler, Stephanie / Rippl, Gabriele (2015): Continuity, Fandom. transcript, S. 374.

Leserinnen und Leser dadurch auf den aktuellen Stand gebracht werden und erfahren, was es mit der Figur des Jokers auf sich hat.

Es bleibt also festzuhalten, dass Figuren durchaus ein eigenes Gedächtnis entwickeln können und das nicht nur in der Fernsehserie. Dieses Gedächtnis tritt vor allem dann deutlich hervor, wenn sich die Figuren an bereits Geschehenes erinnern und es dadurch zu einer Verschiebung vom Vergessen zum Erinnern kommt. Wie sich gezeigt hat, können sich diese Erinnerung im Verlauf einer Geschichte wiederholen und auch variiert werden, um das vergangene Geschehen besser verständlich zu machen. Erinnerungen haben aber auch den Zweck, Leser oder Zuschauer wieder auf einen aktuellen Stand zu bringen, damit auch diese in die Geschichte einsteigen können. Wie bereits zuvor mit Bezug zu Engell zitiert wurde, zeigen sich durch die Erinnerungen der Figuren deutliche Strukturen des serial, also des fortgesetzt erzählten, denn die Figuren sind in der Lage sich an Vergangenes zu erinnern und dadurch unterstützen die Figuren selbst die serial-Struktur einer Fernsehserie oder auch eines Comics oder literarischen Textes.

### 3. Fazit

Es hat sich gezeigt, dass Serialität beziehungsweise serielles Erzählen keine Erfindung des Fernsehens ist, sondern schon seit langer Zeit existiert. Wie deutlich wurde, hat das Verfahren serieller Erzählungen einen großen Aufwind erlebt zur Zeit der Industrialisierung, als es möglich wurde in Serie zu produzieren. So machten sich dann auch die Literatur und die Zeitungen dieses Prinzip zu eigen und veröffentlichten Romane in einer seriellen Form, meist Woche für Woche. Damit konnten die Leserinnen und Leser an die jeweilige Zeitung gebunden werden, denn mithilfe eines Cliffhangers war es möglich, die Geschichte an einem spannenden Punkt enden zu lassen. Im Zusammenhang mit dem seriellen Erzählen wurde schnell deutlich, dass dieses unter anderem auf die Formen von Wiederholung und Variation angewiesen ist, mit denen die Geschichten auf unterschiedliche Art und Weise verfahren. Wie sich außerdem gezeigt hat, entwickelten sich verschiedene Formen des seriellen Erzählens. Entweder wurde eine Geschichte Ausgabe für Ausgabe abgeschlossen oder sie wurde in fortgesetzter Weise erzählt. Diese Strukturen finden sich auch in den Fernsehserien und beispielweise im Comic wieder. Wie deutlich wurde lassen sich diese Strukturen bezüglich der Fernsehserie in sogenannte series, also abgeschlossene Handlungen, und serials, also fortgesetzte Handlungen, unterteilen. Wobei es bei neueren Serien immer wieder zu Verschmelzungen dieser beiden Prinzipien kommt und in diesem Zusammenhang der Begriff des Flexi-Narrative etabliert wurde.

