

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Englisches Seminar

**Wie erzählen Unterhaltungsserien?
Entwicklung und Analyse zentraler Erzählstrukturen
anhand ausgewählter zeitgenössischer US-
Fernsehserien**

Examensarbeit
im Fach Englisch

Vorgelegt von
Thimo Kanter
im März 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Huck
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jutta Zimmermann

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Erzählstrukturen des Lesens nach Peter Hühn	4
1.1 Narrativität im Detektivroman	4
1.2 <i>Stories of the crime</i> und <i>story of the investigation</i>	6
1.3 Rolle von Leser und Autor im Detektivroman	8
1.4 Von der artifiziellen Erzählstruktur zum Erleben des Augenblicks	12
2. Erzählstrukturen des Sehens - <i>From book to screen</i>	16
2.1 Erzählinstanz: Erzähler	16
2.2 Erzählinstanz: <i>Focalization</i> und das Auge der Kamera	25
2.3 Stilmittel der Serienerzählung	31
2.3.1 <i>Story</i> und <i>discourse</i>	31
2.3.2 Auditative Stilmittel: Sound, Musik und <i>voice-over</i>	34
2.3.3 Visuelle Stilmittel: <i>flashback</i> , <i>flashforward</i> , <i>slow-motion</i> und <i>fast-motion</i>	36
3. Erzählstrukturen zeitgenössischer Unterhaltungsserien	38
3.1 <i>Dr. House</i>	39
3.1.1 Narrativität	40
3.1.2 <i>Story of the incident</i> und <i>story of reconstruction</i>	41
3.1.3 <i>Covert narration</i>	44
3.1.4 Die Rolle des passiven Zuschauers	48
3.2 <i>How I Met Your Mother</i>	49
3.2.1 Narrativität	50
3.2.2 <i>Story of the incident</i> und <i>story of reconstruction</i>	52
3.2.3 <i>Overt narration</i>	54
3.2.4 Die Rolle des aktiven und passiven Zuschauers	57

3.3 <i>Lost</i>	59
3.3.1 Narrativität	60
3.3.2 <i>Story of the incident</i> und <i>story of reconstruction</i>	63
3.3.3 <i>Covert narration</i>	65
3.3.4 Die Rolle des aktiven Zuschauers	68
Schlussbetrachtung	72
Quellenverzeichnis	79
Summary of the thesis	83

Einleitung

Das Thema der vorliegenden Arbeit behandelt die Entwicklung und Analyse zentraler Erzählstrukturen anhand ausgewählter zeitgenössischer US-Fernsehserien.

Das Erzählen von Geschichten wird heutzutage nicht mehr vorrangig durch das klassische Medium Buch umgesetzt.¹ Das Fernsehen läuft den Medien Buch und Kino immer häufiger den Rang ab und entwickelt eigene Erzählstrukturen, die auf bekannten Strukturen aus Buch und Film basieren.² Diese Entwicklung ist seit den 1990er Jahren zu beobachten, als es vor allem US-amerikanischen Serien gelang, sowohl Publikum als auch Kritiker und Wissenschaftler zu begeistern.³ Ein Grund für diesen Erfolg und die veränderte Wahrnehmung des Fernsehens liegt in einer „neuen narratologischen Komplexität“⁴, die die Serien auszeichnet. Wie aber werden Geschichten in zeitgenössischen Fernsehserien erzählt?

Zunächst ist festzustellen, dass sich die Serien von der *series*⁵ zum *serial*⁶ entwickelt haben. Das bedeutet, dass es vorrangig keine in sich abgeschlossenen Episoden mehr gibt, sondern die Handlung stattdessen über mehrere Episoden fortgesetzt wird. Der Zuschauer muss dementsprechend eine Serie regelmäßig sehen, um der Handlung folgen zu können. Außerdem erstreckt sich die Handlung immer seltener chronologisch und stringent über einen Erzählstrang. Vielmehr gibt es „parallel ablaufende Handlungsstränge“⁷, die mehrere Charaktere präsentieren.⁸

Das Ziel der Serien bleibt allgemein betrachtet aber weiterhin dasselbe, nämlich zu unterhalten: „Es ist vor allem der Wunsch nach regelmäßiger und verlässlicher Erfüllung [...], nach Einlösung des Unterhaltungsversprechens.“⁹

Diesem Ziel untergeordnet, werden die in dieser Arbeit betrachteten Serien als Unterhaltungsserien bezeichnet. Die Frage nach einem bestimmten Genre von Fernsehserien

¹ vgl. Johann N. Schmidt, „Narration in Film“, *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 214.

² vgl. Tina Grawe, *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien: Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV* (München, 2010) 2.

³ vgl. ebda. 2-3.

⁴ ebda. 3.

⁵ vgl. ebda. 9.

⁶ vgl. ebda.

⁷ ebda. 6.

⁸ vgl. ebda. 6-9.

⁹ ebda. 4-5.

wird damit absichtlich außer Acht gelassen, um sich ganz den Erzählstrukturen der Unterhaltungsserien widmen und genreübergreifend analysieren zu können.

Zudem zeichnen sich zeitgenössische Serien immer häufiger durch „Genre-Hybridität“¹⁰ aus, sodass eine eindeutige Bestimmung des Genres schwer vorzunehmen ist.

Da die Entwicklung dieser neuen Erzählstrukturen von US-amerikanischen Fernsehserien ausgeht, werden in dieser Arbeit drei zeitgenössische US-amerikanische Unterhaltungsserien untersucht: *Dr. House*¹¹, *How I Met Your Mother*¹² und *Lost*¹³.

Die Untersuchung orientiert sich an der Arbeit des Narratologen Peter Hühn, der in *The Detective as Reader*¹⁴ Erzählstrukturen des Lesens am Beispiel des Detektivromans darlegt.

Ebenso sollen in dieser Arbeit zentrale Erzählstrukturen des Fernsehens am Beispiel der oben genannten Serien analysiert werden. Dabei vertrete ich die These, dass sich trotz der unterschiedlichen narrativen Stilmittel und der unterschiedlichen Genres in allen drei Serien Erzählstrukturen finden lassen, die nach demselben Muster konzipiert sind, wie sie bereits in der Erzählstruktur des Lesens zu finden sind: Hühns *story of the crime*¹⁵ und *story of the investigation*¹⁶ finden ihre Entsprechung in den in dieser Arbeit eingeführten *story of the incident* und *story of reconstruction*.

Zunächst wird in Kapitel 1 Hühns Erzählstruktur des Lesens am Beispiel des Detektivromans *The Hound of the Baskervilles*¹⁷ erläutert.

Um diese Erzählstrukturen auf das Medium Film und Fernsehen zu übertragen, wird in Kapitel 2 der Unterschied zwischen den Medien Buch und Film analysiert. Innerhalb dieses Kapitels soll die Frage beantwortet werden, ob es zu den Erzählinstanzen der Literatur narrative Entsprechungen in Film und Fernsehen gibt und wie die Geschichtenerzählung im Fernsehen stattfindet.

¹⁰ Grawe 68.

¹¹ *Dr. House, Season 1-Season 5*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2004-2010.

¹² *How I Met Your Mother, Season 1-Season 4*, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009-2010.

¹³ *Lost, Die komplette Serie*, created by J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, perf. Matthew Fox, Evangeline Lilly, Terry O'Quinn, Buena Vista Home Entertainment and Touchstone Television, DVD, 2010.

¹⁴ Peter Hühn, "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", *Modern Fiction Studies*, 33:3 (1987).

¹⁵ vgl. ebda. 452.

¹⁶ vgl. ebda.

¹⁷ Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (London, 1996).

Kapitel 3 behandelt die Analyse der Erzählstrukturen zeitgenössischer Unterhaltungsserien unter den in Kapitel 1 und 2 erarbeiteten Aspekten. Folgende Fragen sollen in der Analyse beantwortet werden:

- Behandeln die Unterhaltungsserien die Narrativität an sich?
- Gibt es übergeordnete Erzählebenen in Form der *story of the incident* und *story of reconstruction*, die sich in den Serien finden lassen?
- Liegt eine *overt narration* oder *covert narration* vor?¹⁸
- Was für eine Rolle muss der Zuschauer aufgrund der vorliegenden Erzählstrukturen einnehmen?

Die Fragen werden jeweils in einzelnen Unterkapiteln untersucht. Dabei werden die narrativen Aspekte von Musik und Sound zweitrangig behandelt, da sich die Analyse primär auf die Erzählinstanz des Erzählers und die von ihm vermittelten Geschichten konzentriert. Schlussendlich soll die Frage beantwortet werden, ob die ausgewählten Unterhaltungsserien trotz Genreunterschieden und unterschiedlichen narrativen Stilmitteln ähnliche Erzählstrukturen aufweisen.

¹⁸ vgl. Jan Alber & Monika Fludernik, "Mediacy and Narrative Mediation", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 175.

1. Erzählstrukturen des Lesens nach Peter Hühn

In seiner Arbeit *The Detective as Reader* thematisiert Peter Hühn die Erzählstruktur von Detektivromanen. Laut Hühn thematisieren Detektivromane die Narrativität an sich; dabei wird nicht nur die Konstellation zwischen dem Erzähler und dem Leser betrachtet, sondern auch die der Protagonisten – Detektiv und Täter – zueinander.¹⁹ Hühn zeichnet auf diese Weise eine Erzählstruktur des Lesens bzw. des Leseprozesses. Diese Erzählstruktur wendet er auf den Detektivroman an, um die literarische Bedeutung des Genres zu erarbeiten und seine Erzählstruktur des Lesens zu rechtfertigen. Dabei nennt Hühn vier Schwerpunkte, die in dieser Arbeit genauer betrachtet werden sollen:

- Narrativität,
- Identifizieren von verschiedenen Erzählebenen, die so genannten *stories*,²⁰
- Rolle von mehreren Lesern und Autoren innerhalb der Romane und zuletzt
- Entwicklung der Erzählstruktur innerhalb des Genres Detektivroman.

Es soll gezeigt werden, warum das Genre des Detektivromans im Bezug auf Erzähl- und Lesetheorien besondere Bedeutung und Beispielcharakter aufweist.²¹

1.1 Narrativität im Detektivroman

Das Genre des Detektivromans ist für Hühn in Bezug auf die Darstellung des Erzählerischen einzigartig: "Detective fiction, particularly of the classical formula, seems to be unique among narrative genres in that it thematizes narrativity itself as a problem, a procedure, and an achievement."²² Der Detektivroman setzt sich demnach unter dem Aspekt der Narrativität deutlich von anderen Genres ab:

[...] 'the genesis of the crime' can be said to imply with particular clarity the essential components of any narrative as a highly organized as well as organizing structure: origin, agent, causal connection, temporal sequence, aim – or in the (incomplete) handy formula often cited in detective novels: the motive, the means, and the opportunity.²³

¹⁹ Hühn, "Detective" 451, 456.

²⁰ vgl. ebda. 451.

²¹ vgl. ebda. 453.

²² ebda. 451.

²³ ebda. 454.

Demzufolge lassen sich im Detektivroman die Grundelemente des Narrativen erkennen, die dem Detektivroman nicht nur die erzählerische Struktur geben, sondern die auch dazu dienen, den Roman mit Inhalt zu füllen. Dies bedeutet, dass die Kriminalgeschichte auf inhaltlicher Ebene das Narrative behandelt und sie somit nicht nur formale bzw. strukturelle narrative Elemente aufweist.²⁴

Hübn zufolge geht es beim Lesen darum, die wahre Bedeutung des Textes zu entziffern. Im Fall von klassischen Detektivromanen ist die wahre Bedeutung des Textes mit der Aufklärung des Verbrechens gleichzusetzen.²⁵ Der Leser eines klassischen Sherlock Holmes-Romans kennt die Chronologie des Verbrechens anfangs nicht: Er weiß weder, wer der Täter ist, noch, wie sich das Verbrechen zugetragen hat. Es geht dem Leser folglich darum, den Fall zusammen mit dem Detektiv zu lösen.²⁶

Der Täter ist der Autor des Verbrechens. Um unentdeckt zu bleiben und einer Strafe zu entgehen, verfolgt der Täter das Ziel, den Detektiv in die Irre zu führen, damit dieser den Fall nicht löst. Dazu verfasst der Täter eine andere Wirklichkeit, die nicht auf ihn als Täter hinweist und die der Detektiv für wahr halten soll.²⁷ Er legt falsche Fährten. Ebenso ist der eigentliche Autor des Detektivromans – im Fall von Sherlock Holmes Conan Doyle – bestrebt, den Text so zu verfassen, dass der Leser das Verbrechen nicht aufklären kann. In der strukturellen Analyse des Detektivromans befinden sich demnach zwei Gruppen, die einander gegenübergestellt sind: Autoren und Leser.²⁸ Diese Besonderheit des Detektivromans wird gesondert in Kapitel 1.3 untersucht.

Festzuhalten ist somit, dass die Besonderheit des Genres Detektivroman darin besteht, dass der Leser die wahre Bedeutung des Textes erfassen soll.

Dabei ist es nicht das Ziel des Autors, dass der Leser den Text von Anfang an erfasst. Ziel ist es vielmehr, dem Leser die Illusion zu geben, er könne den Text verstehen, wenn er genauso klug wie der Detektiv wäre, um die Hinweise im Text richtig zu deuten.²⁹ Dieser Wettstreit zwischen Autor und Leser wiederholt sich auf inhaltlicher Ebene zwischen Täter und Detektiv: der Täter als Autor des Verbrechens versucht die Tat so zu vertuschen bzw. seine Geschichte so zu schreiben, dass es dem Detektiv nicht möglich ist, die

²⁴ vgl. Hübn, "Detective" 451.

²⁵ vgl. ebda. 456.

²⁶ vgl. ebda. 451.

²⁷ vgl. ebda. 454.

²⁸ vgl. ebda. 456.

²⁹ vgl. ebda. 465.

wahre Geschichte zu lesen und den Täter zu überführen.³⁰ Die Narrativität im Detektivroman vollzieht sich demzufolge sowohl auf der inhaltlichen Ebene zwischen Täter und Detektiv als auch auf der strukturellen Ebene zwischen Autor und Leser.

1.2 *Story of the crime and story of investigation*

Wie bereits in der Einleitung zu Kapitel 1 erwähnt, identifiziert Hühn innerhalb des Leseprozesses im klassischen Detektivroman im wesentlichen zwei Erzählebenen. Diese Erzählebenen nennt Hühn *stories*: „The stories that are narrated in detective novels can profitably be described as stories of writing and reading insofar as they are concerned with authoring and deciphering ‘plots’.”³¹ Im Detektivroman ist das Schreiben und Entziffern von Plots Aufgabe der beiden Kontrahenten, von Detektiv und Täter.

Während der Detektiv versucht, den Plot des Verbrechens zu rekonstruieren, um den Täter zu überführen, ist der Täter bemüht, den eigentlichen Handlungsablauf durch Alibis oder falsche Hinweise zu verschleiern, sodass es dem Detektiv nicht mehr möglich ist, das Verbrechen aufzuklären. Der Täter ist also damit beschäftigt, eine Geschichte zu erfinden bzw. zu schreiben. Seine Geschichte fällt demnach unter die Kategorie der *stories of writing*.

Der Detektiv hingegen schreibt keine eigenständige Geschichte. Da er versucht, die Ursprungsgeschichte zu rekonstruieren bzw. zu lesen, fällt seine Geschichte unter die Kategorie der *stories of reading*. Diese beiden Erzählebenen im Detektivroman können konkreten Handlungen, nämlich dem Verbrechen und der Ermittlung, zugeordnet werden; hier unterscheidet Hühn die *story of the crime* und die *story of the investigation*.

Am Beispiel des Detektivromans *The Hound of the Baskervilles* von Sir Arthur Conan Doyle lassen sich die *story of the crime* und die *story of the investigation* wie folgt differenzieren:

Die *story of the crime* beschreibt Hühn als „happened in the past and [...] – insofar as it is hidden – absent from the present.“³² Der Roman *The Hound of the Baskervilles* beginnt mit dem Kapitel *Mr Sherlock Holmes*. Darin verfolgt der Leser eine Konversation zwi-

³⁰ vgl. Hühn, „Detective“ 454 und 451.

³¹ ebda. 451.

³² ebda. 452.

schen Sherlock Holmes und seinem Gehilfen Dr. Watson bis Dr. Mortimer im Büro des Detektivs eintrifft, um seine Hilfe in Anspruch zu nehmen.

Bereits zu diesem Zeitpunkt ist die *story of the crime* abgeschlossen. Würde das Verbrechen erst noch geschehen, würde es keinen Grund geben Sherlock Holmes aufzusuchen, weil ein Verbrechen noch nicht stattgefunden hat. Konsequenterweise ist der Mord an Sir Charles bereits passiert und Dr. Mortimer, der die Leiche gefunden hat, bittet Sherlock Holmes sich dem Fall anzunehmen.

Die *story of the crime* beschreibt, was tatsächlich geschehen ist, und, was zum Tod von Sir Charles geführt hat. Es ist der tatsächliche Ablauf des Verbrechens, das bereits vor Beginn des Buches stattgefunden hat. Offensichtlich ist die *story of the crime* den Protagonisten nicht bekannt; denn ansonsten könnten sie den Fall umgehend lösen. Das Ziel des Detektivs ist es folglich, die *story of the crime* erzählen zu können: den Ablauf der Handlungen, die zum Tod von Sir Charles geführt haben. In *The Hound of the Baskervilles* ist dies demnach die Geschichte, in der der Mörder von Sir Charles, Mr. Stapleton, sein Opfer zu dem Treffpunkt in der Nähe des Anwesens lockt, um ihn dann von dem blutrünstigen Hund zu Tode jagen zu lassen. Auch der Umstand, wie Sir Charles zu dem Treffpunkt gelockt wird, nämlich durch einen Brief von Laura Lyons, in dem sie ihn um Hilfe bittet, gehört zur Ursprungsgeschichte, die vor dem Beginn der eigentlichen Geschichte vollendet ist.

Um sein Ziel zu erreichen, die *story of the crime* zu rekonstruieren, folgt Sherlock Holmes Spuren und Hinweisen seiner literarischen Gegenwart, damit er das Verbrechen aufdecken kann. Mit literarischer Gegenwart ist die Zeit gemeint, die für den Charakter innerhalb der Handlung die Gegenwart darstellt. Ebenso wie Sherlock Holmes kann nun auch der Leser des Romans damit beginnen, Fährten zu folgen und sich ein Urteil über mögliche Verdächtige zu bilden. Hühn nennt dies die *story of the investigation*: „the second story (the investigation) happens in the present and consists of uncovering the first story.“³³

Der Detektivroman *The Hound of the Baskervilles* hat also zwei Erzählebenen:

Dem Roman geht eine Geschichte voraus, in deren Gegenwart Sir Charles ermordet wurde. Diese Vorgeschichte steht fest und wird vom Leser nicht verfolgt. Leser wie auch Detektiv steigen erst auf der zweiten Ebene ein, was bedeutet, dass sich der komplette

³³ Hühn, „Detective“ 452.

Detektivroman darauf konzentriert, den Ablauf dieses Mordes zu rekonstruieren. Dabei stellt sich die Aufgabe der Rekonstruktion sowohl dem Detektiv als auch dem Leser.

1.3 Rolle von Leser und Autor im Detektivroman

In den vorangegangenen Kapiteln ist Hühns Blickwinkel auf den Leseprozess im Detektivroman genauer erläutert worden. Hühn unterscheidet Leser und Verfasser bzw. Autoren von unterschiedlichen *stories*. Bisher ist aber nur eine inhaltliche Ebene des Detektivromans betrachtet worden: die Beziehung von Leser und Verfasser angewandt auf die Kontrahenten des Detektivromans, den Detektiv und den Täter. In Kapitel 1.1 wurde bereits analysiert, dass der Detektivroman als Genre für die Narrativität eine besondere Bedeutung besitzt.

Die Rolle von Leser und Autor wird im Detektivroman nicht nur auf inhaltlicher Ebene thematisiert. Auch auf formaler Ebene weist diese Konstellation besondere Bedeutung für die Narrativität auf. Das wird in der Beziehung zwischen Leser und Verfasser deutlich; denn die Erzählstruktur des Detektivromans behandelt nicht nur die Beziehung zwischen diesen beiden Kontrahenten, sondern auch die Beteiligung des Erzählers:

The usual constellation of story and discourse (the abstractable pre-existent sequence of events and acts versus its mediation in a narrative) occurs twice over: the story of the crime is mediated in the discourse of the detective's investigation; and the story of the detective's investigation, in its turn, is mediated in the narrator's discourse (for instance in Dr. Watson's uninformed written account of Holmes's detection).³⁴

Wie also hängen die verschiedenen Ebenen der Geschichtenerzählung zusammen?

Am Beispielroman für das klassische Detektivgenre *The Hound of the Baskervilles* lässt sich Hühns These wie folgt analysieren: Sherlock Holmes hat die Aufgabe, die *story of the crime* zu entdecken. Der Leser bekommt, ebenso wie der Detektiv, nur über die Untersuchung des Falls eine Möglichkeit, die Ursprungsgeschichte wiedererzählen zu können. Das bedeutet, dass die *story of the crime* durch die Ermittlung von Sherlock Holmes entdeckt werden soll. Der Leser bekommt, ebenso wie Holmes, die Informationen über den Tod von Sir Charles von Dr. Mortimer und wird, ähnlich wie Holmes, von Dr. Mortimer beauftragt diesen Fall zu lösen.

³⁴ Hühn, "Detective" 452.

Dies ist jedoch nicht die einzige Ebene, auf der sich der Detektivroman abspielt. Hühn spricht von einer weiteren Mediation, nämlich dem *narrator's discourse*. In *The Hound of the Baskervilles* wird, wie auch in den anderen klassischen Sherlock Holmes-Romanen, die Handlung von Holmes' Assistenten Dr. Watson aus der Ich-Perspektive erzählt. Das bedeutet wiederum, dass der Leser keinen direkten Einblick in die Ermittlung hat. Er erkennt nicht dieselben Hinweise wie Sherlock Holmes, weil ihm Holmes' Gedankengänge nicht über den Erzähler vermittelt werden. Stattdessen schildert Watson die Investigation. Watson ist kein so begnadeter Detektiv wie Holmes und übersieht deshalb gelegentlich Hinweise, die Holmes nicht entgehen. Konsequenterweise übersieht auch der Leser diese Hinweise, außer er ist sich der Narrativität bewusst und zweifelt an einigen Schlussfolgerungen Watsons. Dennoch hat der Leser nicht denselben Handlungsspielraum wie Watson: offensichtlich hat der Leser keine Möglichkeit seinen Blick in eine andere Richtung zu wenden als in die Richtung, in die Watson gerade sieht. Der Leser ist demnach von der Mediation durch Watson, dem *narrator's discourse*, abhängig.

Während also der Leser und der Erzähler noch versuchen die Puzzleteile des Falls zusammenzubekommen, hat Sherlock Holmes den Fall bereits gelöst: „By the time that you discovered me on the moor I had a complete knowledge of the whole business, but I had not a case which could go to a jury.“³⁵ Während Holmes nur noch damit beschäftigt ist, stichhaltige Beweise vor einem Gericht liefern zu können, tappen der Leser und Watson weiterhin im Dunkeln und versuchen noch die Hinweise zu deuten. Wie Watson erwartet auch der Leser, dass Sherlock Holmes am Ende des Romans sein Wissen mit den Unwissenden, also ihm und Watson, teilt.

In *The Hound of the Baskervilles* wird die Mediation noch an anderen Stellen deutlich. Das Kapitel *First Report of Dr. Watson* beginnt mit folgenden Hinweisen des Erzählers Watson:

From this point onwards I will follow the course of events by transcribing my own letters to Mr Sherlock Holmes which lie before me on the table. One page is missing, but otherwise they are exactly as written, and show my feelings and suspicions of the moment more accurately than my memory, clear as it is upon these tragic events , can possibly do.³⁶

Watson weist genauestens auf die Erzählstruktur hin. Er erklärt dem Leser förmlich, wie er den Detektivroman zu lesen hat. Die Erzählung dokumentiert lediglich die Gefühle und Verdächtigungen Watsons und in keiner Weise die von Holmes, abgesehen davon,

³⁵ Doyle 172.

³⁶ ebda. 81.

wenn Holmes Watson direkt seine Gedanken mitteilt. Weiterhin wird deutlich, dass Watson den Leser direkt anspricht. Demzufolge wird auch die Erzählebene des *narrator's discourse* zwischen Erzähler und Leser angesprochen.

Der Leser kann außerdem verfolgen, wie Watson erzählt, wenn er nicht ihn sondern Holmes adressiert. In den Berichten, die er Holmes schickt, um ihm seine Erkenntnisse mitzuteilen, ändert sich sein Erzählstil in einen wesentlich rationaleren, weil Watson weiß, welche Informationen für seinen Partner von Bedeutung sind. Nachdem Watson Holmes geschildert hat, wie seine Gefühlswelt vom Moor beeinflusst wird, fügt er hinzu: „All this, however, is foreign to the mission on which you sent me, and will probably be very uninteresting to your severely practical mind. [...] Let me therefore, return to the facts concerning Sir Henry Baskerville.“³⁷

Der Detektivroman *The Hound of the Baskervilles* verläuft folglich auf unterschiedlichen Erzählebenen: Zunächst gibt es die Ursprungsgeschichte, die *story of the crime*, die bereits vor Beginn der Handlung abgeschlossen ist. Der Detektiv versucht, diese Ursprungsgeschichte nachzuerzählen. Der Versuch, die *story of the crime* nacherzählen zu können, stellt die Handlung des Romans dar: die Investigation. Die Aktionen Sherlock Holmes' werden jedoch nicht direkt mit dem Leser geteilt. Watson wird alleine ins Moor geschickt und findet erst später heraus, dass auch Holmes vor Ort im Moor war. Da Watson die Geschichte erzählt, ist auch dem Leser nicht bekannt, dass Holmes im Moor war und welche Schlussfolgerungen er daraus gezogen hat. Demzufolge wird die *story of the investigation* dem Leser ebenfalls lückenhaft präsentiert und von Watson im *narrator's discourse* erzählt. Wird das formale Erzählschema auf die Charaktere übertragen, so versucht der Täter, Mr. Stapleton, die eigentliche, tatsächliche *story of the crime* zu verfälschen, damit er nicht als Täter entlarvt wird. Sherlock Holmes versucht die *story of the crime* genauestens nachzuerzählen, um den Täter zu überführen. Seine Ermittlung wiederum wird von Dr. Watson nacherzählt, der, ähnlich wie Holmes, versucht den Täter zu überführen und außerdem selbst versucht, Einblicke in die Gedankenwelt Holmes' zu bekommen. Wie Hühn feststellt, rätselt der Leser damit nicht nur über die Ursprungsgeschichte des Verbrechens, sondern auch über den Ablauf der Ermittlung, weil beide *stories* nur Stück für Stück ähnlich einem Puzzle zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden können.³⁸

³⁷ Doyle 81-82.

³⁸ vgl. Hühn, "Detective" 452.

Die Arbeit des Detektivs und damit auch des Lesers wird dadurch erschwert, dass nicht nur die beiden Kontrahenten in einem Detektivroman vorkommen, sondern auch andere Charaktere, die sich durch ihr Handeln verdächtig machen.³⁹ Diese Verdächtigen werden damit selbst zu Autoren, deren neue *stories* dazu führen, dass das Nacherzählen der *story of the crime* schwieriger wird, weil ihre *stories* zum Teil nichts mit der *story of the crime* zu tun haben:

Thus the text is revealed as having more *authors* than one and, consequently, as containing more meanings than one – all of which can be classified as *stories* and are, in fact, re-counted as separate stories in the end. So, before the detective can read the criminal's meaning correctly, he has first to disentangle and eliminate the various secondary meanings and stories.⁴⁰

Neben den bisher erwähnten Erzählebenen zwischen Detektiv und Täter, Detektiv und anderen Charakteren, Detektiv und Erzähler sowie Erzähler und Leser gibt es noch eine weitere Ebene: die Ebene zwischen dem Leser und dem Autoren des Detektivromans.

Hühn spricht in diesem Fall von einem Wettstreit, um die Bedeutung des Romans:

The main difficulty of the reading process is occasioned by the criminal's attempts to prevent the detective from deciphering the true meaning of his text. This is basically, a contest between author and a reader about the possession of meaning, each of them wishing to secure it for himself. (The content *within* the novel is repeated on a higher level between the novelist and the actual reader.)⁴¹

Dieser so genannte Wettstreit wirft ein anderes Licht auf die Gesamtkonstruktion des Detektivromans und die Narrativität, die in dem Genre erfasst wird. Inhaltlich und äußerlich sendet der Detektivroman zwei unterschiedliche Botschaften: Sherlock Holmes ist dem Täter in der Regel überlegen und in der Lage die *story of the crime* nachzuerzählen. Das Lesen erhält dadurch eine höhere Wertung als das Schreiben einer *story*. Auf der äußerlichen Ebene ist das Gegenteil der Fall: Der Autor vermag es, den Leser so zu täuschen, dass der Leser nicht in der Lage ist, den Täter zu identifizieren wie es der Detektiv kann: "Whereas within the novel the detective invariably proves the superiority of reading over writing, the novelist very often (I suspect) succeeds in proving the reverse – the superiority of his or her writing over the novel-reader's reading skills."⁴² Der Autor schreibt besser als der Leser zu lesen vermag, aber der Detektiv liest besser als der Kriminelle zu schreiben vermag.

³⁹ vgl. Hühn, "Detective" 456.

⁴⁰ ebda.

⁴¹ ebda.

⁴² ebda. 464.

1.4 Von der artifiziellen Erzählstruktur zum Erleben des Augenblicks

In der bisherigen Analyse der Erzählstruktur des Detektivromans ist deutlich geworden, dass der klassische Detektivroman das Lösen eines Falls beinhaltet, was in Doyles *The Hound of the Baskervilles* die Aufgabe des Detektivs Sherlock Holmes, seines Partners sowie Erzählers Watson und des eigentlichen Lesers des Detektivromans ist. Sie alle sind Leser des Detektivromans und stehen den Autoren bzw. Verfassern des Romans gegenüber. Die Rolle der Verfasser übernehmen der Täter Mr. Stapleton und der Autor des Romans Sir Arthur Conan Doyle. Der Detektivroman wird dadurch zu einem Musterbeispiel für die Narrativität an sich,⁴³ da zwischen Autoren und Lesern ein Wettstreit um die Bedeutung des Romans entsteht.⁴⁴

Die Erzählstruktur des klassischen Detektivromans stellt den Leser vor eine Herausforderung. Da der Leser in *The Hound of the Baskervilles* von Dr. Watson direkt angesprochen wird, merkt der aufmerksame Leser, dass ihm im wahrsten Sinne des Wortes eine Geschichte erzählt wird. Dr. Watson sitzt ihm sozusagen gegenüber und erzählt ihm die Ereignisse um den *Hound of the Baskervilles*, die der Erzähler Dr. Watson selbst miterlebt hat. Genette nennt dies *internal focalization*.⁴⁵ Das bedeutet, dass der Erzähler aus der Perspektive eines bestimmten Roman-Charakters berichtet. Genette unterscheidet jedoch zwischen dem Erzähler und der *focalization*, da seiner Meinung nach die Fragen nach Erzähler und Perspektive von unterschiedlicher Bedeutung sind:⁴⁶ „while a story is told from a particular point of view, a narrative focuses on something.“⁴⁷ In *The Hound of the Baskervilles* ist Dr. Watson ein Teil der Erzählung und gleichzeitig der Erzähler. Mit Bezug auf Genettes Klassifizierung in *focalization* und *voice* stellt Dr. Watson einen homodiegetischen Erzähler dar. Er erzählt die Geschehnisse aus seiner Sicht und fokussiert die Erzählung auf die Untersuchung des Verbrechens durch Sherlock Holmes und seine Assistenz dabei. Mögliche andere Ereignisse, die in der Gegenwartszeit des Romans geschehen sein mögen, werden von Dr. Watson außer Acht gelassen, da die Ermittlung im Mittelpunkt des Romans bzw. seiner Erzählung stehen soll.

⁴³ vgl. Kapitel 1.1

⁴⁴ vgl. Hühn, „Detective“ 456.

⁴⁵ vgl. Burkhard Niederhoff, „Focalization“, *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 115.

⁴⁶ vgl. ebda. 117.

⁴⁷ ebda. 116.

Zu dem Zeitpunkt, als Dr. Watson die Geschichte dem Leser erzählt, ist die gesamte Ermittlung abgeschlossen, da Dr. Watson die Ereignisse bereits erlebt hat und nun rückblickend über diese berichtet. Da es sich für den Leser demzufolge um eine zweifach erzählte Geschichte handelt, ist es für ihn schwierig, die Bedeutung des Romans bzw. die Ursprungsgeschichte des Verbrechens aufzudecken:

As a result, the verbal structure of the text is ambiguous: the detective's progress and the criminal's story are concealed *and* decipherable, invisible *and* visible. And the two texts have different readers – the detective, the Dr. Watson-figure, and us, the readers, who by comparing the original text of the mystery with the story of the detective's reading attempts may try to compete with him.⁴⁸

Dadurch, dass der Roman auf diese Weise konstruiert ist, wird dem Leser die Artifizialität der Erzählstruktur bewusst. Bei Doyle ist es dem Leser nicht möglich, direkt am Geschehen des Romans teilzuhaben. Der Leser bekommt keine direkten Einblicke in die Gedankenwelt von Sherlock Holmes außer Holmes selbst erzählt Watson davon. Aber selbst in dieser Erzählsituation ist der Einblick dadurch getrübt, dass Holmes der Erzähler seiner eigenen Gedanken ist. Ob sich seine Gedanken, während des tatsächlichen Moments, in dem er die Gedanken gefasst hat, tatsächlich so abgespielt haben, ist unsicher.

Anstelle von Holmes berichtet Dr. Watson dem Leser die Ereignisse, wie oben erwähnt. Die Ermittlung wird nahezu aus zweiter Hand erzählt, was dazu führt, dass der Leser eher eine Möglichkeit hat, über die Ermittlung an sich oder über die Vorgehensweise Watsons zu reflektieren als über die von Holmes. Watson als homodiegetischer Erzähler ist die Bezugsperson des Romans. Der Leser ist kein Teil der literarischen Gegenwart und erlebt dadurch die Geschehnisse auf andere Art als beispielsweise Sherlock Holmes, was die Artifizialität der Erzählstruktur des klassischen Detektivromans unterstreicht:

[...] one might suggest that the elaborate and ultimately paradoxical narrative organization of the classical detective novel, although ostensibly valorizing the power of the story and of reading, in the last analysis stresses the literary artificiality and playfully contrived nature of these ventures, thus enabling the reader consciously to accept the plot as a deliberate game and not to fall victim to the illusion.⁴⁹

Dass der Detektivroman auch auf andere Weise erzählt werden kann, zeigen die Detektivromane der *hard-boiled school*. Verglichen mit dem klassischen Detektivroman fehlt in den *hard-boiled novels* eine Erzählfigur wie Dr. Watson: "The investigation is normally narrated by the hard-boiled reader himself, in the first person, so that the classical sepa-

⁴⁸ Hühn, "Detective" 458.

⁴⁹ ebda. 465.

ration between reader and writer – as in the Holmes-Watson constellation – is given up.”⁵⁰ Die Ermittlung wird demzufolge nicht mehr durch einen Erzähler vermittelt, der die Aktionen des Detektivs verfolgt und zu deuten versucht. In dieser historischen Weiterentwicklung des Detektivgenres, wie beispielsweise in Dashiell Hammetts *The Maltese Falcon*⁵¹, ist zumeist der Detektiv der Erzähler und beschreibt folglich selbst, wie die Ermittlung stattfindet. Es fällt eine Erzählebene weg. Es gibt aber nicht nur in der Erzählstruktur eine Veränderung: Auch der Plot der *hard-boiled novels* hat sich, verglichen mit dem klassischen Detektivroman, geändert. Je näher der Detektiv der Auflösung des Verbrechens kommt, desto mehr verändert sich die *story of the crime*, weil der Täter auf die Ermittlung des Detektivs reagiert und beispielsweise Morde begeht, die die Auflösung des Verbrechens verhindern sollen, aber eigentlich nichts mit dem Ursprungsverbrechen zu tun haben.⁵² Dadurch, dass die Ursprungsgeschichte des Verbrechens damit nicht mehr für sich steht, sondern den permanenten Reaktionen des Täters unterworfen ist, kann der Detektiv der Aufgabe des klassischen Detektivromans nicht mehr nachkommen und die *story of the crime* nicht mehr nacherzählen.⁵³ Die Rolle des Detektivs beschränkt sich damit auf das Fassen des Täters und nicht mehr auf das Lösen eines Rätsels wie in den Sherlock Holmes-Romanen, in denen das Rätsel im Vordergrund steht. Es findet folglich eine andere Gewichtung statt: das Fangen des Täters gewinnt in den *hard boiled novels* an Bedeutung, wohingegen die Aufklärung des Verbrechens und die Methodik des Verbrechens in den Hintergrund geraten.

Aber nicht nur der Detektiv ist nicht mehr in der Lage die *story of the crime* nachzuerzählen: „At the same time, the constantly shifting and expanding mysteries make it less possible for the reader to compete with the detective in reading the story than in classical detective novels.”⁵⁴ Auf die gleiche Art, wie der Detektiv durch immer neue Morde und eine Veränderung der Ursprungsgeschichte des Verbrechens irritiert wird, kann auch der Leser das eigentliche Verbrechen nicht mehr identifizieren. Der Wettstreit, den Fall zu lösen, wie in den klassischen Detektivromanen, findet demnach nicht mehr statt, da der Leser keine Chance mehr hat, den Täter zu überführen. Er liest stattdessen, wie der Detektiv den Täter fasst. Der Detektiv selbst erzählt ihm, wie er es gemacht hat. Das Suchen nach Hinweisen und die Deutung dieser Hinweise ist zwar weiterhin Bestandteil

⁵⁰ Hühn, „Detective“ 462.

⁵¹ Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon* (1989).

⁵² vgl. Hühn, „Detective“ 461.

⁵³ vgl. ebda.

⁵⁴ ebda. 462.

des Detektivromans, aber hier sind diese Hinweise unterschiedlichen Verbrechen zuzuordnen. Sie könnten zum ersten Mord gehören, der die Ermittlung überhaupt erst nötig macht. Genauso könnten die Hinweise aber auch zu einem Folgemord gehören, der erst begangen wurde, weil der Detektiv dem Täter näher gekommen war.

Dadurch, dass der Detektiv und nicht länger sein Partner die Kriminalgeschichte erzählt, scheint der Leser direkt an der Ermittlung beteiligt zu sein. Er hat das Gefühl, den Augenblick zu erleben, in dem der Detektiv die Idee zur Lösung des Falls hat oder einen weiteren Hinweis findet. Der Leser muss den Hinweis nicht länger selber finden, sondern er erlebt das Finden quasi durch den Detektiv, der seine Eindrücke eins zu eins mitteilt. Die Artifizialität der Erzählstruktur der klassischen Detektivromane ist damit aufgegeben und die Illusion vom Erleben des Augenblicks scheint die Weiterentwicklung der Geschichtenerzählung im Detektivgenre zu sein:

[...] the change from the distinctly literary nature of the narration in the classical formula to the more illusionist, unmediated presentation of the second story could indicate a shift in the reader's interest, a shift toward being directly *present* to social reality and experiencing interpretive skills in a more realistic setting, an immediacy that may involve more imaginative risks and therefore more intense thrills.⁵⁵

Dieser Wandel beschreibt möglicherweise auch die Tendenz aktueller US-Unterhaltungsserien im Fernsehen. Durch das Auge der Kamera haben die Zuschauer oft das Gefühl, direkt das Geschehen beobachten zu können oder direkt am Geschehen teilzuhaben. Es wird die Illusion erzeugt, dass sie anwesend seien. Inwieweit bei der Analyse der Erzählstruktur von US-Unterhaltungsserien auf Hühns Erzählstruktur des Lesens zurückgegriffen werden kann, wird in den folgenden Kapiteln näher untersucht werden.

⁵⁵ Hühn, "Detective" 465.

2. Erzählstrukturen des Sehens – From book to screen

Wer einen Roman gelesen hat und danach die Verfilmung dieses Romans sieht, der stellt meist fest, dass ihm das Buch besser gefallen hat als der Film. Wer zuerst den Film gesehen hat und dann das Buch liest, dem gefällt wiederum häufig der Film besser. Woran liegt diese unterschiedliche Wahrnehmung der beiden Medien Buch und Film? Zum einen liegt das an den unterschiedlichen Sinnen, die angesprochen werden: Während beim Lesen die Augen als einziges Sinnesorgan beansprucht werden, werden beim Film zusätzlich die Ohren angesprochen.⁵⁶ Zum anderen liegt es an den unterschiedlichen Erzählstrukturen, die beide Medien nutzen. Hübners Erzählstrukturen des Lesens reichen nicht aus, um die Erzählstrukturen des Sehens bzw. des Fernsehens vollständig zu erfassen. Warum das so ist, soll an verschiedenen Erzählinstanzen des Sehens deutlich gemacht werden. In diesem Kapitel soll geklärt werden, wie ein Erzähler⁵⁷ auf dem Bildschirm wahrgenommen wird und welchen Einfluss die *focalization*⁵⁸ auf die Erzählstruktur nimmt. Es werden Stilmittel⁵⁹ der Serienerzählung, wie beispielsweise *flashbacks*, vorgestellt, um im dritten Kapitel auf die Stilmittel für die Analyse von ausgewählten zeitgenössischen US-Unterhaltungsserien zurückgreifen zu können.

2.1 Erzählinstanz: Erzähler

Das Erzählen von Geschichten findet heutzutage nicht mehr vorrangig über das Medium Buch statt. Stattdessen sind es die neueren Medien, wie Kino und Fernsehen, die hauptsächlich konsumiert werden, um sich Geschichten erzählen zu lassen.⁶⁰

Wenn eine Geschichte erzählt wird, stellt sich unweigerlich die Frage, wer diese Geschichte erzählt. Am Beispiel von *The Hound of the Baskervilles* ist eindeutig zu sehen, wer die Vorkommnisse schildert, nämlich der Assistent von Sherlock Holmes, Dr. Watson. Gibt es aber im Medium Film bzw. Fernsehen überhaupt eine derartige Erzählinstanz? "There are no stories without a storytelling instance. Virtually all narratologists

⁵⁶ Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies*, 2nd ed. (London, 2008) 89.

⁵⁷ vgl. Kapitel 2.1, Erzählinstanz: Erzähler.