Eingangs wurde Umberto Eco zitiert, der behauptet, dass in den sogenannten serials immer und immer das Gleiche erzählt werde. Diese Behauptung konnte mithilfe dieser Arbeit bestätigt werden, während die Behauptung von Frau Schabacher, dass die neuen komplexen Serien kaum noch auf die Prinzipien Wiederholung und Variation setzten würden, widerlegt werden konnte. Demnach konnte die These, dass auch aktuelle, komplexe Serien immer noch auf die Prinzipien von Wiederholung und Variation setzten, bestätigt werden. Um diese Behauptung überprüfen zu können, war es zunächst notwendig einen Blick auf die Merkmale des komplexen Erzählens zu werfen, um zu verstehen, was damit überhaupt gemeint ist. Es hat sich gezeigt, dass fortlaufende Serien, egal in welchem Medium immer wieder auf diese Prinzipien zurückgreifen müssen, um die Geschichte weiterzählen zu können. Mithilfe der Theorie von Lorenz Engell zum seriellen Gedächtnis, konnte aufgezeigt werden, dass Wiederholung und Variation beziehungsweise Erinnern und Vergessen fester Bestandteil einer Serie sind. Und dies gerade dann, wenn eine Serie immer komplexer wird, denn es ist wichtig die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht zu sehr zu verwirren und ihnen immer wieder Anhaltspunkte zu geben, um sich in der Geschichte orientieren zu können. Um den Formen von Wiederholung und Variation näher zu kommen, wurden die Ebenen der Gedächtnisse, die Engell in seiner Theorie vorgeschlagen hat, übernommen und sowohl auf die Fernsehserie, die Geschichten um Sherlock Holmes und den Comic über den Superhelden Batman angewendet. Es hat sich dabei gezeigt, dass die Serie ihr Gedächtnis zum einen auf der Ebene der Paratexte entwickeln kann, aber auch auf der Ebene der wiederkehrenden Figuren. Während sich die Folge oder das Kapitel entweder dadurch erinnern kann, dass sie ein Thema erneut aufgreift, wie es bei den Folgen zum verstorbenen Mandanten deutlich wurde oder das Ende und den Anfang zweier Folgen mit einem fließenden Übergang erinnert. Aber die Folge kann sich auch mithilfe des Cliffhangers erinnern, indem dieser immer wieder in der nächsten Folge aufgelöst wird. Dies trifft aber nicht nur für die Fernsehserie zu, sondern auch für Literatur und Comics. Auf einer letzten Ebene wurde deutlich, dass auch Figuren ein Gedächtnis entwickeln können. Dies zeigt sich vor allem dann, wenn mit Flashbacks gearbeitet wird, die deutlich machen, dass die Charaktere auch eine eigene Vergangenheit haben und diese so hervorheben können. Wie deutlich wurde, ist die Literatur immer auf die schriftliche Sprache angewiesen, um Erinnerung hervorzurufen oder auf Vergangenes verweisen zu können. Wohingegen dem Comic die Möglichkeit gegeben ist, sowohl mit der Schriftsprache als auch mit Bildern zu arbeiten, die Erinnerungen ermöglichen und Vergangenes wieder aktualisieren können.

Abschließend bleibt zu sagen, dass sogenannte komplexe Serie geradezu auf die Prinzipien von Wiederholung und Variation angewiesen sind und so immer noch die Beobachtung von Umberto Eco zutrifft, egal, ob im Fernsehen komplex erzählt wird oder in einem anderen Medium. Denn ohne Wiederholung und Variation könnten die Serien auch kein Gedächtnis entwickeln, das bei fortgesetzten Serien benötigt wird, um immer wieder gewisse Punkte aktualisieren und dadurch auch erinnern oder eben für immer vergessen zu können. Es bleibt also abzuwarten, was die Fernsehserien oder auch serielle erzählte Geschichten in der Literatur zukünftig machen werden. Vielleicht entdecken sie neue Prinzipien für sich.

## Abstract zur Masterarbeit „Wiederholung und Variation in der seriellen Narration“

Fernsehserien sind derzeit ein beliebtes Format, um das tägliche Fernsehprogramm zu füllen. Deshalb beschäftigt sich die nachfolgende Arbeit mit den Konzepten von Wiederholung und Variation im seriellen Erzählen. Der Fokus liegt dabei auf der Fernsehserie *The Good Wife*, die mit den Geschichten über den Detektiv Sherlock Holmes und einem Comic über den Superhelden Batman verglichen wird. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt darin, die Strategien für die Konzepte von Wiederholung und Variation herauszuarbeiten, die sowohl in früheren Geschichten als auch in heutigen Fernsehserien noch zu finden sind. Um die Konzepte ersichtlich zu machen, wurden die Fernsehserie, die Geschichte *Eine Studie in Scharlachrot* und ein Comic zu *Batman* auf verschiedenen Ebenen analysiert. Diese Ebenen der Analyse stützen sich auf die Theorie von Lorenz Engell zum seriellen Gedächtnis. Der Zweck dieser Arbeit besteht darin, mehr Klarheit in die kontrovers diskutierten Strukturen der sogenannten komplexen Serien zu bringen. Die Analyse hat deutlich gemacht, dass auch komplexe Fernsehserien immer noch auf die Strategien früherer serieller Erzählungen zurückgreifen und sie sich auf verschiedene Art und Weise zu eigen machen. Die Arbeit wird dabei deutlich machen, dass auch die heutigen, sogenannten komplexen Serien in besonderer Weise auf die Konzepte von Wiederholung und Variation angewiesen sind.