⁵⁸ vgl. Kapitel 2.2, Erzählinstanz: Perspektive.

⁵⁹ vgl. Kapitel 2.3, Stilmittel der Serienerzählung.

⁶⁰ vgl. Schmidt 214.

agree on this point. Films differ, however, from novels in that a film can show an action rather than tell it.”⁶¹ Der Unterschied zwischen beiden Medien kann demzufolge als ein Unterschied von *telling* und *showing* bezeichnet werden, wie ihn auch die Autorin von *Theory of Adaptation* Linda Hutcheon benutzt.⁶²

Während im Roman viele Worte benötigt werden, um einen Vorgang oder ein Ereignis zu beschreiben, kann dieses Ereignis in einem Film wesentlich schneller umgesetzt werden, indem es nicht umschrieben, sondern einfach gezeigt wird. Bei einer Adaption eines Romans werden die Worte beispielsweise von einem Drehbuchautor interpretiert und für den Bildschirm in Sprache, Aktion, Sound und visuelle Bilder umgewandelt. Die nötigen Informationen für eine eins zu eins Umwandlung eines Romans in einen Film sind nicht immer vollständig gegeben. Beispielsweise wird nicht jeder Gesichtsausdruck von Dr. Watson beschrieben, nicht jede szenische Anordnung und jedes Detail der Szenerie sind bis zum letzten Grashalm in einem Buch genannt. Es liegt dann an den Drehbuchautoren, Regisseuren und Schauspielern ihre Sicht des Buches auf die Leinwand zu bringen.⁶³

Es ist demnach festzuhalten, dass das Erzählen in einem Film auf eine andere Weise geschieht, als es im Buch der Fall ist. Es geht nicht mehr länger um ein Erzählen, das auf verbaler Ebene geschieht. Selbst wenn in einem Film neunzig Minuten lang ein Erzähler gezeigt werden würde, der dem Zuschauer eine Geschichte erzählt, so gibt es dennoch visuelle Eindrücke vom Erzähler und seiner Umgebung, die die Erzählung beeinflussen.

The absence of a narrative subject is to be compensated for by the construction of a ‘visual narrative instance’ mediating the paradigms of overtly cinematographic devices (elements relating to camera, sound, editing), the *mise-en-scène* (arranging and composing the scene in front of the camera), and a distinctly filmic focalization.⁶⁴

Die Erzählinstanz ist nicht länger verbal, sondern audiovisuell. Das bedeutet nicht, dass ein Erzähler in visueller Form in einem Film oder einer Serie in Erscheinung treten muss. Vielmehr weist die Audiovisualität darauf hin, dass es eine Instanz gibt, die das, was gesehen und gehört wird, beeinflusst. Klassische Narratologen waren auf diesem Gebiet unentschlossen. Während für Stanzel Dramen und Filme keinen Mediator besit-

⁶¹ André Gaudreault, & François Jost, “Enunciation and Narration“, *A companion to film theory*, ed. Toby Miller (Malden, 2004) 45.

⁶² vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York, 2006) 40.

⁶³ vgl. ebda. 39-40.

⁶⁴ Schmidt 212.

zen wie es beim Roman mit einem Erzähler der Fall ist, rechnet Chatman Dramen und Filme durchaus dem Narrativen zu: “[...] narratives can be told or shown.”⁶⁵

Da Hühns Erzählstruktur des Lesens als Fundament für die Analyse von Erzählstrukturen des Sehens gelten soll, wird hier der Übergang von Buch zu Film anhand des Detektivromans beispielhaft nachzuvollzogen. Besonders zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden viele Detektivfilme produziert, was die Entwicklung von Detektivserien nach sich zog.⁶⁶

Bei aller Affinität des Detektivromans zum Film ist diese narrative Struktur keine, die ohne weiteres auch im [...] Kino funktioniert. Der Detektivfilm entwickelt entsprechend eigene Ausdrucksformen und damit zusätzliche Reize. Die klassische Detektivgeschichte kann er als *Fundus für Themen, Typen und Topoi* nutzen, mehr nicht. Produktionshilfe leisten ihm einzig die namenslosen Autoren der Groschenhefte.⁶⁷

Hesse weist auf den Unterschied zwischen den Medien Buch und Film hin, der bereits zu Anfang dieses Kapitels erläutert wurde. Die Detektivgeschichten können nicht eins zu eins übernommen, aber als Anregung genutzt werden, um eine solche Geschichte audiovisuell zu interpretieren anstatt auf der verbalen Ebene zu bleiben.

Durch die Umsetzung der Romane für das Fernsehen haben die Assistenten der Detektive eine höhere Bedeutung. Ihre Handlungen werden auf dem Bildschirm gezeigt, sodass die Assistenten demnach mehr zur Auflösung des Rätsels beitragen als in den Romanen deutlich wird. Dort sind es die Detektive, die den Assistenten, wie Dr. Watson, meist deren Unwissen vorführen. Bereits in Hefromanen, die Detektivgeschichten behandeln, war dies der Fall.⁶⁸ Für Hesse führte die Aufwertung der Assistenten dazu, die Hefromane über Detektive eher als „filmisches Erzählen“⁶⁹ zu kategorisieren. Dieses filmische Erzählen wird dadurch widerspiegelt, dass es in den Hefromanen „parallel laufende und nacheinander erzählte Handlungsstränge“⁷⁰ gegeben hat, wie es in den Romanvorlagen weniger der Fall gewesen ist und wie es die Zuschauer heute aus zeitgenössischen Serien, wie *Lost*, kennen. Dieser mediale Wechsel von Detektivroman zu Detektivserie führt zu einer neuen Erzählstruktur:

Damit büßen die Serien das *Fair Play* der klassischen Detektivgeschichten ein. Der Leser ist nicht länger gleichberechtigter Konkurrent des materialsammelnden Detektivs. Er ist nunmehr distanzierter Beobachter, dessen Wissensstand bisweilen deutlich über dem

⁶⁵ Alber & Fludernik 175.

⁶⁶ vgl. Sebastian Hesse, *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino* (Basel, Frankfurt/M., 2003) 129.

⁶⁷ ebda. 27.

⁶⁸ vgl. ebda. 46-47.

⁶⁹ ebda. 47.

⁷⁰ ebda. 46-47.

des Detektivs liegen kann. Er nimmt dieselbe Haltung zum Geschehen ein wie der Zuschauer im Kinosessel.⁷¹

Wie bereits in Kapitel 1.3 erwähnt, sorgt die Änderung der Erzählstruktur für eine andere Rolle des Lesers bzw. Zuschauers. Der klassische Wettstreit zwischen Leser und Detektiv ist nicht mehr gegeben. Gleiches scheint auch für eine Verfilmung zu gelten; denn der Blick der Dr. Watson-Erzählfigur kann in der Filmvariante nicht eins zu eins adaptiert werden: Der Film- bzw. Fernsehzuschauer sieht mit seinen eigenen Augen und dabei teilweise auch mehr als die verschiedenen Charaktere, die Teil der Handlung sind. Dennoch sollte der Kurzschluss vermieden werden, dass der Blick des Zuschauers ungetrübt ist. Was dem Zuschauer gezeigt wird und in welcher Form, ist von Drehbuchautor und Regisseur durchdacht und stellt damit einen Bildausschnitt dar. Eine Beeinflussung des Zuschauers ist damit genauso möglich wie in der Literatur: "Similar to literary narration, it can influence the viewing positions of the recipient and dispose freely of location and temporal sequences as long as it contains generic signals of shifts in time and space."⁷²

Um die Erzählinstanz des Erzählers genauer zu untersuchen, bedarf es der klassischen Separation zwischen *story* und *discourse*. Während die *story* die Ereignisse beschreibt, die in der Erzählung behandelt werden, wie beispielsweise Hühns *story of the investigation*⁷³, beschreibt der *discourse* die Art der Erzählung, abhängig von der zeitlichen Anordnung der Ereignisse oder der Betonung bestimmter Ereignisse durch den Erzähler.⁷⁴ Der Detektivroman *The Hound of the Baskervilles* handelt von der Untersuchung eines Falls durch Sherlock Holmes und Dr. Watson: dies ist die *story of the investigation*. Erzähler des Romans ist Dr. Watson, der sich im Rahmen seiner Erzählung auf die Ereignisse konzentriert, die er in den Fokus rücken will: dies beschreibt den *narrator's discourse*. "No story exists without discourse. Nevertheless, one can see discourse as a sort of 'cyst', because language has marks, signs, that bear the trace of the teller, the holder of the discourse: these marks are deictics."⁷⁵ Folglich haben auch Fernsehserien einen *discourse*, da in ihnen eine *story* behandelt wird. In diesem *discourse* können, wie Gau-

⁷¹ Hesse, *Kamera-Auge* 47.

⁷² Schmidt 215.

⁷³ vgl. Kapitel 1.2.

⁷⁴ vgl. Bignell 102.

⁷⁵ Gaudreault & Jost 47.

dreault und Jost es festhalten, Spuren eines Erzählers gefunden werden.⁷⁶ Wie aber sehen diese *deictics* aus?

Der Narratologe Johann N. Schmidt bezeichnet die Rolle des Erzählers, als Instrument der narrativen Mediation, als eines der kontroversesten Themen mit Bezug zur Narratologie im Film.⁷⁷ Grund dafür ist, dass sich ein Erzähler, wie er im Roman vorkommt, in Film und Fernsehen weniger eindeutig bestimmen lässt: "With the exception of the character narrator and the cinematic device of the voice-over (whether homo- or heterodiegetic), the traces of a narrating agency are virtually invisible, so that the term 'film narrator' is employed as hardly more than a metaphor."⁷⁸ Ein Charakter, der dem Zuschauer in einem Film die Handlung erzählt, wie beispielsweise Rob Gordon in *High Fidelity*⁷⁹, lässt die Spur eines Erzählers erahnen. Gleiches gilt für das angesprochene *voice-over*, bei dem nur die Stimme eines Charakters zu vernehmen ist, während dazu entsprechende Szenen gezeigt werden, auf die sich der Sprecher gerade bezieht, beispielsweise in US-Serien wie *How I Met Your Mother*⁸⁰, *Scrubs*⁸¹ oder *Grey's Anatomy*⁸². Wer oder was vermittelt aber die Geschichte, wenn ein Charakter gerade nicht erzählt, was passiert ist, oder kein *voice-over* über eine Szene gelegt ist? Diese Frage sorgt bei Narratologen weiterhin für viele Diskussionen.⁸³ Bordwell beispielsweise ist der Auffassung, dass es im Filmischen keinen Erzähler gibt, aber das Narrative an sich und demzufolge filmisches Erzählen durch den Zuschauer kreiert wird.⁸⁴ Lothe spricht von einem „film narrator“⁸⁵ als übergeordnete Instanz, die die Bandbreite der Kommunikation abbildet, die im Film möglich ist. Den Begriff einer Erzählinstanz im filmischen *showing* im Gegensatz zum literarischen *telling* zu fassen, scheint insbesondere deswegen schwierig zu sein, weil der Film oder die Serie eine eigene Dynamik entwickelt: "the discursive instance is less apparent than in a written tale. Events seem to tell their own stories. Yet this is misleading, because without any mediation there would have been no recording

⁷⁶ vgl. Gaudreault & Jost 47.

⁷⁷ vgl. Schmidt 219.

⁷⁸ ebda.

⁷⁹ vgl. *High Fidelity*, directed by Stephen Frears, perf. Jack Black, Joan Cusack, John Cusack, Touchstone Pictures, DVD, 2001.

⁸⁰ vgl. *How I Met Your Mother, Season 1-Season 4*.

⁸¹ vgl. *Scrubs - Die Anfänger, Die komplette erste Staffel*, created by Bill Lawrence, perf. Zach Braff, Sarah Chalke, John C. McGinley, Walt Disney Studios and Towers Prods. Inc., DVD, 2005.

⁸² vgl. *Grey's Anatomy - Die jungen Ärzte, Die komplette erste Staffel*, created by Shonda Rhimes, perf. Patrick Dempsey, Sandra Oh, Ellen Pompeo, Buena Vista Home Entertainment and Touchstone Television, DVD, 2006.

⁸³ vgl. Alber & Fludernik 183.

⁸⁴ vgl. ebda.

⁸⁵ Jakob Lothe, *Narrative in fiction and film: an introduction* (Oxford, 2000) 30.

and we would not have seen the events at all.”⁸⁶ Demzufolge muss es eine Mediation im Filmischen geben. Neben der Frage, ob es eine Entsprechung zum literarischen Erzähler gibt, muss auch untersucht werden, was für eine Rolle ein solcher Erzähler für die Handlung einnimmt. Eine narrative Situation zu schaffen, hängt immer von der Position und der Person des Erzählers ab.⁸⁷ Das bedeutet, dass es nicht nur darauf ankommt, ob der Erzähler allwissend ist oder nicht, sondern auch, ob er Teil des Erzählten ist, also homodiegetisch, kein Teil des Erzählten ist, also heterodiegetisch, oder den Blickwinkel des Protagonisten einnimmt, also autodiegetisch ist.⁸⁸ Es besteht ein Unterschied zwischen der Erzählung an sich und dem Erzähler. Die *story* wird von einem bestimmten Blickwinkel aus erzählt, dennoch kann die Erzählung auf etwas anderes fokussiert sein.⁸⁹ Versuche, Filme ohne Mediation auf die Leinwand zu bringen, sind gescheitert: in Filmen, in denen die Ereignisse sozusagen aus den Augen des Protagonisten gefilmt wurden, wurde den Zuschauern nur umso mehr die Kamera bewusst, die unpersönlich und ohne eigene Sicht auf die Dinge die Ereignisse filmt. Es entsteht eher ein Entfremdungseffekt als eine Identifikation mit dem Protagonisten.⁹⁰ Einer der Hinweise auf den Erzähler, die erwähnten *deictics*, könnte demnach die Perspektive sein, von der aus das Geschehen erzählt wird, die nicht zu verwechseln ist mit dem Bild, das dem Zuschauer gezeigt wird. Ebenso sind Musik und Sound wichtige erzählerische Mittel, um Atmosphäre oder Bedeutung zu kreieren. Da Musik und Sound nicht erzählt werden, zeichnet sich der filmische Erzähler als eine Erzählinstanz ab, die keine eigene Stimme besitzt, sondern eher Musik, Sound und Bild arrangiert.⁹¹ Es festigt sich demzufolge der Eindruck, dass einzelne Formen des Erzählers, wie sie in der Literatur vorkommen, nicht auf den Film übertragen werden können. Stattdessen scheinen der Vielseitigkeit des filmischen Erzählers keine Grenzen gesetzt. Er kann in verschiedenen Formen auftreten:

In any medium, someone or something must be doing the storytelling for the audience, on its behalf, and this agency is the narrator, whether it is a voice, an on-screen performer or simply the agency which viewers reconstruct as the force which controls the arrangement of camera shots, sound and music that deliver the story to them.⁹²

⁸⁶ Gaudreault & Jost 45.

⁸⁷ vgl. Didier Coste & John Pier, “Narrative Levels”, *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 296.

⁸⁸ vgl. ebda.

⁸⁹ vgl. Niederhoff 116.

⁹⁰ vgl. Schmidt 221-222.

⁹¹ vgl. Bignell 102.

⁹² ebda.

In dieser Form lässt sich der filmische Erzähler greifen: Er ist kein Charakter, der die Geschichte erzählt, er ist auch keine Stimme, die nur zu hören ist, sondern er ist derjenige, der das Arrangement von Bild, Sound und Musik lenkt. Einen eindeutigen Begriff gibt es für diese Art von Erzählinstanz nicht. Für diese Art von Erzähler sind in der Narratologie bereits viele Namen verwendet worden: „camera eye, first-degree narrator, primary narrative agency, supra narrator, organising consciousness, invisible observer“⁹³ oder „grand image-maker“⁹⁴. All diese Begriffe zeigen auch die unterschiedlichen Interpretationen dieses filmischen Erzählers, wie er in dieser Arbeit genannt wird. Es wird deutlich, dass ein filmischer Erzähler nahezu unsichtbar ist, dem Kamera-Auge entspricht, eine übergeordnete Erzählinstanz darstellt oder für das Zeigen der Bilder verantwortlich ist. Diese Interpretationen beschreiben die Annäherungsversuche, die in diesem Kapitel unternommen wurden, um einen filmischen Erzähler zu identifizieren. Dieser filmische Erzähler ist deswegen so schwer zu identifizieren, weil er vom Zuschauer so lange nicht wahrgenommen wird, bis sein Wahrheitsgehalt angezweifelt wird. Dieses Phänomen lässt sich durch eine Dialogsituation verdeutlichen: Wenn Pierre mir sagt: „Jean hat mir gesagt, dass du kommen sollst“, dann gibt es die Sprecher Pierre und Jean. Als Zuhörer nehme ich die Botschaft wahr, dass Jean mir sagt, dass ich kommen soll. Dass mir Pierre gesagt hat, was Jean gesagt hat, spielt für mich keine Rolle, weil Jean über Pierre zu mir spricht. Demzufolge ist Pierre der Erzähler von Jeans Botschaft. Sollte Jean das aber gar nicht gesagt haben und Pierre lügt, dann wird Pierre als Erzähler wahrgenommen, nämlich als unzuverlässiger Erzähler. Solange der Erzähler die Wahrheit sagt fällt er nicht auf. Sollte der Erzähler aber ein Detail verändern und zeigen, dass er selbst angreifbar ist, dann sind in diesem Beispiel die Ohren des Zuhörers auf ihn gerichtet.⁹⁵ Der filmische Erzähler agiert demnach wie Pierre. Der Zuschauer nimmt ihn nicht wahr, außer eine zweite Erzählinstanz signalisiert etwas anderes als der filmische Erzähler. Eine solche zweite Instanz kann beispielsweise ein Charakter sein, der Teil der Handlung ist und den Zuschauer direkt anspricht.

Das Erzählen einer Geschichte vollzieht sich im Filmischen konsequenterweise anders als in der Realität oder in der Literatur. Im Filmischen gibt es fünf Arten sich auszudrücken: über Bilder, Geräusche, Wörter, Geschriebenes und Musik.⁹⁶

⁹³ Schmidt 221.

⁹⁴ Gaudreault & Jost 48.

⁹⁵ vgl. ebda. 52.

⁹⁶ vgl. Gaudreault & Jost 53.

Diese unterschiedlichen Ausdrucksarten sind neben dem verbalen weitere erzählerische Versuche, die Geschichte an den Zuschauer zu bringen. Sie können im Film gleichzeitig stattfinden. Es ist die Aufgabe des filmischen Erzählers, diese Ausdrucksweisen zu arrangieren. Er steht über den sekundären Erzählversuchen, da er für das Arrangement der Ausdrucksarten verantwortlich ist. Wird dieser Sichtweise gefolgt, werden dadurch alle anderen identifizierten Erzähler zu sekundären, also gelenkten, Erzählern, die einen weiteren Erzählversuch starten.⁹⁷ An einem Beispiel verdeutlicht heißt das, dass der filmische Erzähler für die Zusammensetzung einer Szene verantwortlich ist, in der ein *voice-over* zu hören ist. Der Charakter, der das *voice-over* spricht, erzählt eine Geschichte. Er ist damit ein sekundärer Erzähler, da er keinen Einfluss auf das Bildmaterial hat, das gezeigt wird. Er erzählt seine eigene Geschichte, während der filmische Erzähler die Geschichte des Charakters erzählt, der das *voice-over* spricht. Der filmische Erzähler ist auf einer übergeordneten Erzählebene, der höchsten Ebene der filmischen Narration.⁹⁸ Diese höchste Ebene stellt für den Zuschauer die Ebene dar, die er in der Regel nicht erfasst, wie in dem Dialog-Beispiel mit Jean und Pierre. Der filmische Erzähler wird so lange nicht explizit wahrgenommen bis das Arrangement der Szenen nicht mit dem übereinstimmt, was ein sekundärer Erzähler erzählt. Dadurch wird dem Zuschauer bewusst, dass neben dem *voice-over* noch eine andere erzählerische Instanz vorhanden sein muss, die das Arrangement der Bilder vornimmt. Um auf ein Beispiel aus der Literatur zurückzukommen, ist die filmische Narration der von *Tausendundeine Nacht* sehr ähnlich:⁹⁹ Der Haupterzähler der Geschichte erzählt von einem König, der mehrere Frauen heiratet, die nach der Hochzeitsnacht getötet werden sollen, um sich an den Frauen zu rächen. Als eine der Frauen, Scheherazade, an der Reihe ist, beginnt sie damit, dem König eine Geschichte zu erzählen. Diese Geschichte findet der König so spannend, dass er von Nacht zu Nacht die Hinrichtung verschiebt, um eine weitere Geschichte zu hören. In jeder dieser von Scheherazade erzählten Geschichten ist Scheherazade eine sekundäre Erzählerin, die selber ein Teil der primären Geschichte ist. Sie ist demnach eine homodiegetische Erzählerin auf der Ebene der primären Geschichte vom König und seinen Frauen. Werden die Geschichten, die Scheherazade erzählt, betrachtet, so ist sie eine heterodiegetische Erzählerin, weil sie selber kein Teil der Handlung ist. Sie spielt in ihren eigenen Geschichten nicht mit.

⁹⁷ vgl. Gaudreault & Jost 53.

⁹⁸ vgl. ebda.

⁹⁹ vgl. ebda.