## Literaturverzeichnis zur Masterarbeit „Wiederholung und Variation in der seriellen Narration“

### Monografien:

- Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1999.
- Doyle, Arthur Conan: *Sherlock Holmes. Die Romane*. Köln: Anaconda Verlag GmbH 2013.
- Kupper, Fabian: *Serielle Narration. Die Evolution narrativer Komplexität in der US-Crime Show von 1950–2000*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2016.
- Marini, Enrico: *Batman. Der dunkle Prinz. Band 1 von 2*. Stuttgart: Panini Comics 2017.
- Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press 2015.
- Rothmund, Kathrin: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz + Fischer GbR 2013.
- Schleich, Markus / Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG 2016.

### Sammelbände:

- Allen, Rob: „Pause You Who Read This: Disruption and the Victorian Serial Novel“. In: Allen, Rob / van den Berg, Thijs (Hg.): *Serialization in popular culture*. New York und Oxon: Routledge / Taylor & Francis 2014, S. 33–46.
- Allen, Rob / van den Berg, Thijs: „Introduction“. In: Allen, Rob / van den Berg, Thijs (Hg.): *Serialization in popular culture*. New York und Oxon: Routledge / Taylor & Francis 2014, S. 1–10.
- Allrath, Gaby / Gymnich, Marion / Surkamp, Carola: „Introduction: Towards a Narratology of TV Series“. In: Allrath, Gaby / Gymnich, Marion (Hg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Hampshire und New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 1–43.
- Campe, Rüdiger: „To be continued. Einige Beobachtungen zu Goethes *Unterhaltungen*“. In: Bronfen, Elisabeth / Frey, Christiane / Martyn, David (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich-Berlin: diaphanes 2016, S. 119–136.

- Dittmer, Jason: „Serialization and Displacement in Graphic Narrative“. In: Allen, Rob / van den Berg, Thijs (Hg.): *Serialization in popular culture*. New York und Oxon: Routledge / Taylor & Francis 2014, S. 125–140.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: „Comic, Graphic Novel und Serialität“. In: Hochreiter, Susanne / Klingeböck, Ursula (Hg.): *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: transcript 2014, S. 151–168.
- Eco, Umberto: „Die Innovation im Seriellen“. In: Eco, Umberto (Hg.): *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG [6. Auflage] 2001, S. 155–180.
- Engell, Lorenz: „Erinnern / Vergessen: Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens“. In: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 115–132.
- Ernst, Christoph / Paul, Heike: „Einleitung“. In: Ernst, Christoph / Paul, Heike (Hg.): *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 7–33.
- Freedman, Eric: „Television, Horror and Everyday Life in *Buffy the Vampire Slayer*“. In: Hammond, Michael / Mazdon, Lucy (Hg.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2005, S. 159–180.
- Giesenfeld, Günter: „Serialität als Erzählstrategie in der Literatur“. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim: Gerog Olms AG 1994, S. 1–11.
- Hickethier, Knut: „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim: Gerog Olms AG 1994, S. 55–71.
- Hickethier, Knut: „The same procedure. Die Wiederholung als Medienprinzip der Moderne“. In: Felix, Jürgen / Kiefer, Bernd / Marschall, Susanne / Stiglegger, Marcus (Hg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren Verlag 2001, S. 41–62.
- Hoppeler, Stephanie / Rippl, Gabriele: „Continuity, Fandom und Serialität in anglo-amerikanischen Comic Books“. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag [2. Auflage] 2015, S. 367–379.
- Hügel, Hans-Otto: „Eugène Sues Die Geheimnisse von Paris wiedergelesen. Zur Formgeschichte seriellen Erzählens im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Kelleter, Frank

(Hg.): Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag [2. Auflage] 2015, S. 49–73.

- Jahn-Sudmann, Andreas / Starre, Alexander: „Die Experimente des Quality-TV. Innovation und Metamedialität in neueren amerikanischen Serien“. In: Eichner, Susanne / Mikos, Lothar / Winter, Rainer (Hg.): Transnationale Serienkultur - Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 103–119.
- Kanzler, Katja: „Truth, Justice, and Contingency in *The Good Wife*“. In: Ernst, Christoph / Paul, Heike (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Perspektiven der American Studies und der Media Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 133–152.
- Klippel, Heike / Winkler, Hartmut: „Gesund ist, was sich wiederholt. Zur Rolle der Redundanz im Fernsehen“. In: Hickethier, Knut (Hg.): Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Münster: Lit Verlag 1994, S. 121–136.
- Kozloff, Sarah: „Narrative Theory and Television“. In: Allen, Robert Clyde (Hg.): Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press 1992, S. 67–100.
- Lehmann, Judith: „Good Morning Cicely – Serien-Anfänge, -Expositionen, - Ursprungsmythen“. In: Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): Previously on. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 75–94.
- Mangel, Norbert: „Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklungen von Serienvor- und abspannen: Vom "notwenigen Übel" zum kreativen Freiraum - und zurück“. In: Schneider, Irmela (Hg.): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1995, S. 19–41.
- Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele: „Previously on...“. In: Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): Previously on. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 7–16.
- Mittell, Jason: „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen“. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag [2. Auflage] 2015, S. 97–122.
- Nelson, Robin: „Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zur Hypermedia TV Narrative“. In: Eichner, Susanne / Mikos, Lothar / Winter, Rainer (Hg.):

Transnationale Serienkultur - Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013, S. 21–43.

- Ndalianis, Angela: „Television and the Neo-Baroque“. In: Hammond, Michael / Mazdon, Lucy (Hg.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd 2005, S. 83–101.
- Prugger, Prisca: „Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie“. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Ein Sammelband. Hildesheim: Gerog Olms AG 1994, S. 90–113.
- Smith, Greg M.: „How much serial is in your serial?“. In: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 93–114.
- Straumann, Barbara: „Der viktorianische Roman denkt seriell. Wiederholung und Differenz bei George Eliot“. In: Bronfen, Elisabeth / Frey, Christiane / Martyn, David (Hg.): *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*. Zürich-Berlin: diaphanes 2016, S. 163–180.
- Szczepaniak, Angela: „The Issues Issue. A Series of Thoughts on Seriality in Daniel Clowes' *Eightball*“. In: Allen, Rob / van den Berg, Thijs (Hg.): *Serialization in popular culture*. New York und Oxon: Routledge / Taylor & Francis 2014, S. 141–156.
- Schabacher, Gabriele: „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Meteling, Arno / Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): *Previously on. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 19–39.
- Thiele, Matthias: „Redundanz, Reminiszenz und Rätsel – Bildwiederholungen in Fernsehserien. *Breaking Bad* und *NCIS* generativ betrachtet“. In: Parr, Rolf / Wesche, Jörg / Bastert, Bernd / Dauven-von Kippenberg, Carla (Hg.): *Wiederholen / Wiederholung*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2015, S. 195–215.
- Wagner, Birgit: „Zur Einleitung: Serialität und Brucherzählung - ein Paradox?“. In: Wagner, Birgit (Hg.): *Bruch und Ende im seriellen Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie*. Göttingen: V & R unipress GmbH 2015, S. 7–16.
- Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: „To be continued. Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien“. In: Meteling, Arno /

Otto, Isabell / Schabacher, Gabriele (Hg.): *Previously on. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 111–131.

- Winkler, Daniel: „Moderne Serialitäten, disziplinäre Traditionen und medienwissenschaftliche Trends“. In: Winkler, Daniel / Sternberger, Martina / Pohn-Lauggas, Ingo (Hg.): *Serialität und Moderne – Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*. Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 9–30.
- Winkler, Hartmut: „Technische Reproduktion und Serialität“. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Ein Sammelband*. Hildesheim: Gerog Olms AG 1994, S. 38–45.