Der primäre Erzähler, der die Geschichte vom König und den Frauen erzählt, also die Geschichte, in der auch Scheherazade mitspielt, wird durch die Vielzahl von sekundären Geschichten, die Scheherazade erzählt, nahezu unsichtbar.¹⁰⁰ Der Leser nimmt Scheherazade fälschlicherweise als primäre Erzählerin wahr, weil hauptsächlich sie diejenige ist, die die Geschichten in *Tausendundeine Nacht* erzählt. Der filmische Erzähler tritt ebenso wie der primäre Erzähler in *Tausendundeine Nacht* zurück. Im Gegensatz zum Film ist es jedoch auf literarischer Ebene einfacher, einen primären Erzähler verschwinden zu lassen, was an den Ausdrucksformen der Literatur liegt, deren einzige Ausdrucksform die Sprache ist. Die Ausdrucksformen des Films sind, wie bereits erwähnt, multimedial.¹⁰¹ Das führt dazu, dass die primäre Erzählinstanz nicht ähnlich ausgeblendet werden kann wie in der Literatur. Sollte es in einem Film eine Szene geben, in der Bilder gezeigt werden, ein *voice-over* ertönt und dazu Musik gespielt wird, fällt auf, dass der *voice-over*-Erzähler die Geschichte nicht alleine erzählt, sondern auch auf andere Ausdrucksformen, in diesem Fall Bild und Musik, angewiesen ist, um die Geschichte zu erzählen. Diese Ausdrucksformen arrangiert der filmische Erzähler, die übergeordnete Erzählinstanz des Films.¹⁰²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die narrativen Möglichkeiten des Films weitaus vielfältiger sind als die der Literatur: "It follows therefore that cinematic narratives are particularly good at superimposing discourses over one another, and working from a variety of planes of enunciation and points of view, which might even enter into collision."¹⁰³ Das führt allerdings auch dazu, dass die Terminologie der Literatur nicht eins zu eins auf das Medium Film übertragen werden kann, was auch nicht nötig ist; denn es scheint Einstimmigkeit zu herrschen, was die Existenz einer primären Erzählinstanz angeht, wie auch immer sie in den verschiedenen narratologischen Arbeiten genannt wird. Einige Beispiele¹⁰⁴ wurden bereits aufgeführt. Diese Einstimmigkeit ist angesichts der Multimedialität des Films, verglichen mit der verbalen Ausdrucksform der Literatur, erstaunlich.

¹⁰⁰ vgl. Gaudreault & Jost 53-54.

¹⁰¹ vgl. ebda. 54.

¹⁰² vgl. ebda. 54-55.

¹⁰³ vgl. ebda. 57.

¹⁰⁴ camera eye, first-degree narrator, primary narrative agency, supra narrator, organising consciousness, invisible observer, grand image-maker.

2.2 Erzählinstanz: *Focalization* und das Auge der Kamera

Die erzählerischen Ausdrucksformen von Film und Fernsehen sind vielfältig. Im vorigen Kapitel wurde darauf aufmerksam gemacht, dass es auch auf dem Bildschirm eine übergeordnete Erzählinstanz gibt, die alle anderen Erzähler einer Serie oder eines Films zu sekundären Erzählern herabstuft. Dieser filmische Erzähler beeinflusst das Arrangement der filmischen Ausdrucksformen und damit die sekundären Erzähler. Genette trennt strikt zwischen Erzähler und *focalization*.¹⁰⁵ *Focalization* meint die Perspektive, den Blickwinkel auf eine bestimmte Geschichte. Auch wenn der Erzähler eine nicht abstreitbare Rolle in Bezug auf die Erzählung der Geschichte hat und so auch die Sichtweise auf die Geschichte teilweise lenkt, so differenziert Genette zwischen den Fragen „*who sees?* and [...] *who speaks?*“¹⁰⁶. Erzähler und *focalization* sind nicht dasselbe, sondern betrachten zwei unterschiedliche Aspekte der Erzählung: Während der Erzähler die Geschichte durch *discourse* dem Leser präsentiert, stellt die *focalization* fest, wie auf die erzählte Geschichte geblickt wird. Sehen wir die Lösung des Falls in *The Hound of the Baskervilles* aus der Perspektive von Sherlock Holmes? Nein, es ist Dr. Watson, dessen Gedanken und Erfahrungen der Leser teilt und der gleichzeitig der Erzähler dieser Geschichte ist. Es hätte ebenso gut der Fall sein können, dass ein Erzähler die Geschichte erzählt, der kein Teil der Handlung ist, aber sich dennoch auf die Gedankenwelt Watsons beschränkt. In diesem Fall wäre das ein heterodiegetischer Erzähler, der allerdings in seiner *focalization* auf Watson begrenzt ist, eine *internal focalization*.¹⁰⁷

Perspektivisches Erzählen im Fernsehen sieht anders aus. Drei unterschiedliche Erzählebenen scheinen Einfluss auf die Perspektive der Geschichtenerzählung zu haben: die Charaktere, die in der Handlung vorkommen, das Auge der Kamera und die Zuschauer.¹⁰⁸ Die Charaktere haben ihre eigenen Sichtweisen in Bezug auf die Handlung und können sich teilweise als sekundäre Erzähler im Rahmen der Handlung abwechseln. Die Wahrnehmung der Geschichte wird dadurch verändert. Die Kamera ist das Instrument, welches die Geschehnisse der Handlung zum Zuschauer in die Realität transportiert. Die Sichtweise des Zuschauers wird in diesem Fall sowohl von den Charakteren als auch von der Kamera gelenkt. Im Medium Fernsehen wurden mehrere Erzählfiguren geschaffen,

¹⁰⁵ vgl. Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaka, 1988) 74.

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford, 1980) 186.

¹⁰⁷ vgl. ebda. 188-189.

¹⁰⁸ vgl. Bignell 100.

die den Zuschauer direkt ansprechen: Identifikationsfiguren und repräsentative Figuren.¹⁰⁹ Damit rückt der Zuschauer immer weiter in den Vordergrund, wenn es um die Erzählung einer Geschichte geht. In den Anfängen des Kinos und des Fernsehens wurden Spuren für eine filmische Narration weitestgehend vermieden. Heutzutage steht die filmische Narration im Vordergrund und damit auch die Vermittlung der Geschichte an den Zuschauer.¹¹⁰

Dabei sind die Blickwinkel zwischen den einzelnen Erzählebenen unterschiedlich: Wird die Beziehung zwischen Charakter und Zuschauer betrachtet, so fällt auf, dass der Zuschauer häufig mehr weiß als ein einzelner Charakter. Es entstehen Lücken zwischen dem, was der Charakter gesehen haben soll und dem, was der Zuschauer sieht.¹¹¹ Dies kann beispielsweise in einer Audiovisualisation eines Tagebucheintrags geschehen, in dem der Charakter, der den Tagebucheintrag verfasst hat, die Anwesenheit eines anderen Charakters nicht bemerkt, dieser Charakter aber vom Zuschauer gesehen werden kann. Der Tagebucheintrag wird in diesem Fall für den Zuschauer gezeigt, um den Zuschauer keinen Text auf dem Bildschirm lesen zu lassen. Gleichzeitig ist es aber keine Eins-zu-eins-Übertragung des Textes auf den Bildschirm, weil ein Charakter gezeigt wird, den der Verfasser des Tagebucheintrags nicht beschrieben hat. In diesem Fall wird der filmische Erzähler greifbar. Er ist die übergeordnete Erzählinstanz, die eingreift, und dem Zuschauer verdeutlicht, was aus Sichtweise des Tagebuch-Verfassers geschehen ist und was tatsächlich geschehen ist: ein weiterer Charakter war präsent, der dem Verfasser entgangen ist. Damit kann der Tagebuch-Verfasser kein alleiniger Erzähler der Geschichte sein. Es wird deutlich, dass es sich bei ihm um einen sekundären Erzähler handelt, der dem filmischen Erzähler untergeordnet ist. Es besteht folglich eine Diskrepanz zwischen dem, was der Charakter weiß, und dem, was der Zuschauer wissen soll. Dies macht den Eingriff des filmischen Erzählers nötig und verdeutlicht gleichzeitig die Perspektive, also die *focalization*, eines Charakters.¹¹² Zudem wird es für den Zuschauer schwieriger, den Erzähler der Geschichte auszumachen. Dadurch kann erzählerische Orientierungslosigkeit entstehen: Beispielsweise erzählt der von Joe Pesci in *Goodfellas*¹¹³ gespielte Charakter Tommy DeVito einen Teil der Handlung im *voice-over*. Im Ver-

¹⁰⁹ vgl. Bignell 101.

¹¹⁰ vgl. Gaudreault & Jost 50.

¹¹¹ vgl. ebda. 51.

¹¹² vgl. Gaudreault & Jost 51.

¹¹³ vgl. *Goodfellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia*, directed by Martin Scorsese, perf. Robert DeNiro, Ray Liotta, Joe Pesci, Warner Bros. Home Entertainment, DVD, 2004.

lauf des Films wird DeVito allerdings ermordet, sodass sich der Zuschauer fragen könnte, wie es möglich ist, den Erzähler der Geschichte zu ermorden oder wie es DeVito überhaupt möglich war, den Film in der Vergangenheitsform zu erzählen, obwohl er, vom erzählerischen Standpunkt aus, tot sein müsste.

Hier treffen der filmische Erzähler und die sekundären Erzähler aufeinander. Der filmische Erzähler kann die Geschichte aus der Perspektive des sekundären Erzählers, beispielsweise eines Charakters, erzählen. Er zeigt dann in Szenen nur etwas, was dem Charakter bekannt ist. In einer Rückblende zeigt er beispielsweise eine Szene so, wie der Charakter meint, dass sie stattgefunden habe. In diesem Fall wird der Unterschied zwischen Erzähler und *focalization* deutlich; denn zumeist wird eine Rückblende eines Charakters so gezeigt, dass der Charakter selbst von außen zu sehen ist und nicht etwa aus seiner Perspektive, in der die Kamera die Augen des Charakters darstellen würde.¹¹⁴ Die filmische *focalization* unterscheidet sich damit immens von der literarischen, in der häufig gesamte Geschichten durch den Blickwinkel einer Person präsentiert werden. Im Film scheint die Perspektive im ständigen Wechsel zu sein.¹¹⁵

Dieser ständige Wechsel wird als *multiple focalization*¹¹⁶ bezeichnet: eine wechselnde Perspektive, die durch verschiedene Kamerawinkel erzeugt wird und dem Zuschauer das Ereignis durch eine Vielzahl unterschiedlicher Blickwinkel präsentiert.¹¹⁷ Zum Beispiel zeigt eine Kameraeinstellung eine Landschaft, dann wiederum einen Charakter oder das, auf das der Charakter gerade blickt. Die Perspektiven sind vielfältig und daher auch einzeln wahrnehmbar. Um die Perspektive in Film und Fernsehen zu analysieren, ist es folglich notwendig zu erkennen, dass dieses Medium durch verschiedene Blickwinkel erzeugt wird und die Kamera das Instrument dafür ist.¹¹⁸ Genettes Frage *who sees?* ist damit im Rahmen der Filmanalyse eine Frage, die selten eindeutig zu beantworten ist. Selbst wenn die Kamera den Blickwinkel eines bestimmten Charakters abbildet, kann dieser Blickwinkel ebenso als Blickwinkel eines heterodiegetischen Erzählers gedeutet werden, der das Geschehen neutral für den Zuschauer verfolgt und in Form eines filmischen Erzählers die Szene aus dem Blickwinkel dieses Charakters zeigt. Dabei handelt es sich um *double perspectivation*¹¹⁹. Das aktuelle Bild, das gezeigt wird, kann so-

¹¹⁴ vgl. Gaudreault & Jost 56.

¹¹⁵ vgl. Schmidt 223.

¹¹⁶ vgl. ebda.

¹¹⁷ vgl. ebda.

¹¹⁸ vgl. Schmidt 223.

¹¹⁹ vgl. ebda.

wohl einem Charakter als auch einer Erzählfigur zugeordnet werden. Der Blickwinkel ist nicht eindeutig auf einen Charakter einzugrenzen.

Wie aber grenzt der Zuschauer diese Blickwinkel ein, um der Handlung folgen zu können? Eine eindeutige Bestimmung von Blickwinkeln ist nahezu unmöglich, zumal die Blickwinkel auch ineinander übergehen können.¹²⁰ Wenn zum Beispiel die Kamera auf dem Boden positioniert wird und kein Charakter gerade auf dem Boden liegt, dann wird dem Zuschauer die Präsenz eines filmischen Erzählers deutlich, der diesen Blickwinkel kreiert und seine Ausdrucksmöglichkeiten der filmischen Erzählung benutzt.¹²¹ In dieser Ansammlung von Blickwinkeln zwischen Erzählern, Charakteren und dem Zuschauer ist es der Zuschauer, dem alle Blickwinkel zur Verfügung stehen. Er kann von einem Charakter angesehen werden oder selber einen Charakter sehen. Er kann sozusagen von außen auf die Szene sehen, ohne Bestandteil der Handlung zu sein.¹²² Der Zuschauer ist damit Beobachter und Beobachteter zugleich. Obwohl dem Zuschauer sämtliche Blickwinkel zur Verfügung stehen, ist er dennoch nicht allwissend. Teilweise werden dem Zuschauer entscheidende Blickwinkel verweigert, um beispielsweise ein Geheimnis aufrecht zu erhalten und auf diese Weise dafür zu sorgen, dass der Zuschauer auch nächste Woche wieder einschaltet.¹²³ Jeder, der öfters Kriminalserien oder -filme schaut, wird es kennen: Das Gesicht des Mörders ist während der Tat meist verdeckt, damit der Zuschauer während der Serie bis zur Aufklärung mit den Ermittlern rätseln kann, wer der Mörder war. Konsequenterweise steht in der Narration das Instrument, das die Blickwinkel dem Zuschauer ermöglicht, im Vordergrund: die Kamera. Im Gegensatz zu Dokumentationen, in denen häufig faktisches Wissen vermittelt wird, kommt der Kamera in der Unterhaltungsbranche eine bedeutendere Rolle zu. Während in der Realität den Gefilmten bewusst ist, dass gefilmt wird, verhalten sich die Schauspieler bei den meisten Serien und Filmen so, als wüssten sie nicht, dass sie gefilmt werden. Ansonsten würden die Charaktere ständig in die Kamera schauen und den Zuschauern möglicherweise direkt ihre Absichten erklären. Die Charaktere und damit die Schauspieler verhalten sich in der Regel so, als ob der Zuschauer nicht anwesend wäre.¹²⁴ In Dokumentationen ist der Blickwinkel der Kamera weniger entscheidend, weil dadurch keine bestimmte Sicht auf die Dinge vermittelt werden soll, sondern die Kamera eher die Position eines neutra-

¹²⁰ vgl. Schmidt 223.

¹²¹ vgl. Gaudreault & Jost 49.

¹²² vgl. Bignell 100.

¹²³ vgl. ebda.

¹²⁴ vgl. Bignell 103.

len Beobachters einnimmt.¹²⁵ Trotzdem gibt es in beiden Fällen einen filmischen Erzähler, der für die Zusammenstellung der vermittelten Bilder in Verbindung mit dem Sound verantwortlich ist.¹²⁶ In diesem Sinne ist die Kamera das Instrument, das die Verbindung zwischen den Charakteren und den Erzählern zum Zuschauer herstellt. Auffällig ist dies beispielsweise, wenn ein Charakter bzw. Schauspieler mit der Regel bricht, nicht in die Kamera zu schauen, es aber dennoch tut, um eine Situation zu untermalen. Dies ist ein Stilmittel, das häufig in der Serie *Magnum*¹²⁷ benutzt wird, in der Tom Selleck, alias Magnum, öfters direkt in die Kamera schaut, um sein Entsetzen oder seine Freude dem Zuschauer direkt mitzuteilen, obwohl es durch die Handlung offensichtlich ist, dass in der filmischen Gegenwart kein entsprechender Charakter steht, den Magnum ansehen könnte. Eine solche Szene gibt es beispielsweise direkt in der ersten Folge der Serie *Pilot: Please Don't Eat the Snow in Hawaii - Part 1*, in der Magnum versucht, einen Ferrari zu stehlen. Nachdem er das Schloss des Ferraris geknackt hat und den Wachhunden entkommen ist, blickt Magnum direkt mit einem breiten Grinsen in die Kamera, welches zu einem entsetzten Gesichtsausdruck wird, als Magnum feststellt, dass er auch noch einen Code eingeben muss, um den Ferrari zu starten.¹²⁸ Dem Zuschauer ist augenblicklich klar, dass der Charakter, der sich gerade mitten in der Handlung befindet, ihn anblickt und damit die Erzählsituation entlarvt. Gleichzeitig wird die Verbindung zwischen Zuschauer und Charakter gestärkt, da der Zuschauer explizit in die Erzählung eingebunden wird. Der Blick in die Kamera ist zudem eine bildliche Darstellung der gesamten Erzählsituation von *Magnum*, da der Protagonist im *voice-over* dem Zuschauer die Geschichten all seiner Fälle erzählt und ihn per *voice-over* direkt anspricht. Aufgrund dieser Verbindung zwischen Handlung und Zuschauer bezeichnet Schmidt die Kamera als "intermediator of visual and acoustic information"¹²⁹. Ohne die Kamera könnte der Zuschauer die Handlung nicht wahrnehmen, die für ihn konzipiert wurde. Dies führt dazu, dass in der Analyse von Kameraeinstellungen, die Kamera häufig personifiziert wird, so als ob sie eigenständig eine Szene abbilden würde: „Die Kamera spannt den neugierigen Kinogänger nicht länger auf die Folter und nähert sich allmählich den ledergebundenen Buch-

¹²⁵ vgl. Bignell 103.

¹²⁶ vgl. ebda.

¹²⁷ *Magnum, Die komplette erste Staffel*, created by Donald P. Bellisario, Glen A. Larson, perf. John Hillerman, Larry Manetti, Tom Selleck, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2005.

¹²⁸ *Magnum, erste Staffel, Folge 1: Please Don't Eat the Snow in Hawaii - Part 1* (00:00:00-00:04:16).

¹²⁹ Schmidt 221.

rücken.“¹³⁰ Insbesondere bei Genres, in denen eine Verbindung zwischen Handlung und Zuschauer nötig ist, rückt die Funktion der Kamera als Vermittlungsinstrument in den Vordergrund. In den frühen Detektivfilmen des 20. Jahrhunderts wurde die Beziehung zwischen Detektiv und Leser auf den Bildschirm übertragen. Der Zuschauer kann dem Blick des Detektivs folgen und damit seiner Suche nach Spuren und Hinweisen. Über die Kamera werden Hinweise eingefangen, die der Zuschauer selbst interpretieren kann und damit in einen Wettstreit mit dem Detektiv tritt, den Fall zu lösen. Hesse sieht in dieser „Verwandtschaft von Kamera-Auge und Spürnase [...] eine plausible Erklärung für den Detektivfilm-Boom der Jahre 1908 bis 1918“¹³¹. Anhänger der Theorie eines unsichtbaren Beobachters argumentieren sogar, dass im Filmischen die Kamera die Funktion des Erzählers erfüllt.¹³² Demgegenüber steht die klassische Differenzierung zwischen Perspektive und Erzähler. Damit wird die Rolle der Kamera für den filmischen Erzähler zu einem der wichtigsten Instrumente. Es ist das Kamera-Auge, mit dem sich der Zuschauer identifiziert und durch das er Einblick in die Handlung erhält. Dadurch erfährt die *focalization* verglichen mit dem Medium Buch eine Aufwertung:

whereas in the novel the two kinds of focalization (internal/external) alternate, in film several internal and external focalizers can appear simultaneously at different points inside or outside the frame, all contributing to the development of the narrative and the creation of a permanent tension between subjectivity and objectivity.¹³³

Abschließend ist festzuhalten, dass die Analyse von *focalization* in Film und Fernsehen wesentlich komplexer ist als in der Literatur.¹³⁴ Eine Entsprechung der Dr. Watson-Figur in den Sherlock Holmes-Romanen kann es nahezu nicht geben, da die Perspektive in der filmischen Erzählung in permanentem Wechsel ist, wohingegen die literarische Erzählung auf die Perspektive eines Charakters, der die Geschichte gleichzeitig erzählt, eingegrenzt werden kann. Das allerdings ist im Filmischen bereits dadurch nicht möglich, da, anders als in der Literatur, mehrere Ausdrucksformen vorhanden sind. Durch den Verlust eines erzählenden Subjekts bedarf es demzufolge einer audiovisuellen Erzählinstanz, wie sie im filmischen Erzähler geschaffen wurde.¹³⁵ *Focalization* und der

¹³⁰ Hesse, *Kamera-Auge* 7.

¹³¹ Sebastian Hesse, „Kult der Aufklärung: Zur Attraktion der Detektivfilm-Serien im frühen deutschen Kino“, *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm*, eds. Corinna Müller & Harro Seegeberg (München, 1998) 129.

¹³² vgl. Schmidt 221.

¹³³ Celestino Deleyto, „Focalisation in Film Narrative“, *Narratology*, eds. S. Onega & J. Á. García Landa (London, 1996) 217-233, zitiert nach Schmidt 221.

¹³⁴ vgl. Schmidt 224.

¹³⁵ vgl. ebda. 212.

filmische Erzähler sind zusammen eins, wenn nicht das Kernelement der narrativen Analyse von Film und Fernsehen.