#### Zeitschriftenartikel:

- Bellour, Raymond: „Cine-Repetitions“. In: *Screen* Vol. 20/2, 1979, S. 65–72.
- Mayer, Ruth: „Die Logik der Serie. Fu Manchu, Fantômas und die serielle Produktion ideologischen Wissens“. In: *POP. Kultur und Kritik*, Heft 1 / Herbst 2012.
- Schabacher, Gabriele: „Experimentalraum TV-Serie. Komplexität und Zeitlichkeit der neueren US-Produktionen“. In: *Transkriptionen* 10 / 2009, Sonderausgabe: Rückblick, S. 101–105.
- Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“. In: *Medienwissenschaft* 1/2008, S. 13–31.
- Wiltse, Ed: „So Constant an Expectation: Sherlock Holmes and Seriality“. In: *Narrative*, Vol. 6/2, 1998.

#### Internetquelle:

- Netflix: *The Good Wife* Staffel 1–7. Robert und Michelle King. CBS, 2009–2016.

Abbildungsverzeichnis zur Masterarbeit „Wiederholung und Variation in der seriellen Narration“



Abbildung 1: Alicia und Peter Florrick bei der Pressekonferenz (Episode 1 / Staffel 1 [00:01:03])



Abbildung 2: Vorspann Staffel 1- Händchenhaltendes Pärchen (Episode 1 / Staffel 1 [00:12:17])



Abbildung 3: Vorspann Staffel 1 - Alicia blickt Richtung Boden (Episode 1 / Staffel 1 [00:12:21])



Abbildung 5: Vorspann Staffel 2 - Alicia blickt direkt in die Kamera (Episode 1 / Staffel 2 [00:12:07])



Abbildung 4: Vorspann Staffel 1 - Alicia blickt Richtung Kamera (Episode 1 / Staffel 1 [00:12:24])



Abbildung 6: Vorspann Staffel 2 - Alicia blickt direkt in die Kamera (Episode 1 / Staffel 2 [00:12:10])



Abbildung 7: Beginn ohne Vorspann (Episode 23 / Staffel 1 [00:09:42])

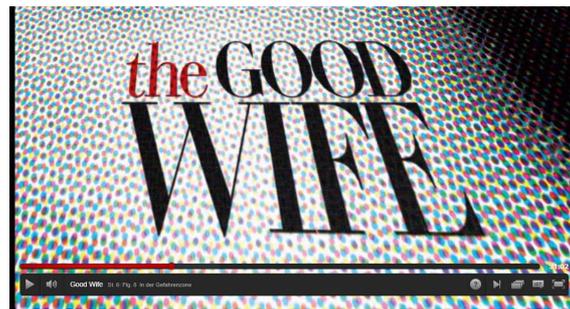


Abbildung 8 und 9: Vorspann Staffel 6 mit filmischer Ästhetik (Episode 8 / Staffel 6 [00:12:43] [00:12:50])

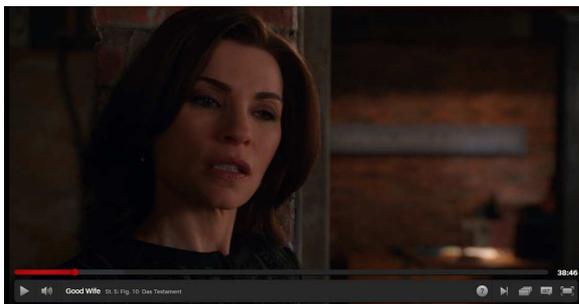


Abbildung 10 und 11: Alicia beginnt sich an den verstorbenen Klienten Ashbowe zu erinnern (links: Gegenwart; recht: Erinnerung) (Episode 10 / Staffel 5 [00:05:03] [00:05:05])



Abbildung 12 und 13: Alicia erinnert sich wieder an ein Treffen mit dem verstorbenen Klienten Ashbowe (links: Gegenwart; rechts: Erinnerung) (Episode 10 / Staffel 5 [00:13:23] [00:13:30])