2.3 Stilmittel der Serienerzählung

Um die narrativen Möglichkeiten einer Fernsehserie auszuschöpfen, werden Stilmittel benötigt, die die angestrebte narrative Form verwirklichen.

Wie das filmische Erzählen besteht das Fernsehen aus multimedialen Ausdrucksformen. Erzählerische Inhalte werden im Fernsehen über Bilder und Grafiken vermittelt. Dies sind die visuellen Zeichen des Fernsehens.¹³⁶ Das ist in einem Buch genauso möglich. Was aber nicht möglich ist, ist über auditive Zeichen erzählerische Inhalte zu vermitteln. Auch wenn die auditiven Zeichen oftmals das Visuelle nur unterstützen, so hat jedes Geräusch, jeder Satz und jeder Song den seriellen Produktionsapparat durchlaufen und wurde dementsprechend absichtlich in die Serie aufgenommen.¹³⁷ Auditive Zeichen sind damit eine weitere Variation, die es möglich macht, Geschichten im Fernsehen zu erzählen.

In diesem Kapitel werden verschiedene visuelle und auditive Stilmittel der Serienerzählung vorgestellt. Dabei werden beide Arten von Stilmitteln ausschließlich unter dem Aspekt untersucht, inwieweit sie zur Erzählstruktur einer Serie beitragen und erheben auf ihre Einsatzmöglichkeiten im Fernsehen keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

2.3.1 *Story* und *discourse*

Bevor mit der Vorstellung des Stilmittels von *story* und *discourse* begonnen wird, sollte die Frage geklärt werden, was überhaupt eine Serie ist. Eine Serie ist eine Form des Fernsehens, in der sich eine aufgebaute Erzählung über eine Sequenz von getrennten Episoden erstreckt.¹³⁸ Um solche Erzählungen analysieren zu können, bedarf es der

¹³⁶ vgl. Bignell 89.

¹³⁷ vgl. ebda. 90.

¹³⁸ vgl. ebda. 116.

Trennung von *story* und *discourse*.¹³⁹ Diese Trennung wurde in den vorangegangenen Kapiteln schon verdeutlicht, ohne allerdings aufzuzeigen, was diese Trennung bezüglich der Fernsehserie bedeutet.

Als *story* wird das Bündel von Ereignissen beschrieben, das in der Erzählung präsentiert wird. Diese Ereignisse können in jedweder Reihenfolge erzählt werden, beispielsweise chronologisch oder aber in umgekehrter Reihenfolge und mit jedweder Betonung.¹⁴⁰ Die Geschichte an sich hat aber keine vorgeschriebene Wertung oder Anleitung, wie sie zu erzählen ist. Es handelt sich lediglich um die Ereignisse an sich, die es anscheinend wert sind, erzählt zu werden. In dem bereits eingeführten Beispiel *Magnum* wäre die Geschichte der Serie die, dass das Leben eines Privatdetektivs auf Hawaii abgebildet wird und im Speziellen dessen verschiedenen Fälle, die in der Regel jeweils in einer Folge abgehandelt werden.¹⁴¹ Die Ereignisse eines solchen Falls wären die Geschichte einer Episode.

Der *discourse* eines solchen Falls ist der erzählerische Prozess, der die verschiedenen Ereignisse, die in der Geschichte vorkommen, in einer Reihenfolge anordnet und zwar in einer bestimmten Form und mit einer bestimmten erzählerischen Absicht. Wie bereits erwähnt, wird *Magnum* von einem *voice-over* des Protagonisten erzählt, das jeweils Aufschluss über den aktuellen Fall und Einblick in die Seelenwelt des Protagonisten gibt. Der *discourse* ist damit das, was der Zuschauer letzten Endes auf dem Bildschirm sieht: eine Geschichte, die durch eine Vermittlungsform so präsentiert wird, wie der Zuschauer sie gerade sieht. Während die *story* das Was darstellt, ist der *discourse* das Wie. Die Macher von *Magnum* beispielsweise haben sich entschieden, die Geschichte aus Sicht des Protagonisten zu erzählen, der den Zuschauer direkt anspricht. Damit wird die Serie auf den Protagonisten ausgerichtet, dessen Name der Serie folglich den Titel gibt. Somit steht Privatdetektiv Magnum ohne Zweifel im Kern von *story* und *discourse* dieser Serie, auch wenn die Kamera nicht ausschließlich den Handlungen von Magnum folgt, sondern gelegentlich auch dem Täter oder einem seiner Freunde.

Story und *discourse* sind damit der erzählerische Rahmen der Fernsehserie. Innerhalb des *discourse* werden Entscheidungen von Drehbuchautoren, Schauspielern und Regisseuren getroffen, wie die angestrebte Geschichte an den Zuschauer gebracht werden soll. In diesem erzählerischen Prozess sind *story* und *plot* nicht zu verwechseln. Wäh-

¹³⁹ vgl. Bignell 102.

¹⁴⁰ vgl. ebda.

¹⁴¹ vgl. *Magnum, erste Staffel*.

rend sich die *story* auf ihre eigene chronologische Zeitsequenz bezieht, wie die *story of the crime* in Hühns Erzähltheorie des Lesens, bezieht sich der *plot* stets auf die Kausalität. Eine eingängige Definition von Forster lautet: „'The king died and then the queen died,' is a story. 'The king died, and then the queen died of grief,' is a plot.“¹⁴² Dadurch wird deutlich, dass der *plot* einen bedeutenden Einfluss auf den *discourse* hat. Die Kausalität steht in der Regel im Mittelpunkt einer Erzählung, weil sie die Motivation der einzelnen Charaktere erklärt und möglicherweise auch einen Grund nennt, warum die Geschichte überhaupt erzählenswert ist. Die Kausalität stellt neben der zeitlichen Reihenfolge eine erhebliche Beschränkung des *discourse* dar. Der *discourse* ist demnach durch *story* und *plot* gelenkt, also durch die zeitliche Reihenfolge und die Kausalität der Ereignisse. Die Geschichte vom Tod des Königs und der Königin muss nicht chronologisch erzählt werden. Im Film könnte beispielsweise zuerst eine trauernde Königin gezeigt werden, die dann stirbt und anschließend ein Rückblick, wie sie am Grab ihres Mannes steht. Genauso gut könnte zuerst der Tod des Königs und dann der Tod der Königin gezeigt werden, also genau so, wie sich die Ereignisse zeitlich in der erzählerischen Gegenwart zugetragen haben. Es stellt sich also die Frage, wie die Erzählung dem Zuschauer präsentiert werden soll. Jede Erzählung kann konsequenterweise unterschiedliche Akzentuierungen aufweisen, obwohl sie dieselben Ereignisse von *story* und *plot* teilt. Darunter fällt beispielsweise auch *focalization*, deren Bedeutung für das Erzählen in Film und Fernsehen bereits in Kapitel 2.2 veranschaulicht wurde.

Innerhalb einer Erzählung kann es nicht nur eine, sondern auch mehrere untergeordnete Geschichten geben. In diesem Fall ist von einer Rahmenhandlung oder von eingefügten Geschichten die Rede.¹⁴³ Auch diese Geschichten werden in Fernsehserien von sekundären Erzählern übermittelt und spielen sich im *discourse* der Serie ab. Hier greift erneut das Beispiel von *Tausendundeiner Nacht*¹⁴⁴. Es ist festzuhalten, dass im filmischen Erzähler eine übergeordnete Erzählinstanz besteht, die die eingefügten Erzählungen dieser sekundären Erzähler lenkt und steuert und damit sozusagen ein Netz von Erzählungen und Geschichten beaufsichtigt.¹⁴⁵

¹⁴² Edward M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth [1927] 1972) 93, zitiert nach Michael Schefel, "Narrative Constitution", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 285-286.

¹⁴³ vgl. Coste & Pier 297.

¹⁴⁴ vgl. Kapitel 2.1, Erzählinstanz: der Erzähler.

¹⁴⁵ vgl. Coste & Pier 297.

2.3.2 Auditative Stilmittel: Sound, Musik und *voice-over*¹⁴⁶

Durch die auditativen Stilmittel besitzt der filmische Erzähler wesentlich mehr Möglichkeiten als der literarische Erzähler. Er kann seine Geschichte im Medium Fernsehen audiovisuell präsentieren. Die Bedeutung des Sounds für Film und Fernsehen ist unbestritten:

Language, noises, electronic sounds and music, whether intradiegetic or extradiegetic, help not only to define the tonality, volume, tempo and texture of successive situations, but also to orchestrate and manipulate emotions and heighten the suggestive expressivity of the story.¹⁴⁷

Durch diese zusätzliche Ausdrucksform kann der filmische Erzähler seine Erzählung eindeutiger eingrenzen als der literarische: Ein geschriebener Satz kann bei jedem Leser unterschiedliche Assoziationen erwecken und sich beim Vorlesen je nach Dialekt oder Akzent anders anhören. Im filmischen Erzählen ist die Assoziation des Zuschauers begrenzt. Ihm ist vorgegeben, was er sieht und was er hört.

Der Sound wird im Fernsehen anders eingesetzt als er in der in der Realität vorkommt. Einer Szene können weitere Geräusche hinzugefügt werden, die während des Drehs nicht vorgekommen sind; Gespräche können schon zu hören sein, bevor sie dem Zuschauer gezeigt werden. Diese *off-camera sounds*¹⁴⁸ werden sehr häufig benutzt und dienen als Überleitung zwischen einzelnen Szenen.¹⁴⁹ Durch die Dolby Surround-Technologie ist es sogar möglich, dem Zuschauer Geräusche so zu präsentieren, als ertönen sie hinter ihm. Damit wird das Gefühl des Zuschauers verstärkt, direkt an der Handlung teilzuhaben.¹⁵⁰ Dementsprechend sorgt eine Geräuschkulisse in einer Szene meistens dafür, dass eine realistische Welt etabliert wird. Genauso ist es aber auch möglich, bestimmte Identifikations-Geräusche zu benutzen, um dem Zuschauer zu suggerieren, dass ein bekanntes Thema wieder aufgenommen wird oder eine bekannte Figur erneut auftaucht. Bei *Lost*¹⁵¹ ist dies beispielsweise das Geräusch, das ertönt, kurz bevor

¹⁴⁶ Trotz der zunehmenden Bedeutung des Sounds und der Musik in der Analyse von Narration in Film und Fernsehen würde eine vollständige Behandlung der narrativen Elemente dieser Stilmittel in dieser Arbeit zu weit führen und vom eigentlichen Kern der Arbeit, den klassischen narrativen Aspekten in Bezug auf die Geschichte und den Diskurs, trennen. Sie gänzlich zu ignorieren würde ihrer Bedeutung für die Narrativität jedoch nicht gerecht werden.

¹⁴⁷ Schmidt 218.

¹⁴⁸ vgl. ebda. 219.

¹⁴⁹ vgl. ebda.

¹⁵⁰ vgl. ebda.

¹⁵¹ *Lost, Die komplette Serie.*

der schwarze Rauch aufsteigt.¹⁵² Dies sorgt für einen Wiedererkennungswert beim Zuschauer.

Der Sound ist für das Narrative bedeutend, auch wenn Geräusche, Musik oder Töne im eigentlichen Sinne nicht erzählen: "Sound can range from descriptive passages to climactic underlining and counterpointing what is seen. Again, what was once considered as a complete break with narrative rules has become a convention."¹⁵³

Das Stilmittel des *voice-over* schlägt sozusagen eine Brücke zwischen den visuellen und den auditiven Erzählmöglichkeiten. Es ist selbst der Kategorie der auditiven Stilmittel zuzuschreiben, weil bereits der Name andeutet, dass eine Stimme über etwas gelegt wird; in diesem Fall über die Bilder, die dem Zuschauer gezeigt werden. Dennoch hat das *voice-over* eine besondere Rolle unter dem Aspekt der Erzählstruktur von Fernsehserien, weil über das *voice-over* meist ein sekundärer Erzähler eine Geschichte übermittelt. Wie bereits angemerkt, werden die sekundären Erzähler einer Serie von den Zuschauern zumeist als primäre Erzähler wahrgenommen, weil der filmische Erzähler als Erzählinstanz nahezu unsichtbar bleibt, außer er widerspricht dem im *voice-over* Gesagten. Das *voice-over* wird damit zu einem Stilmittel, welches für den Zuschauer den primären Erzähler einer Geschichte präsentiert, der die Geschichte in diesem Moment den Zuschauern erzählt. Ohne das *voice-over* müsste die Geschichte auf andere Weise präsentiert werden: entweder müsste ein Charakter diese Rolle übernehmen und direkt zum Zuschauer sprechen oder aber die Bilder müssten für sich selbst sprechen. Dabei ist anzumerken, dass Bilder oder Musik dieselbe Botschaft des *voice-over* nicht eins zu eins wiedergeben können, weil das Stilmittel des *voice-over* in der Regel gewählt wird, um dem Zuschauer einen möglichst exakten Einblick in die Innenwelt eines Charakters zu geben. Die Möglichkeit zur Interpretation des *voice-over* ist für den Zuschauer dabei wesentlich begrenzter als die von Songs, Bildern oder Geräuschen. Durch Letztere können keine eindeutigen Aussagen über einen Charakter getroffen werden, weil immer ein gewisser Interpretationsspielraum gegeben ist, zum Beispiel ob ein Song die Stimmung eines Charakters untermalt oder dieser widerspricht.

Auditative Stilmittel können die Erzählung also unterstützen oder ihr widersprechen. Sie stehen selten für sich alleine, sondern sind ein Ausdrucksmittel des filmischen Er-

¹⁵² *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 10: The 23rd Psalm* (00:26:04-00:27:03).

¹⁵³ Schmidt 219.

zählens. Dabei werden sie in der Regel zu Bildern vom Zuschauer rezipiert und wirken begleitend zu den visuellen Möglichkeiten der Geschichtenerzählung im Fernsehen.

2.3.3 Visuelle Stilmittel: *flashback*, *flashforward*, *slow-motion* und *fast-motion*

Die visuelle Erzählung in Film und Fernsehen hat sich in den vergangenen Jahren verändert. Eine chronologische Erzählweise von Ereignissen wird von vielen Filmemachern oder Serienschreibern nicht mehr bevorzugt.¹⁵⁴ Dadurch wird der Sinn der Zuschauer für zeitlich versetzte Erzählweisen in Film und Fernsehen geschärft.¹⁵⁵ Der *non-linear narrative* ist publikumsfähig geworden.

Der Zuschauer hat sich daran gewöhnt, dass die Geschichte unterbrochen wird, um ihr durch Rückblenden oder Visionen mehr Tiefe zu verleihen. Stilmittel wie *flashback*, *flashforward*, *slow-motion* oder *fast-motion*¹⁵⁶ haben gemeinsam, dass sie sich auf die Zeit der Erzählung beziehen.¹⁵⁷ Es gibt eine Ausgangszeit, die für die Charaktere die erzählerische Gegenwart darstellt. Diese Gegenwart wird von den Zuschauern als das wahrgenommen, was den Charakteren gerade, im Moment des Zuschauens, passiert. Von der erzählerischen Gegenwart aus können Rückblenden oder Vorblenden gezeigt werden. *Flashback* und *flashforward* sind damit abhängig von der erzählerischen Gegenwart; denn ohne sie würde es keinen zeitlichen Punkt geben, von dem aus eine Rückblende oder eine Vorblende gezeigt werden könnte.¹⁵⁸

Auch der Ablauf von Zeit kann beeinflusst werden: Per Zeitlupe oder Zeitraffer ist es möglich, bestimmte Ereignisse langsamer oder schneller dem Zuschauer zu präsentieren als er sie in Echtzeit wahrnehmen kann. Diese Ereignisse geraten in den Fokus des Zuschauers, weil sie sich von der erzählerischen Gegenwart in Echtzeit unterscheiden

¹⁵⁴ vgl. Kinofilme: *Alle lieben Lucy*, directed by Jon Sherman, perf. David Boreanaz, Anthony Lapaglia, Monica Potter, Universum Film GmbH, DVD, 2004; *Memento*, directed by Christopher Nolan, perf. Joe Pantoliano, Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Ascot Elite Home Entertainment and Planet Media, DVD, 2011; Fernsehserien: *Flash Forward, Staffel 1*, created by Brannon Braga, David S. Goyer, perf. John Cho, Jack Davenport, Joseph Fiennes, HBO Entertainment and Walt Disney Studios, DVD, 2010; *Mad Men, Season 1*, created by Matthew Weiner, perf. Jon Hamm, January Jones, Elisabeth Moss, Universal Pictures and Radical Media, DVD, 2010.

¹⁵⁵ vgl. Schmidt 215.

¹⁵⁶ vgl. ebda. 218.

¹⁵⁷ vgl. ebda.; Bignell 102.

¹⁵⁸ vgl. Bignell 102.

und nicht die Norm darstellen: Die erzählerische Gegenwartszeit wird gekürzt oder verlängert.¹⁵⁹

Diese Art der Erzählung stellt neue Herausforderungen an die Kategorisierung der einzelnen Geschichten, die auf zeitlich unterschiedlichen Ebenen ablaufen. In einer Rückblende wird ein Charakter zu einem eigenständigen Erzähler, weil die Rückblende die Erinnerung eines Charakters in Bild und Ton präsentiert.¹⁶⁰ Demnach wird die Erinnerung des Charakters dem Zuschauer audiovisualisiert.¹⁶¹

Der filmische Erzähler ist an dieser Stelle als übergeordnete Erzählinstanz keineswegs zu vernachlässigen. Er steht stattdessen sogar im Vordergrund der Analyse von Rück- oder Vorblenden. Nimmt man die Erinnerungsfähigkeiten eines Charakters als realistisch an, so wird es ihm unmöglich sein, sich haargenau an eine Szene aus seiner Vergangenheit zu erinnern. Er wird nicht jedes Detail, jedes Geräusch, jeden Menschen so wahrgenommen haben, dass er sich an die Szene als Ganzes erinnert. Hier tritt der filmische Erzähler in den Vordergrund, der die Erinnerung so präsentiert, wie dem Zuschauer üblicherweise die Geschichte geschildert wird: als Blick von außen auf die Charaktere. Ein Wechsel des Erzählers vom filmischen Erzähler zum Charakter-Erzähler würde auch einen Wechsel des Blickwinkels erfordern und der Zuschauer müsste die Erinnerung sozusagen aus den Augen des Charakters erleben. Das Charakterauge und das Auge der Kamera müssten zu einem Blickwinkel verschmelzen. Dies geschieht jedoch nur in den wenigsten Fällen. Demzufolge ist weiterhin der filmische Erzähler die übergeordnete Erzählinstanz, die die Rück- oder Vorblenden eines Charakters begleitet, selbst wenn sich das Gezeigte auf die Erinnerung eines Charakters bezieht.¹⁶²

Bei Vorblenden wird dies noch offensichtlicher, da der Charakter in der Regel nicht weiß, was mit ihm passieren wird. Die Vorblende ist damit ein Vorgriff des filmischen Erzählers, der die Zukunft andeutet. Sowohl Vor- als auch Rückblende dienen dennoch der filmischen Gegenwart, weil sie die primäre Geschichte fördern. Es sind und bleiben Stilmittel, die eigenständig keine vollständige Geschichte abbilden. Sie sind Teil der gesamten Erzählstruktur, die nur in nicht-linearer Form, ihren Sinn entfaltet.

¹⁵⁹ vgl. Schmidt 218.

¹⁶⁰ vgl. Gaudreault & Jost 50.

¹⁶¹ vgl. ebda.

¹⁶² vgl. ebda.

3. Erzählstrukturen zeitgenössischer Unterhaltungsserien

Das Fernsehen entwickelt sich mehr und mehr zu dem Unterhaltungsmedium unserer Zeit. Fernsehserien gelten in der Filmbranche nicht länger als zweitrangig gegenüber Filmen im Kino. Stattdessen werden Fernsehserien teilweise über Kinofilme gesetzt, weil es in ihnen möglich ist, über einen längeren Zeitraum tiefgründige Charaktere und Geschichten zu erzählen und sie nicht darauf beschränkt sind, eine Geschichte innerhalb von rund zwei Stunden Spielfilmlänge zu schildern.¹⁶³

Erzählstrukturen von Fernsehserien sind ein wesentlicher Bestandteil des Erfolgs. Ohne Erzählstrukturen, ohne Geschichte und ohne angemessene Übermittlung dieser Geschichte durch einen filmischen Erzähler würde es keine Fernsehserien mit erzählerischer Dichte geben. Die Grundelemente einer Erzählung würden fehlen. Wie aber werden in zeitgenössischen Unterhaltungsserien im US-Fernsehen Geschichten erzählt? Lassen sich trotz unterschiedlicher Serieninhalte und Genreunterschiede gemeinsame Nenner in der Erzählstruktur finden?

Diese Fragen sollen in diesem Kapitel beantwortet werden. Die Untersuchung der ausgewählten Serien *Dr. House*, *How I Met Your Mother* und *Lost* wird dabei nach den Ordnungskriterien vorgenommen, die auch Hühn für seine Analyse der Erzählstruktur des Lesens am Beispiel des Detektivromans vorgenommen hat: Behandeln Unterhaltungsserien die Narrativität an sich? Gibt es unterschiedliche Erzählebenen im Sinne von Hühns *stories*, die sich auch genreübergreifend wiederholen? Welche unterschiedlichen Erzählformen werden in den Unterhaltungsserien gewählt? Und welche Rolle nimmt der Zuschauer im Rahmen dieser verschiedenen Serien ein?

Die Analyse beruht auf den eingeführten Begrifflichkeiten und Ausarbeitungen zu literarischem sowie filmischem Erzählen der vorangegangenen Kapitel 1 und 2.

¹⁶³ vgl. Schmidt 214; Grawe 2-3; Tobias Rapp, *Wie viel Sünde darf es sein? Fernsehkritik: die epochale amerikanische Serie "Boardwalk Empire"*, 31.01.2011, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-76659532.html>, abgerufen am 18.02.2011.

3.1 *Dr. House*

Dr. House ist eine einstündige Dramaserie, die seit dem 16. November 2004 auf dem US-amerikanischen Sender *Fox* ausgestrahlt wird.¹⁶⁴ Die Serie ist derzeit in ihrer siebten Staffel und wurde mehrfach mit Fernsehpreisen ausgezeichnet, darunter vier *Emmy Awards* aus 23 *Emmy*-Nominierungen, vier davon in der Kategorie *Outstanding Drama Series*.¹⁶⁵

Dreh- und Angelpunkt der Serie ist der Protagonist, Gregory House, der als Chef-Diagnostiker in einem Krankenhaus arbeitet. Ihm ist ein Team aus weiteren Diagnostikern unterstellt. Der Reiz der Serie besteht darin, dass House antisoziales Verhalten an den Tag legt und seinen eigenen psychischen und physischen Schmerz an seinen Kollegen auslebt.

In der Regel handelt eine Episode davon, wie eine Krankheit bei einem Menschen ausbricht und der Patient im Krankenhaus von Dr. House und seinen Kollegen behandelt wird. Am Ende der Folge ist die Krankheit zumeist diagnostiziert und der Patient gerettet oder verstorben. Dabei ist *Dr. House* insofern hervorzuheben, weil die Serie Ähnlichkeiten zu Detektivserien bzw. -romanen aufweist. Diese Ähnlichkeiten bestehen darin, dass die Krankheit oder das Virus wie Täter behandelt werden. Das Ärzteteam muss wie ein Detektiv Spuren und Hinweisen, also Krankheitssymptomen, folgen, um die korrekte Krankheit identifizieren zu können.

Zu dieser Mischung aus medizinischen und kriminalistischen Inhalten gibt es diverse *Soap Opera*-Elemente, die das Privatleben der Hauptcharaktere, allen voran Gregory House, behandeln. Es handelt sich bei *Dr. House* um einen Genre-Mix, der für moderne US-Unterhaltungsserien typisch und ein Merkmal des so genannten „Quality TV“¹⁶⁶ ist. *Quality TV* zeichnet sich außerdem durch „erhöhte Serialität, multiperspektivische Erzählweise, hohes Produktionsbudget und [...] audiovisuelle[n] Stil und oft namhafte Schauspieler“¹⁶⁷ aus.

¹⁶⁴ vgl. URL: <http://www.fox.com/house/recaps/season-1/episode-01.htm>, abgerufen am 21.02.2011.

¹⁶⁵ vgl. URL: <http://www.fox.com/house/about/>, abgerufen am 21.02.2011.

¹⁶⁶ Grawe 6.

¹⁶⁷ ebda. 6.

3.1.1 Narrativität

Dr. House gehört zu den Unterhaltungsserien, die in den Blick der Forschung geraten sind, weil sie eine "neue narratologische Komplexität"¹⁶⁸ an den Tag legen. Was aber soll untersucht werden, wenn nach der Narrativität in Unterhaltungsserien gefragt ist?

Laut Hühn soll eine Erzählung im Rahmen der Struktur des Narrativen die Fragen nach dem Ursprung, den Beteiligten, der Kausalität, der zeitlichen Abfolge und der Motivation beantworten, um überhaupt erzählenswert zu sein.¹⁶⁹ Dabei handelt es sich um Kategorien, die auf jede Erzählung anwendbar sind. Wie also sieht diese Narrativität bei *Dr. House* aus und ist sie selbst inhaltlicher Bestandteil der Serie?

Wie bereits erwähnt, weist *Dr. House* Ähnlichkeiten zum Detektiv-Genre auf. Diese Ähnlichkeiten führen dazu, dass die Narrativität in *Dr. House* auf der gleichen Ebene stattfindet wie die Narrativität in Detektivromanen: Es geht um das Erzählen und Nacherzählen von Geschichten.¹⁷⁰ Während es in Detektivromanen und -serien dem Täter darum geht, die Ursprungsgeschichte des Verbrechens so zu verändern, dass der Detektiv diese nicht mehr nacherzählen kann, so übernimmt diese Rolle bei *Dr. House* der Virus bzw. die Krankheit. Ähnlich wie in den klassischen Sherlock Holmes-Romanen setzt die Handlung nach dem Ereignis, das den Fall auslöst, ein: Im Detektivroman ist dies der Mord, bei *Dr. House* ist es der Ausbruch der Krankheit, der zumeist vor der Titelsequenz der Serie gezeigt wird. Sherlock Holmes wird beauftragt, den Mord aufzuklären. Dr. House wird beauftragt die Krankheit zu diagnostizieren und in der Regel auch zu heilen. Täter bzw. Krankheit legen dabei ständig falsche Fährten, um nicht sofort überführt zu werden. Der Täter schreibt eine zweite Wirklichkeit, die stattgefunden haben könnte.¹⁷¹ Bei der Krankheit äußert es sich in der Form, dass die Symptome nicht nur auf den gesuchten Krankheitserreger zutreffen. Der *discourse*, also das, was der Zuschauer in der Serie sieht, beschäftigt sich mit der Diagnose des Krankheitserregers; genauso, wie sich der *discourse* in klassischen Sherlock Holmes-Romanen mit der Ermittlung beschäftigt.

Offensichtlich wird ein Zusammenhang zwischen den beiden thematisch unterschiedlichen Handlungen, wenn House das Vokabular eines Detektivs benutzt: „Differential dia-

¹⁶⁸ Grawe 3.

¹⁶⁹ vgl. Hühn, "Detective" 454.

¹⁷⁰ Bei Hühn: story of the crime, story of the investigation

¹⁷¹ vgl. Hühn, "Detective" 454.

gnosis, people. If it's not a tumor, what are the suspects?"¹⁷² House kategorisiert die Krankheitserreger als Verdächtige. Des Weiteren übertritt House seinem eigenen Handlungsspielraum als Diagnostiker und benutzt eindeutig Methoden, die ansonsten nur in Krimiserien zu finden sind. Beispielsweise beauftragt er sein Team, in die Wohnung eines Patienten einzubrechen, um Erkenntnisse zur Herkunft der Krankheitserreger zu sammeln. Als einer seiner Teamkollegen Bedenken äußert, entgegnet House: „Would the police call for permission before dropping by to check out a crime scene?“¹⁷³

Die Narrativität ist in *Dr. House* gegeben. In dieser Dramaserie gibt es neben den offensichtlich medizinischen Einflüssen, vor allem Einflüsse einer Krimiserie. Durch diese Ähnlichkeit zum Detektivroman ist das Narrative an dieser Serie nicht nur struktureller Natur, sondern auch inhaltlicher. Die Serie thematisiert die Narrativität, indem auf der Handlungsebene Geschichten nacherzählt werden müssen. In diesem Fall die Geschichte, wie sich der Patient angesteckt hat und um welche Krankheit es sich handelt. Dafür bedarf es einer zweiten Geschichte, die sich der Aufklärung der Krankheit widmet und somit Bestandteil des *discourse* ist. Am Ende der Episode ist der Krankheitserreger identifiziert und das Rätsel der Folge ist gelöst. Die Geschichten sind zu Ende erzählt und neue können in der nächsten Episode beginnen.

3.1.2 *Story of the incident and story of reconstruction*

Um serienübergreifende Ähnlichkeiten unter dem Aspekt der Erzählstruktur finden zu können, sollen im Folgenden neue Begrifflichkeiten eingeführt werden.

Hühn differenziert bei der narrativen Analyse der Detektivromane „stories of writing and reading“¹⁷⁴. Er begründet dies mit der Tatsache, dass es in beiden darum geht „plots“¹⁷⁵ zu erfinden und zu entziffern, also eine Geschichte zu schreiben und sie korrekt zu lesen. In Film und Fernsehen werden Geschichten geschrieben bzw. gezeigt und gelesen bzw. gesehen. Der Wechsel von Gedrucktem auf Filmisches wird als Wechsel

¹⁷² *Dr. House, Season 1*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2006, *Folge 1: Pilot*, 00:06:14-00:06:17.

¹⁷³ ebda. 00:19:01-00:19:05.

¹⁷⁴ Hühn, „Detective“ 451.

¹⁷⁵ ebda.

von *telling* zu *showing* bezeichnet.¹⁷⁶ Um das Vokabular von Hühn zu erweitern, wird in dieser Analyse zwischen den im Fernsehen erzählten Geschichten in *stories of showing* und *stories of viewing* unterschieden. Wie die *stories of writing* und *reading* erfinden und entziffern die *stories of showing* und *viewing* Kausalitäten in Form von *plots*. In den untersuchten Unterhaltungsserien gibt es grundsätzlich zwei getrennte Geschichten: die *story of the incident* und die *story of reconstruction*.

Die erste Geschichte (*story of the incident*) spielt in der Vergangenheit und ist dementsprechend nicht in der Handlung der Serie präsent. Sie gehört zu den *stories of showing*. Es handelt sich um Geschichten, die nur in Auszügen gezeigt werden, weil sie nicht Teil der seriellen Gegenwart sind. Die zweite Geschichte (*story of reconstruction*) ist Teil der seriellen Gegenwart und hat die Aufgabe, die erste Geschichte zu rekonstruieren. Sie gehört zu den *stories of viewing*. Es handelt sich um Geschichten, die der Zuschauer direkt auf dem Fernsehbildschirm sehen kann.¹⁷⁷

Beispielsweise ist die Infektionsgeschichte des Virus in *Dr. House* zu Beginn der Serie bereits geschehen und der Zuschauer sieht nur den Ausbruch der Krankheit, der sich in einem bestimmten Symptom äußert. Die Infektionsgeschichte ist demnach nicht in der seriellen Gegenwart präsent, sondern hat bereits stattgefunden. Es handelt sich hierbei um eine *story of the incident*: eine Geschichte, die von einem Ereignis handelt, das vor der seriellen Gegenwart stattgefunden hat und das im Laufe der Serie in einer bestimmten Form rekonstruiert wird. Sie ist das Äquivalent zu Hühns *story of the crime*.

Demgegenüber steht die *story of reconstruction*: eine Geschichte, die von der Rekonstruktion der *story of the incident* handelt.

Protagonist Dr. House versucht, die Infektionsgeschichte zu rekonstruieren, um den Krankheitserreger zu identifizieren. Genauso versucht der Zuschauer die Handlung nachzuvollziehen. Die *story of reconstruction* ist damit das Äquivalent zur *story of the investigation*, in der beispielsweise Sherlock Holmes und der Leser versuchen, einen Fall zu lösen. Auf ähnliche Art sehen Dr. House und der Zuschauer Hinweise auf den Krankheitserreger und können so die Krankheit identifizieren, auch wenn dies aufgrund des hohen medizinischen Anspruchs der Serie nur Zuschauern gelingen dürfte, die ebenfalls medizinisch ausgebildet sind.

¹⁷⁶ vgl. Hutcheon 40.

¹⁷⁷ Hühns *story of the crime* und *story of the investigation* wurden in dieser Definition verallgemeinert, um auf das Medium Fernsehen und dort genreübergreifend angewendet zu werden.

Story of the incident und *story of reconstruction* wurden am Beispiel von *Dr. House* eingeführt. Damit ist der Beweis erbracht, dass beide Erzählebenen in dieser Unterhaltungsserie vorkommen.

Die Infektionsgeschichte ist aber nicht die einzige Geschichte, die bereits vor Einsetzen der Handlung in *Dr. House* stattgefunden hat. Ein Teil der Serie behandelt außerdem die Ereignisse, die Gregory House zu dem gemacht haben, der er in der Serie ist. Zu nennen ist an dieser Stelle beispielsweise die 21. Episode der ersten Staffel *Three Stories*¹⁷⁸. In dieser Folge erfährt der Zuschauer Houses Hintergrundgeschichte und den Grund für sein Humpeln. House hält eine Vorlesung vor Studenten, in der er drei unterschiedliche Szenarien skizziert, in denen von ihm untersuchte Patienten an Schmerzen im Bein litten. Im Verlauf der Episode stellt sich heraus, dass es sich bei einem der Patienten um House selber handelte. Die Therapieversuche der einzelnen Patienten werden als Rückblende gezeigt.

Infolgedessen ist festzuhalten, dass es bei *Dr. House* nicht nur ausschließlich um die Behandlung von Patienten und das Finden des Krankheitserregers geht. Vielmehr ist es der Protagonist, der den Zuschauer in den Bann zieht. Der Hintergrundgeschichte des Protagonisten wird so viel Bedeutung beigemessen, dass sie in einer eigenen Episode erzählt wird. Das erkennt man auch daran, dass diese Episode direkt vor dem Staffelfinale platziert wurde, welches in der Regel den Höhepunkt einer Staffel darstellt.

Die *story of the incident* ist demnach nicht nur der Serienalltag, in dem bestimmte Krankheiten diagnostiziert werden. Gerade die Ereignisse, die Gregory House so gefühllos und inhuman erscheinen lassen, machen einen erheblichen Teil der *story of the incident* aus und sind in Folge dessen Bestandteil der *story of reconstruction*. Der Zuschauer und auch die Kollegen von House wollen wissen, warum der Protagonist so geworden ist, wie er sich in der seriellen Gegenwart verhält.

¹⁷⁸ *Dr. House, Season 1, Folge 21: Three Stories.*

3.1.3 *Covert narration*

Im Medium Buch wird zwischen *overt narrators* und *covert narrators* unterschieden.¹⁷⁹ Dabei sind *overt narrators* Erzähler, die direkt mit dem Leser kommunizieren. *Covert narrators* sind im Erzählprozess eher unauffällig.¹⁸⁰

Eine Geschichte kann „in an overt manner, as in a living voice“¹⁸¹ erzählt werden, aber der „grand-image-maker“¹⁸², der in dieser Arbeit als filmischer Erzähler eingeführt wurde, „does not show himself“¹⁸³. Der filmische Erzähler kann demnach als *covert narrator* kategorisiert werden, wohingegen eine auffallende Erzählinstanz, die den Zuschauer in einer Serie direkt anspricht, beispielsweise per Blick in die Kamera oder über *voice-over*, im Folgenden als *overt narrator* bezeichnet wird.

Dr. House fällt in die Kategorie der Serien, die in Form von *covert narration* an den Zuschauer übermittelt werden. Der Zuschauer wird in der Serie nicht direkt von einem Charakter, der Teil der Handlung ist, angesprochen. Es gibt, mit Ausnahmen einiger Episoden, kein *voice-over* und auch keinen Blickkontakt mit der Kamera bzw. dem Zuschauer. Eine nicht in den Vordergrund tretende Erzählinstanz zu beweisen ist schwierig, da der Beweis nur darüber geführt werden kann, dass etwas wie eine offene Erzählinstanz nicht vorhanden ist.

Ein Strukturmerkmal von *Dr. House* ist der so genannte *Teaser*:¹⁸⁴ die Szenen, die vor der Titelsequenz laufen.¹⁸⁵ Die erste Staffel einer Serie gibt in der Regel Aufschluss über die Erzählstruktur der gesamten Serie. In der ersten Staffel von *Dr. House* gibt es 22 Episoden und somit 22 *Teaser*¹⁸⁶. Die *Teaser* dauern insgesamt in der ersten Staffel 57,083 Minuten.¹⁸⁷ Demnach dauert ein *Teaser* im Schnitt 2,59 Minuten.¹⁸⁸ Innerhalb dieser ersten drei Minuten der Folge wird in 18 Episoden jeweils der Charakter eingeführt, dessen Krankheit in der kommenden Episode diagnostiziert wird. Im jeweiligen *Teaser*

¹⁷⁹ vgl. Alber & Fludernik 175.

¹⁸⁰ vgl. ebda.

¹⁸¹ Gaudreault & Jost 46.

¹⁸² ebda.

¹⁸³ ebda.

¹⁸⁴ vgl. Grawe 37.

¹⁸⁵ vgl. ebda.

¹⁸⁶ *Dr. House, Season 1*.

¹⁸⁷ Die *Teaser*-Länge wurde jeweils für die 1. Staffel gemessen und addiert.

¹⁸⁸ 57,083 Minuten durch die Episodenanzahl von 22 geteilt, ergibt 2,59 Minuten.

kommt es in einer Alltagssituation zum Ausbruch der Krankheit,¹⁸⁹ woraufhin einer der beteiligten Charaktere meist einen Krankenwagen ruft. In der Folge ist die Behandlung des kranken Patienten der Mittelpunkt, die chronologisch stattfindet. Diese Erzählstruktur stellt die Norm dieser Serie dar.

In vier Episoden gibt es eine andere Variante: In der fünften Episode der ersten Staffel *Damned If You Do* kommt eine Gruppe Nonnen in das Krankenhaus und will, dass eine von ihnen wegen einer Krankheit behandelt wird. Sie kollabiert vor den Augen von House.¹⁹⁰

In Episode 20 *Love Hurts* rempelt House einen wartenden Patienten an, der ebenfalls im Verlauf der Szene vor seinen Augen zusammenbricht.¹⁹¹

In der letzten Episode der ersten Staffel *Honeymoon* sitzt House mit seiner Ex-Frau und deren neuem Mann in einem Restaurant. Er soll den Ehemann behandeln. Während des Essens bricht der Ehemann, wie die Patienten in den anderen Episoden, zusammen.¹⁹² Der Unterschied bei diesen Einführungen in die jeweilige Episode liegt darin, dass House selbst präsent ist und die Krankheit, bis auf die letzte in *Honeymoon*, nicht in einer Alltagssituation ausbricht. Stattdessen suchen die Patienten das Krankenhaus auf, in dem House arbeitet.

In der vorletzten Episode der ersten Staffel *Three Stories* ist es das erste Mal der Fall, dass es im *Teaser* zu keinem Ausbruch einer Krankheit kommt. In diesem *Teaser* wird House von seiner Ex-Frau aufgesucht, die ihn darum bittet, ihren Mann zu behandeln. House lehnt dies ab, weil er sich nicht sicher ist, dass er ihm das Leben gönnt. Im Anschluss daran wird die Titelsequenz abgespielt.¹⁹³ Damit wird deutlich, dass diese Episode einen anderen Ton anschlägt als die anderen Episoden der ersten Staffel: die Folge behandelt, wie bereits erwähnt, die Hintergrundgeschichte von Dr. House und damit den Grund für seine Beinverletzung.

Es geht nicht, wie in den anderen Episoden, um das Identifizieren eines Krankheitserregers an einem Patienten, der zu Beginn der Episode eingeführt wurde. Aus diesem Grund werden in *Three Stories* Rückblenden benutzt. Wie bereits erwähnt, schildert House in der Folge einer Gruppe von Studenten drei verschiedene Fälle von Patienten,

¹⁸⁹ bsp. *Dr. House, Season 1, Folge 1: Pilot*, 00:00:00-00:02:46; *Folge 7: Fidelity* 00:00:00-00:02:09; *Folge 16: Heavy*, 00:00:00-00:02:39.

¹⁹⁰ *Dr. House, Season 1, Folge 5 : Damned If You Do*, 00:00:00-00:04:19.

¹⁹¹ *Dr. House, Season 1, Folge 20: Love Hurts*, 00:00:00-00:03:40.

¹⁹² *Dr. House, Season 1, Folge 22: Honeymoon*, 00:00:00-00:02:45.

¹⁹³ *Dr. House, Season 1, Folge 21: Three Stories*, 00:00:00-00:03:29.

die über Schmerzen im Bein klagten. Da House angibt, jeden dieser Patienten behandelt zu haben, erzählt er den Studenten die Geschichte der Patienten rückblickend.

In den übrigen Folgen der ersten Staffel werden die Ereignisse chronologisch erzählt, sodass eine Erzählinstanz nicht explizit wahrgenommen wird. In *Three Stories* fällt die übliche *covert narration* in *Dr. House* aus dem Rahmen, weil Ereignisse aus der seriellen Vergangenheit abgebildet werden müssen. Dadurch, dass mit der traditionellen Erzählweise der Serie hier gebrochen wird, ist der filmische Erzähler zu erkennen, weil es eine Instanz geben muss, die diese vergangenen Ereignisse abbildet.

In dieser Episode gibt es insgesamt 29 *flashbacks*. Darin übernimmt House die Erzählerfunktion. Es sind seine Geschichten und er hat die Kontrolle über diese Geschichten. Das äußert sich unter anderem darin, dass er eine Patientin in einer Rückblende von der Schauspielerin Carmen Electra darstellen lässt. Erst als die Studenten dies als Lüge identifizieren, weil er sie nie wirklich behandelt hat, ändert House in seiner Erzählung das Erscheinungsbild der Patientin und ersetzt Carmen Electra durch einen vor Schmerzen schreienden Mann.¹⁹⁴ Er hat in diesem Fall die Kontrolle über das Bild, ähnlich einem filmischen Erzähler.

Auch wenn in dieser Folge House erzählerähnliche Funktionen übernimmt, bleibt der filmische Erzähler die übergeordnete Erzählinstanz. Dies ist zum Beispiel daran zu erkennen, dass House in den Rückblenden weiter so gezeigt wird, wie in der seriellen Gegenwart: der Zuschauer sieht ihn von außen und nicht etwa aus Houses eigenem Blickwinkel. Während House die Rückblende erzählt, stellt er folglich einen sekundären Erzähler dar.