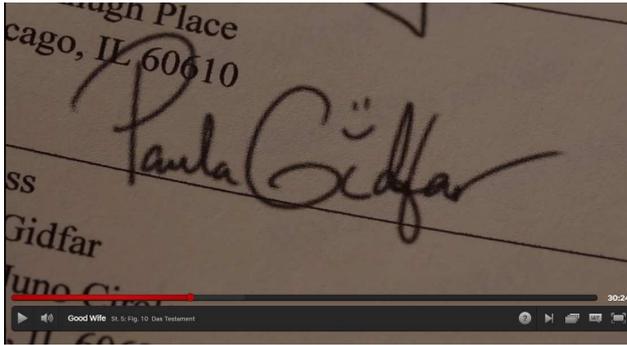


Abbildung 14: Alicia erinnert sich an den Namen der Zeugin Paula Gidfar (Episode 10 / Staffel 5 [00:13:25])



Abbildung 15: Erinnerung von Alicia - Alicia und Will Zuhause bei Ashbowe (Episode 10 / Staffel 5 [00:21:00])



Abbildung 16: Erinnerung von Will - Ashbowe beobachtet Alicia (Episode 10 / Staffel 5 [00:22:32])



Abbildung 17: Erinnerung von Will - Alicia und Will bei Ashbowe (Episode 10 / Staffel 5 [00:28:43])



Abbildung 18: Ashbowe macht Alicia klar, dass er immer da sein wird ((Episode 10 / Staffel 5 [00:04:03])



Abbildung 19 und 20: Peter Florrick kandidiert als Gouverneur vs. Alicia kandidiert als Staatsanwältin (links: Episode 20 / Staffel 3 [00:42:54]; rechts: Episode 5 / Staffel 6 [00:42:27])

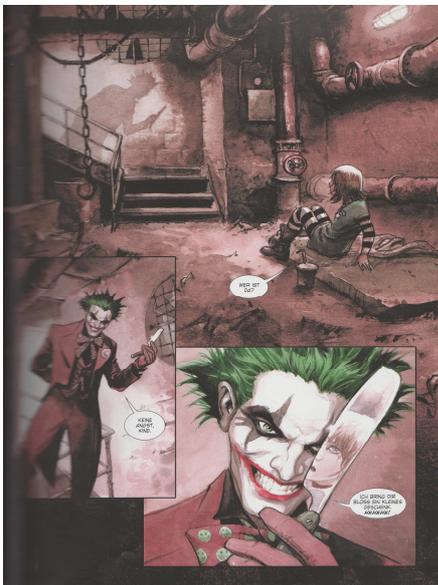


Abbildung 21 und 22: Der Beginn wird wenig später mit dem gleichen Bild wieder aufgegriffen (Marini, Enrico: Batman: links: S.4; rechts: S. 40)

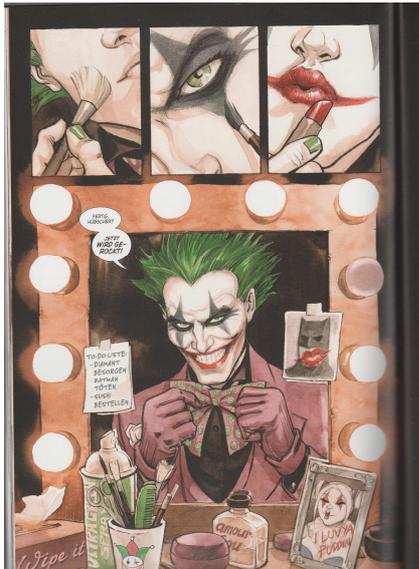


Abbildung 23: Der Joker freut sich auf eine Begegnung mit Batman im nächsten Teil (Marini, Enrico: Batman, S. 61)



Abbildung 24: Batman blickt melancholisch über Gotham (Marini, Enrico: Batman, S. 7)



Abbildung 25: Batman unterhält sich mit Polizisten über die Taten des Jokers (Marini, Enrico: Batman, S. 20)