Zudem sind die Erzählebenen in *Three Stories* nicht eindeutig voneinander getrennt: Die verschiedenen Geschichten überlappen, weil nicht nur House als Erzähler sondern auch einige Studenten als Zuhörer, in der Rückblende vorkommen und direkt auf Houses Erzählung reagieren.¹⁹⁵

Die Erzählfunktion von House wird zudem dadurch deutlich, dass er das Vokabular eines Erzählers benutzt. Vor Beginn einer weiteren Rückblende sagt House: „Meanwhile, back on the farm...“,¹⁹⁶ woraufhin die Rückblende umgehend startet.

Die unterschiedlichen Erzählsituationen sind außerdem daran erkennbar, dass House in einer Rückblende die von ihm kontrollierten Charaktere fragt, was mit dem Patienten

¹⁹⁴ *Dr. House, Season 1, Folge 21: Three Stories*, 00:09:55-00:11:25.

¹⁹⁵ ebda. 00:06:03-00:06:52.

¹⁹⁶ ebda. 00:11:39-00:11:42.

sei, der Farmer ist. Daraufhin sind die Charaktere verwirrt, weil sie noch nichts von einem Farmer gehört haben. House entgegnet: „Oh, right. You guys don't know about it. He doesn't get better until three months after we treat the volleyball player.“¹⁹⁷ Mit einem Blick in die Kamera fügt House hinzu: „Luckily it's been well established that time isn't a fixed construct“¹⁹⁸ und weist damit auf die Kontrolle der Zeit hin, die er in den Rückblenden hat. Am Ende der Rückblende schaut House direkt in die Kamera und damit sowohl die an der Vorlesung teilnehmenden Studenten als auch den Zuschauer an und fragt: „What does it all mean?“¹⁹⁹

Durch diesen Wechsel von *covert* zu *overt narration* wird deutlich, was in den anderen Episoden der Serie nicht der Fall ist. Normalerweise ist House nicht der Erzähler bzw. sekundäre Erzähler einer Folge. Der Wechsel zwischen diesen Erzählarten deutet in diesem Fall auf eine besondere Folge hin, die nicht unter den gleichen Gesichtspunkten wahrgenommen werden soll wie andere.

Gleiches gilt für die Folgen *The Mistake*²⁰⁰, *No Reason*²⁰¹, *House's Head*²⁰² und *Both sides now*²⁰³. In diesen Folgen werden ebenfalls teilweise Rückblenden verwendet oder aber die Handlung der Folge ist größtenteils eine Halluzination von House. Der Zuschauer nimmt in diesem Fall die Geschehnisse wie House während seiner Halluzination wahr, sieht ihn aber dennoch von außen und nicht direkt aus seinem Blickwinkel. Der Inhalt der Serie ist aber die Halluzination, die am Ende als eine solche enttarnt wird.

Dabei ist auffällig, dass es sich bei diesen Episoden zumeist um das Staffelfinale handelt. Es bestätigt sich die Vermutung, dass ein Wechsel der Erzählsituation darauf hinweist, dass es sich um eine inhaltlich wichtige Episode handelt, die nicht der traditionellen Erzählweise der Serie entspricht.

¹⁹⁷ *Dr. House, Season 1, Folge 21: Three Stories*, 00:19:44-00:19:57.

¹⁹⁸ ebda.

¹⁹⁹ ebda. 00:20:08-00:20:11.

²⁰⁰ vgl. *Dr. House, Season 2*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2007, *Folge 8: The Mistake*.

²⁰¹ vgl. *Dr. House, Season 2, Folge 24: No Reason*.

²⁰² vgl. *Dr. House, Season 4*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2009, *Folge 15: House's Head*.

²⁰³ vgl. *Dr. House, Season 5*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2010, *Folge 24: Both Sides Now*.

3.1.4 Die Rolle des passiven Zuschauers

Der Fernsehzuschauer an sich kann in zwei Gruppen aufgeteilt werden: in passive Zuschauer und aktive Zuschauer.

Der passive Zuschauer muss keine größere eigene Leistung erbringen, um eine Serie inhaltlich zu erfassen. Er kann sich von der Geschichte unterhalten lassen und der Erzählstruktur ohne Mühe folgen.

Der aktive Zuschauer muss selbst einen Teil dazu beitragen, um eine Serie zu verstehen. Das, was auf dem Bildschirm gezeigt wird, reicht nicht aus, um die Serie im Ganzen zu erfassen. Ihm könnten wichtige Inhalte der Serie entgehen, wenn er sich von ihr sozusagen nur berieseln lässt.

Dr. House ist für einen passiven Zuschauer konstruiert. Die typische Erzählstruktur einer Episode wurde bereits erläutert: Die Handlung erstreckt sich vom Ausbruch einer Krankheit über die Diagnose bis hin zur Heilung oder zum Tod des Patienten und ist damit am Ende einer Folge vollständig abgeschlossen.

Es sind Folgen wie *Three Stories*, die die Ausnahmen bilden und mit der gewohnten Erzählstruktur brechen. Demzufolge gibt es in *Dr. House* keine Ereignisse, die sich der Zuschauer unbedingt merken muss. Er muss ebenso keine besondere Kombinationsgabe besitzen, um sich von der Serie unterhalten zu lassen, da sich der Handlungsverlauf in der Regel nur auf eine Episode beschränkt. Die Folgen sind hauptsächlich in sich abgeschlossen und gehören damit zur Gattung der *series* und nicht etwa zur Gattung der *serials*. Im Gegensatz zu *series* entwickeln *serials* Handlungsstränge, die sich über mehrere Episoden ziehen. Auch gibt es die Variante, dass *serials* einen Haupthandlungsstrang ständig fortsetzen, sodass der Zuschauer keine Folge verpassen darf, um die darauffolgenden Episoden zu verstehen.²⁰⁴

Zwar gibt es auch bei *Dr. House* Handlungsstränge, die sich über mehrere Folgen strecken, diese stehen jedoch nicht in direktem Bezug zur Behandlung eines Patienten. Es handelt sich dabei eher um Themen, die House und seine Kollegen in ihrem Privatleben betreffen. So ist zum Beispiel der private Streit zwischen House und einem Polizisten, Michael Tritter, Bestandteil eines Handlungsstrangs, der sechs Folgen in der dritten Staf-

²⁰⁴ vgl. Grawe 9.

fel umfasst:²⁰⁵ Zwar ergibt sich die Streitigkeit daraus, dass House Tritter im Untersuchungszimmer mit einem Thermometer im Enddarm zurücklässt²⁰⁶ und Tritter daraufhin einen persönlichen Groll gegen House hegt. Dieser Handlungsstrang steht dennoch nicht in Konflikt mit der gewohnten Erzählstruktur, weil der Streit nur einen kleinen Teil der Handlung darstellt. Der Haupthandlungsstrang dreht sich weiterhin um die Behandlung eines Patienten und bleibt somit in der gewohnten Erzählstruktur. Damit besitzt die Serie auch für die Zuschauer, die die Nebenhandlung um den Streit nicht verfolgen konnten, großen Unterhaltungswert.

Im Kontrast zum passiven Zuschauer steht in den beiden folgenden untersuchten Unterhaltungsserien der aktive Zuschauer im Mittelpunkt der Analyse.

3.2 *How I Met Your Mother*

How I Met Your Mother ist eine halbstündige US-amerikanische Sitcom, die seit dem 19. September 2005 auf dem Sender CBS ausgestrahlt wird.²⁰⁷ Derzeit läuft die sechste Staffel der Serie.²⁰⁸

Protagonist der Serie ist Architekt Ted Mosby. Er erzählt seinen beiden Kindern die Geschichte, wie er ihre Mutter kennengelernt hat. Diese Erzählung findet vom Jahr 2030 aus statt. Teds meist humorvolle Geschichten, die zur Begegnung mit der Mutter seiner Kinder geführt haben, werden in Rückblenden und per *voice-over* in der Serie gezeigt.

Eine übliche Episode von *How I Met Your Mother* beginnt damit, dass der Erzähler Ted aus dem Jahr 2030 seine Kinder direkt anspricht und ihnen eine Geschichte erzählt, die dazu beigetragen hat, dass er ihre Mutter kennengelernt hat. Diese Geschichte stellt den Inhalt der Folge dar und ist damit die Geschichte, die dem Zuschauer gezeigt wird. In diesen Geschichten stehen Ted seine Freunde Barney Stinson, Robin Scherbatsky und das befreundete Paar Lily Aldrin und Marshall Eriksen zur Seite. Deren Erlebnisse im New York ab 2005 sind ebenso Bestandteil der Serie und bilden den zeitlichen Startpunkt seiner Erzählungen.

²⁰⁵ vgl. *Dr. House, Season 3*, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2008, *Folge 5: Fools For Love; Folge 6: Que Será Será; Folge 7: Son of Coma Guy; Folge 9: Finding Judas; Folge 10: Merry Little Christmas; Folge 11: Words and Deeds.*

²⁰⁶ *Dr. House, Season 3, Folge 5: Fools for Love*, 00:04:52-00:07:34.

²⁰⁷ vgl. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0460649/episodes#season-1>, abgerufen am 25.02.2011.

²⁰⁸ vgl. URL: http://www.cbs.com/primetime/how_i_met_your_mother/, abgerufen am 25.02.2011.

In Teds Geschichten gibt es zwar immer wieder Hinweise, wer die Mutter sein könnte, doch sind diese Hinweise unzureichend, um die Mutter identifizieren zu können. Es ist damit unausgesprochenes Ziel der Serie, herauszufinden, wer die Mutter der Kinder ist.

Die Serie ist der Gattung der *serials* zuzuordnen, weil sich die Rahmengeschichte der Erzählung vom Kennenlernen der Mutter über die gesamte Serie streckt. Dennoch sind die Episoden teilweise in sich abgeschlossen und behandeln pro Folge ein bestimmtes Thema, das am Ende der Episode abgeschlossen ist. Individuelle Handlungsstränge der Hauptcharaktere ziehen sich über mehrere Folgen, sodass *How I Met Your Mother* zwar Elemente der *series* aufweist, aber eindeutig dem *serial* zuzuordnen ist.

3.2.1 Narrativität

Das Außergewöhnliche an *How I Met Your Mother* ist die Erzählstruktur der Serie. Die Handlung der Serie ist in eine Rahmengeschichte eingebettet. Die Rahmengeschichte ist Teds Erzählung aus dem Jahr 2030, wie er die Mutter seiner Kinder kennengelernt hat. Dazu erzählt er seinen Kindern Geschichten beginnend vom Jahr 2005 an, als er 27 war.²⁰⁹ Diese Erzählungen lassen Rückschlüsse auf die Zukunft zu, beispielsweise, dass Ted in 2030 zum Zeitpunkt der Erzählung entweder 52 oder 53 Jahre alt ist; denn, wenn Ted 2005 27 Jahre alt ist, wurde er entweder 1978 oder 1977 geboren, je nach dem, ob Ted in 2005 noch Geburtstag hat oder ihn bereits hatte.

Damit ähnelt die Serie dem bereits mehrfach erwähnten Beispiel von *Tausendundeiner Nacht*. In *How I Met Your Mother* handelt es sich bei Ted allerdings um einen homodiegetischen Erzähler, da Ted selbst Teil der Handlung ist, die er erzählt. Scheharazade erzählt Geschichten, in denen sie selbst keine Rolle spielt. Sie ist nur Teil der Rahmengeschichte. Teds Geschichte, wie er seine Frau kennengelernt hat, ist der Grund, warum er diesem Ereignis untergeordnete Geschichten erzählt, die dazu geführt haben, dass er seine künftige Frau trifft. Die Geschichte des Kennenlernens beginnt damit 2005. Ein Ende der Geschichte ist nur über das Alter von Teds Kindern einzugrenzen. Die Kinder sind im Teenageralter und wurden dementsprechend um das Jahr 2015 gezeugt. Das

²⁰⁹ vgl. *How I Met Your Mother, Season 1*, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009, *Folge 2: Purple Giraffe*, 00:00:20-00:00:30.

würde bedeuten, dass *How I Met Your Mother* maximal zehn Staffeln umfassen kann, da bisher jede Staffel ein erzähltes Jahr im Leben von Ted und seinen Freunden abbildet. Das Alter der Kinder ist aber nur dann ein Anhaltspunkt sollte es sich auch um die leiblichen Kinder von Ted handeln. Wurden die Kinder von Ted und seiner künftigen Frau adoptiert, lässt das Alter der Kinder, denen die Geschichte erzählt wird, keine Rückschlüsse auf das Ende der Geschichte zu.

Die erzählten Geschichten ab 2005 sind aber nicht die einzigen Geschichten, die in der Serie erzählt werden. Innerhalb dieser seriellen Gegenwart für den jüngeren Ted und seine Freunde gibt es Zeitpunkte, in denen weiter zurückliegende Geschichten erzählt werden, beispielsweise über die gemeinsame College-Zeit von Ted und Marshall.²¹⁰ Demzufolge ist Ted aus dem Jahre 2030 neben dem filmischen Erzähler zwar der Haupterzähler von *How I Met Your Mother*, dennoch gibt es noch weitere sekundäre Erzähler, die ebenfalls in Rückblenden weitere Geschichten erzählen. So wird beispielsweise Teds Freund Barney in der ersten Folge der Serie zu einem sekundären Erzähler. Barney erzählt Ted 2005 von der Nacht, in der sich beide kennengelernt haben.²¹¹ Diese Geschichte wird in einer Rückblende erzählt und der Zuschauer sieht, wie sich beide in einem Club oder einer Bar kennengelernt haben. Ted trägt im Gegensatz zu 2005 einen Bart und hat eine andere Frisur. In diesem Fall bedeutet das für die Erzählsituation, dass Ted aus dem Jahre 2030 erzählt, wie ihm sein Freund Barney 2005 erzählt hat, was vor 2005 beim ersten Treffen zwischen beiden passiert ist.

Teds Erzählungen und die Geschichten von weiteren sekundären Erzählern geben Hinweise auf die Figur der Mutter, sodass der Zuschauer in der Lage ist, sich ein Bild von der Mutter zu machen ohne ihre Identität vollständig zu kennen. Während die Kinder die Antwort, wer ihre Mutter ist, kennen, ist diese Antwort dem Zuschauer nicht gegeben und wird daher zur zentralen Frage der Serie.

Der Kern der Serie dreht sich in Folge dessen darum, herauszufinden, wer die Mutter von Teds Kindern ist. Wird diese Frage gelöst, verliert die Serie ihren Unterhaltungswert, was den Schluss nahelegt, dass es eine Auflösung erst in den letzten Folgen der

²¹⁰ vgl. *How I Met Your Mother, Season 2*, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009, *Folge 17: Arrivederci, Fiero*.

²¹¹ *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 1: Pilot*, 00:02:07-00:02:29.

Serie geben wird und Fans der Serie dazu veranlasst, den Wunsch zu äußern, Ted möge die Mutter nie finden, damit auch die Serie nie ein Ende findet.²¹²

Festzuhalten ist, dass die Narrativität nicht nur formaler Bestandteil von *How I Met Your Mother* ist. Stattdessen thematisiert die Serie, wie Hühn für den Detektivroman festgestellt hat, die Narrativität an sich. Die Erzählstruktur ist auch Bestandteil der Handlung, da die gesamte Serie das Erzählen von Geschichten in den Vordergrund rückt.

3.2.2 *Story of the incident* und *story of reconstruction*

Um unterschiedliche Unterhaltungsserien miteinander vergleichen zu können, wurden die Begriffe *story of the incident* und *story of reconstruction* in Kapitel 3.1.2 eingeführt. Diese beiden unterschiedlichen Erzählebenen lassen sich auch in *How I Met Your Mother* finden: Die Ereignisse, die dazu geführt haben, dass Ted die Mutter seiner Kinder kennenlernt, stellen die *story of the incident* dar. Diese Ereignisse gehen der seriellen Gegenwart voran. Die serielle Gegenwart ist das Jahr 2030, in dem Ted seinen Kindern die Geschichten erzählt.²¹³

Grund dafür, dass die serielle Gegenwart in 2030 anzusetzen ist, ist die Erzählsituation. Da die Ereignisse, von denen Ted erzählt, in der seriellen Zeitrechnung bereits passiert sind, muss die Zeit, in der Ted erzählt, folgerichtig die serielle Gegenwart sein, wohingegen die erzählten Geschichten in der seriellen Vergangenheit stattgefunden haben. Der *incident* stellt in diesem Fall die Ereignisse dar, die zum Kennenlernen von Ted und der Mutter seiner Kinder geführt haben.

Die *story of reconstruction* behandelt bei *How I Met Your Mother* die Ereignisse, in denen der Versuch unternommen wird, die Geschichte des Kennenlernens von Ted und der Mutter seiner Kinder vollständig abzubilden. Dieser Versuch ist die Nacherzählung der Kennenlern-Geschichte durch Ted im Jahr 2030.

Die Erzählsituation bei *How I Met Your Mother* ist durch die Darstellung der *story of reconstruction* hervorzuheben. Üblicherweise ist die *story of reconstruction* in der seriellen Gegenwart angeordnet. Das ist sowohl bei *Dr. House* als auch bei *How I Met Your Mother*

²¹² vgl. Laura Reinke, *Serienhit „How I Met Your Mother“: Bitte finde nie die Liebe!*, 12.01.2011, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,739044,00.html>, abgerufen am 25.02.2011.

²¹³ *How I Met Your Mother*, Season 1, Folge 1: Pilot, 00:00:08-00:00:20.

der Fall. Dennoch ist die serielle Gegenwart bei beiden Serien komplett unterschiedlich: Durch die Einbettung von *How I Met Your Mother* in eine Rahmengeschichte ist die serielle Gegenwart, verglichen mit der Vergangenheit der Serie, wesentlich kürzer auf dem Fernsehbildschirm präsent als üblich. Die Rekonstruktionsversuche des Erzählers Ted in 2030 werden über Rückblenden dargestellt. Andernfalls würde die serielle Gegenwart daraus bestehen, dass der Zuschauer die ganze Serie über Teds Kinder sieht und eine Stimme aus dem Off hört, die ihnen die Kennenlern-Geschichte erzählt. Durch diese Rückblendenanwendung wird die serielle Gegenwart minimiert und der Zuschauer erhält direkten Einblick in die *story of the incident*.

Dies ist bei *Dr. House* nicht der Fall: Die serielle Gegenwart ist hier die Rekonstruktion der Infektionsgeschichte, die sich in der seriellen Vergangenheit zugetragen hat und deren Auswirkungen in der seriellen Gegenwart zu sehen sind. Wie die Infektion mit dem Virus stattgefunden hat wird in den meisten Folgen nicht gezeigt. Stattdessen wird die richtige Diagnose präsentiert, die *story of reconstruction* ist damit abgeschlossen. Die *story of reconstruction* ist in diesem Fall maximiert. Sie erfährt die maximale Abbildung im Rahmen der Handlung der Serie.

Auch wenn die *story of the incident* bei *How I Met Your Mother* in Form von Rückblenden direkt vom Zuschauer gesehen werden kann, heißt das nicht, dass es sich bei den dargestellten Rückblenden um wahrheitsgetreue Erzählungen von Ted handelt. Es gibt immer wieder Hinweise, die andeuten, dass Ted kein zuverlässiger Erzähler ist, dem uneingeschränkt geglaubt werden kann. Dieses Thema wird in Kapitel 3.2.3 genauer betrachtet. Die *story of the incident* und wie sie sich tatsächlich zugetragen hat, bleiben damit weiterhin ein Rätsel, weil Ted als sekundärer Erzähler die Kontrolle über die Rückblenden-Erzählungen hat. Demnach ist festzuhalten, dass die Trennung zwischen *story of the incident* und *story of reconstruction* weiterhin Bestand hat, da die *story of the incident* kein Bestandteil der seriellen Gegenwart ist, obwohl sie den Großteil der dargestellten Handlung einnimmt. Den Großteil der Handlung nimmt ansonsten die *story of reconstruction* ein.

3.2.3 *Overt narration*

Die Unterscheidung zwischen *overt narration* und *covert narration* wurde bereits in Kapitel 3.1.3 durchgeführt. Die Charakteristika der *overt narration* sind demzufolge eine direkte Kommunikation zwischen Erzähler und Zuschauer, die sich in der Regel durch einen direkten Blick eines Charakters in die Kamera oder per *voice-over* äußert.

In *How I Met Your Mother* gibt es eine solche direkte Kommunikation zwischen Zuschauer und Erzähler. Der filmische Erzähler gilt weiterhin als primäre Erzählinstanz und als *covert narrator*, der nicht auffällt, außer wenn die Aussagekraft der gezeigten Ereignisse in Zweifel gezogen wird. Sekundärer Erzähler, aber auch die Haupterzählinstanz der Handlung, ist Ted im Jahr 2030. Der Zuschauer nimmt bei *How I Met Your Mother* die Position der Kinder ein, weil er sich in derselben Situation des Zuhörens befindet. Dies wird zu Beginn der Serie deutlich, wenn aus dem Off die Stimme des älteren Ted sagt: „Kids, I’m gonna tell you an incredible story. The story of how I met your mother.“²¹⁴ Dabei wird Ted im Jahr 2030 nicht gezeigt. Der Zuschauer sieht nur die Kinder aus einem Blickwinkel, der wahrscheinlich den Blickwinkel von Ted darstellt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Kinder direkt in die Kamera schauen, wenn sie ihren Vater ansprechen. Der Zuschauer fühlt sich somit von den Kindern direkt angesprochen, obwohl sie in der seriellen Gegenwart mit ihrem Vater kommunizieren.

Dies ist eine widersprüchliche Anordnung der Erzählsituation: Der Zuschauer nimmt zwar die Rolle der Kinder ein und hört den Geschichten zu; gleichzeitig sieht er aber die Kinder, wie sie Ted zuhören, also die Charaktere, die im Grunde genommen den Zuschauer abbilden. Der Zuschauer sieht sozusagen sich selbst. Es wäre ebenso denkbar gewesen, dass die Serie aus Sicht der Kinder wahrgenommen wird und der Zuschauer einen älteren Ted sieht als den Ted, den er aus dem Jahr 2005 kennt.

Durch die widersprüchliche Anordnung identifiziert sich der Zuschauer mit beiden Seiten: dem Erzähler und dem Zuhörer. Dadurch wird zum einen eine stärkere Bindung zum Protagonisten der Serie erzeugt. Zum anderen fällt das Zuschauen der Serie leichter, weil die Geschichten exklusiv für die Kinder und somit für den Zuschauer aufbereitet sind. Der Zuschauer fühlt sich dadurch direkt angesprochen, ist aber immer noch in der Lage, sich mit dem Protagonisten der Handlung zu identifizieren, der gleichzeitig die Erzählung der Handlung übernimmt.

²¹⁴ *How I Met Your Mother*, Season 1, Folge 1: Pilot, 00:00:08-00:00:20.

Ebenso gibt es auditative Auffälligkeiten in der Erzählsituation. Die Stimme von Ted aus dem Jahr 2030 wird von einem anderen Schauspieler gesprochen. In der Rahmenhandlung erzählt Bob Saget die Ereignisse rückblickend, wobei der Schauspieler selbst nicht abgebildet wird, sondern nur als *voice-over* zu hören ist.²¹⁵ Es wäre ebenfalls denkbar gewesen, dass der Ted-Darsteller Josh Radnor auch die Rahmenhandlung erzählt und seine Stimme so verstellt, dass er älter klingt. Die Stimme Bob Sagets hätte auch über die Stimme des jüngeren Ted gelegt werden können. Die Entscheidung für diese Stimmenvarianz deutet darauf hin, dass die Erzählsituation auditativ umgesetzt wurde: Es handelt sich um zwei verschiedene Erzähler, aber denselben Charakter.

Eine audiovisuelle Umsetzung dieser Erzählsituation steht noch aus, da der Ted aus dem Jahr 2030 in den bisherigen Episoden noch nicht gezeigt wurde. Demnach ist noch offen, ob Josh Radnor künstlich altern oder ob Bob Saget den älteren Ted verkörpern wird. Unklar ist auch, ob die stimmliche Trennung bei einer visuellen Umsetzung des älteren Teds aufgegeben oder fortgesetzt wird.

Die offene Erzählsituation in *How I Met Your Mother* ist dadurch gegeben, dass die Erzählerstimme von Ted aus dem Jahr 2030 permanent präsent ist. So läutet das *voice-over* jeweils eine Folge ein und beendet diese auch teilweise mit einer Zusammenfassung:

I asked her about it years later and, yeah, that was the signal. I could've kissed her. But that's the funny thing about destiny: it happens whether you plan it or not. I mean, I thought I'd never see that girl again. But it turns out I was just too close to the puzzle to see the picture that was for me. Because that, kids, is the true story of how I met your aunt Robin.²¹⁶

Die Kinder sind daraufhin verwirrt, weil sie dachten, dass ihr Vater ihnen die Kennenlern-Geschichte von sich und ihrer Mutter erzählen würde, was von Vater Ted zwar bestätigt wird, er aber darauf hinweist, dass es sich dabei um eine lange Geschichte handeln würde.²¹⁷

Damit ist der Rahmen der Serie gesetzt: Die lange Kennenlern-Geschichte von Ted und der Mutter seiner Kinder sowie die einzelnen Geschichten, die zum Kennenlernen der beiden geführt haben, werden nicht immer Hinweise auf die Identität der Mutter enthalten.

²¹⁵ vgl. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0756114/>, abgerufen am 26.02.2011.

²¹⁶ *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 1: Pilot*, 00:20:11-00:20:30.

²¹⁷ ebda. 00:20:11-00:20:42.

Gleichzeitig wird am oben zitierten *voice-over* deutlich, dass sowohl die Kinder als auch die Zuschauer vom Erzähler Ted auf eine falsche Fährte geführt werden. Dies ist möglich, da der Zuschauer die Antwort auf die Frage, wer die Mutter ist, nicht kennt und demzufolge die Mutter in den gezeigten Rückblenden nicht erkennen kann. Die Kinder können im Rahmen der Handlung die Mutter nicht identifizieren, weil sie die Geschichte nur auditativ wahrnehmen und dazu keine Bilder sehen wie der Zuschauer. Ansonsten hätten die Kinder direkt erkannt, dass es sich hier um ihre Tante Robin handelt. Sowohl dem Zuschauer als auch den Kindern wird damit eine entscheidende Information vorenthalten.

Die Möglichkeit Informationen vorzuenthalten führt dazu, dass die Integrität des Erzählers in Zweifel gezogen wird. Handelt es sich um eine zuverlässige Berichterstattung der tatsächlichen Ereignisse oder verschönert Ted beispielsweise die Ereignisse, wie er die Mutter kennengelernt hat? In der Serie finden sich immer wieder Hinweise, die darauf hindeuten, dass Ted Gedächtnislücken besitzt und sich nicht an alle Details erinnern kann. Dies wird sogar vom Erzähler Ted 2030 direkt erwähnt: Nachdem Ted 2005 zu viel Alkohol getrunken hat, hat er offenbar Probleme, sich an die Ereignisse des Vorabends zu erinnern. Im *voice-over* ist zu hören: „And that’s all that I remember. Except from a few hazy memories.“²¹⁸ Außerdem behauptet Ted beispielsweise in Folge 10 der ersten Staffel *The Pineapple Incident*, dass er sich seit 1993 nicht mehr übergeben hätte.²¹⁹ Fünf Folgen später stellt sich heraus, dass sich Ted, nachdem er Robin in der ersten Folge der Serie kennengelernt hat, auf ihre Fußmatte übergeben hat.²²⁰ Diese Geschichte fand jedoch vor den Ereignissen in *The Pineapple Incident* statt. Folglich hat Ted gelogen, als er behauptet hat, sich seit 1993 nicht mehr übergeben zu haben. Teds Freund Marshall registriert diese Lüge in *Game Night*.²²¹

Auch die gezeigten Bilder müssen nicht immer der Realität entsprechen: In der Folge *Okay, Awesome* zweifelt Ted 2030 die Erzählung seines Freundes Marshall an, wie dieser von einem Weinabend entkommen ist. Marshall hatte Ted offenbar erzählt, er sei aus dem Apartment gesprungen, das sich im dritten Stock befindet. Als Ted seinen Kindern erzählt, dass er sich nicht sicher sei, ob es so passiert ist, aber Marshall schwören würde, dass es so passiert ist, wird ohne weiteren Kommentar vom Erzähler Ted in einer Rück-

²¹⁸ *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 10: The Pineapple Incident*, 00:04:24-00:04:27.

²¹⁹ ebda. 00:05:41-00:05:50.

²²⁰ *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 15: Game Night*, 00:16:40-00:16:48.

²²¹ ebda. 00:16:58-00:17:02.

blende gezeigt, wie Marshall nach einem Sprung auf dem Boden landet.²²² An dieser Stelle wird deutlich, dass dem Zuschauer Erinnerungen bzw. die visuelle Umsetzung dieser Erinnerungen gezeigt werden und diese nicht unbedingt der Realität entsprechen müssen. Der Zuschauer sollte folglich nicht alles, was Ted 2030 erzählt, als wahr oder tatsächlich geschehen ansehen.

3.2.4 Die Rolle des aktiven und passiven Zuschauers

How I Met Your Mother ist den Gruppen der aktiven und passiven Zuschauer nicht eindeutig zuzuordnen. Zwar existiert eine Rahmenhandlung, deren Ziel es ist, die Mutter zu identifizieren; jedoch hat jede Episode ein eigenständiges Thema, das mit dem Ende der Episode auch abgeschlossen ist. Beispielsweise suchen Ted und seine Freunde in der zweiten Episode der vierten Staffel den besten Burger New Yorks.²²³ Die 18. Episode der zweiten Staffel dreht sich um Teds Auszug aus bzw. Wiedereinzug in sein bisheriges Apartment. Das Thema ist innerhalb dieser Folge abgehandelt und damit abgeschlossen. Zwar ziehen sich einzelne Handlungsstränge über mehrere Episoden, wie beispielsweise Barneys Liebe zu Robin, die in der vierten Staffel thematisiert wird,²²⁴ dennoch sind dies keine Handlungsstränge, die es verhindern würden, dass ein Zuschauer die jeweilige Folge nicht versteht. Jede Episode besitzt genügend eigenständige Themen und ist nicht darauf angewiesen in einer bestimmten Reihenfolge gesehen zu werden, um dem Handlungsverlauf folgen zu können.

Dazu kommt, dass Erzähler Ted immer wieder das Passierte in einer Folge kurz zusammenfasst und damit die letzte Episode oder weiter zurückliegende Episoden wieder ins Gedächtnis ruft. Beispielsweise erwähnt er in *Life Among the Gorillas*, dass er seit einem Monat eine Fernbeziehung mit Victoria führt, die eine Folge zuvor begonnen wurde.²²⁵ Durch die Erzählfigur Ted im Jahr 2030 benötigt die Serie keine so genannten *Recaps*. Ein *Recap* zeigt zusammengeschnittene Szenen aus vergangenen Episoden zu Beginn

²²² *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 5: Okay, Awesome*, 00:7:57-00:08:10.

²²³ vgl. *How I Met Your Mother, Season 4*, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Entertainment and Television, DVD, 2010, *Folge 2: The Best Burger in New York*.

²²⁴ Beginnend in *How I Met Your Mother, Season 4, Folge 1: Do I Know You*; Ende in *How I Met Your Mother, Season 4, Folge 24: The Leap*.

²²⁵ *How I Met Your Mother, Season 1, Folge 17: Life Among the Gorillas*, 00:01:55-00:02:00.

einer neuen Folge, damit der Zuschauer informiert ist, sollte er etwas Wichtiges verpasst haben. In *How I Met Your Mother* wird diese Funktion von Erzähler Ted übernommen, der den Zuschauern wichtige Ereignisse mehrfach präsentiert.

Wichtige Ereignisse sind beispielsweise die Geschichten, die sich tatsächlich um das Kennenlernen zwischen Ted und der Mutter drehen. In diesen Episoden gibt es Hinweise, die dazu genutzt werden können, die Charakterfigur der Mutter weiter einzugrenzen und mögliche zukünftige Entwicklungen vorherzusagen. Einige dieser Hinweise sind beispielsweise, dass Ted die Mutter der Kinder in New York kennenlernen wird, da im *voice-over* zu hören ist: „My destiny was to stay in New York because if I hadn't, I never would have met your mother.“²²⁶ Weiterhin scheint ein gelber Regenschirm eine wichtige Rolle in der Kennenlern-Geschichte zu spielen, weil Ted zu Beginn der dritten Staffel im *voice-over* sagt: „Kids, there is more than one story of how I met your mother. You know the short version. The thing with your Mom's yellow umbrella. But, there is a bigger story. The story of how I became who I had to become before I could meet her.“²²⁷ Demzufolge ist der gelbe Regenschirm so wichtig, dass er sogar in der Kurzversion der Kennenlern-Geschichte vorkommt. Immer dann, wenn der gelbe Regenschirm in der Serie auftaucht, weiß der Zuschauer, dass es einen Bezug zur Mutter geben könnte. Beispielsweise findet Ted in der Folge *No Tomorrow* einen gelben Regenschirm nach einer St. Patrick's Day-Party. Im *voice-over* erwähnt Ted im Jahr 2030: „You see, I didn't know it yet, but my luck was about to change.“ Damit impliziert er, dass etwas passieren wird, was zum Treffen mit seiner Zukünftigen führt. Hat der Zuschauer die erste Folge der dritten Staffel nicht gesehen, weiß er in diesem Moment nicht, dass der gelbe Regenschirm der Grund für die Aussage im *voice-over* ist.

Vor allem am Ende einer Staffel wird oft der Bogen zur Rahmengeschichte gespannt und ein weiteres Detail über die Mutter preis gegeben. Am Ende der vierten Staffel resümiert Ted: „Because of any of those things hadn't happen, I never would have ended up in what turned out to be the best job I ever had. But, more importantly, I wouldn't have met your mother. Because as you know, she was in that class. Of course that story is only beginning.“²²⁸ Dazu werden Bilder gezeigt, in denen Ted einen Job als Professor an einer

²²⁶ *How I Met Your Mother*, Season 2, Folge 15: *Lucky Penny*, 00:19:41-00:19:48.

²²⁷ *How I Met Your Mother*, Season 3, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009, Folge 1: *Wait For It*, 00:00:00-00:00:13.

²²⁸ *How I Met Your Mother*, Season 4, Folge 24: *The Leap*, 00:19:55-00:20:16.

Universität angenommen hat und gerade beginnt, eine Vorlesung zu halten. Die Mutter ist also unter den Studenten.

Dennoch sind die Hinweise über den Verlauf der Serie hinweg nicht so angeordnet, dass der Zuschauer diese verfolgen muss. Die Bedeutung einzelner Hinweise, wie dem Regenschirm, wird immer wieder erwähnt. Außerdem wird nicht jeder Zuschauer die Serie nur sehen, um wissen zu wollen, wer die Mutter ist und dabei die Hinweise sammeln, sondern einfach den Unterhaltungswert der Serie genießen. *How I Met Your Mother* verlangt aber verglichen mit *Dr. House* eher nach einem aktiven Zuschauer, der die Möglichkeit hat, sich einen Wissensvorteil gegenüber passiven Zuschauern anzueignen, indem er bei den Episoden, die Hinweise enthalten, aufmerksamer ist oder diese Episoden beim Sehen der Serie im Hinterkopf hat. Dadurch kann der aktive Zuschauer die künftig auftretenden Handlungsstränge stärker eingrenzen, als wenn er die Serie nur passiv konsumieren würde.

3.3 *Lost*

Lost ist eine einstündige Dramaserie, die vom 22. September 2004 bis zum 23. März 2010 auf dem US-amerikanischen Sender *ABC* ausgestrahlt wurde. Die Serie umfasst sechs Staffeln und gewann mehrere *Emmy Awards*, darunter den *Award as Outstanding Drama Series 2005*.²²⁹

Die Serie handelt von den Überlebenden eines Flugzeugabsturzes auf einer Insel im Pazifik. Unter den 48 Überlebenden finden sich eine Vielzahl unterschiedlicher Charaktere, wie beispielsweise ein Arzt, eine flüchtige Gefangene oder ein Soldat der republikanischen Garde des Irak. Die Serie zeigt, wie die Überlebenden ihr Leben auf der Insel organisieren und dabei ständig neue Entdeckungen machen: sie finden eine weitere Gruppe von Menschen auf der Insel, entdecken eine Luke aus Metall mitten im Dschungel, Eisbären und ein Monster, das aus schwarzem Rauch besteht. Wie anhand dieser Zusammenstellung deutlich wird, ist *Lost* keinem gewöhnlichen Genre zuzuweisen. Die Serie kombiniert verschiedene Genres miteinander. Diese Genre-Hybridität ist ein Merkmal des *Quality TV*, das bereits bei *Dr. House* festgestellt wurde. *Lost* „scheint Science Fiction-

²²⁹ vgl. URL:

http://www.emmys.com/award_history_search?person=&program=Lost&start_year=1949&end_year=2010&network=All&web_category=All&winner=Y, abgerufen am 28.02.2011.

Fantasy-, Myterieserie und Soap, aber auch Horror-, Abenteuer- und Familienserie in einem zu sein.“²³⁰

In einer üblichen *Lost*-Episode wird ein Charakter der Überlebenden zum Protagonisten der Folge: das Leben dieses Charakters wird dabei nicht nur auf der Insel verfolgt, sondern auch vor dem Absturz. Solche Ereignisse werden bis zur dritten Staffel in Rückblenden erzählt. Weiterhin werden Ereignisse dieses Charakters gezeigt, die, von der seriellen Gegenwart der Serie ausgehend, in der Zukunft spielen. Diese Ereignisse werden ab der letzten Folge der dritten Staffel in Vorblenden erzählt.

Über die gesamten sechs Staffeln hinweg gibt es keinen Handlungsstrang, der chronologisch erzählt wird. Die Handlung der seriellen Gegenwart wird regelmäßig innerhalb einer Episode durch filmische Stilmittel wie Vor- oder Rückblenden unterbrochen. Eine Episode endet in der Regel mit einem *Cliffhanger*, der den Zuschauer veranlassen soll, auch die nächste Folge anzusehen. Dadurch ist *Lost* der Kategorie der *serials* zuzuordnen. Zwar behandelt jede Episode einen anderen Charakter über Vor- oder Rückblenden, dennoch läuft der Handlungsstrang der seriellen Gegenwart in jeder Folge weiter, sodass der Zuschauer theoretisch keine Folge verpassen darf, wenn er die Serie vollständig verstehen will. Die Episoden bekommen durch die Konzentration auf einen oder teilweise mehrere Charaktere ein eigenständiges Thema, sind aber dennoch so konstruiert, dass mindestens einer der bestehenden Handlungsstränge kontinuierlich fortgesetzt wird.

3.3.1 Narrativität

Eine Serie, die die Narrativität selbst thematisiert, muss die Narrativität nicht nur inhaltlich sondern auch formal behandeln. Beides ist in *Lost* der Fall.

Auf inhaltlicher Ebene versuchen die Charaktere herauszufinden, auf was für einer Insel sie abgestürzt sind. Neben dem natürlichen Interesse den Ort zu kennen, an dem sie sich befinden, wird dieses Interesse dadurch verstärkt, dass übernatürliche und nicht-erklärbare Dinge auf der Insel passieren. Dies sind die Mystery-Elemente, die die Serie aufweist: Ein Monster aus schwarzem Rauch zeigt den Überlebenden Bildern aus ihrer

²³⁰ Grawe 69.

Vergangenheit oder tötet Charaktere. Es gibt eine zweite Gruppe von Menschen auf der Insel, die ihnen feindlich gesinnt ist. Außerdem haben einige Charaktere immer wieder Halluzinationen, die totgeglaubte Menschen zeigen.

Diese Elemente treiben die Überlebenden an, die Geschichte der Insel nachzuerzählen. Gleichzeitig sind die Charaktere motiviert, von der Insel zu fliehen und in ihr normales Leben zurückzukehren. Dies ist eine zusätzliche Motivation, die Herkunft der Insel zu bestimmen, um Fluchtmöglichkeiten einschätzen zu können; denn die Überlebenden werden vorerst nicht gerettet.

Auch auf formaler Ebene steht die Narrativität bei *Lost* im Vordergrund. Wie bereits erwähnt, gibt es mehrere parallel laufende Handlungsstränge, die auf unterschiedlichen Zeitebenen stattfinden. Die serielle Gegenwart startet kurze Zeit nachdem das Flugzeug auf dem Weg von Sydney nach Los Angeles auf der Insel abgestürzt ist. Dieser Handlungsstrang thematisiert die Zeit der Überlebenden nach dem Absturz und damit ihrer Ankunft auf der Insel.

In den ersten drei Staffeln der Serie zeigt ein weiterer Handlungsstrang die Vorgeschichte der Charaktere in Form von Rückblenden. Über diese Rückblenden erfährt der Zuschauer, wie das Leben eines bestimmten Charakters vor der Zeit des Absturzes ausgesehen hat und zumeist auch, weshalb ein Charakter im Flugzeug war. So ist zum Beispiel Jack, Arzt und einer der Protagonisten der Serie, an Bord des Flugzeugs, um den Leichnam seines Vaters zurück nach Amerika zu bringen, der vor kurzem in Australien verstorben war.²³¹

Ab der letzten Folge der dritten Staffel wird die Vorgeschichte der Überlebenden nur noch in Auszügen thematisiert. Stattdessen gibt es neue Handlungsstränge, die die serielle Zukunft in Form von Vorblenden behandeln. Dieses wird in der letzten Szene der dritten Staffel deutlich, in der Jack Kate erzählt, dass er zurück auf die Insel will.²³² Parallel zu diesen Vorblenden läuft die serielle Gegenwart auf der Insel weiter. Neue Charaktere werden jedoch weiterhin über Rückblenden eingeführt. Während der Handlungsstrang auf der Insel zeigt, wie die Überlebenden versuchen von der Insel zu fliehen, thematisieren die Vorblenden die Zukunft der bereits von der Insel geflohenen Charaktere. Demzufolge gibt es in der vierten Staffel Charaktere, die in beiden Handlungssträngen auf unterschiedlichen Zeitebenen vorkommen.

²³¹ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 5: White Rabbit.*

²³² *Lost, Die komplette Serie, Staffel 3, Folge 23: Through the Looking Glass – Part 2, 00:40:07-00:40:38.*

Diese Vorblenden setzen sich in der fünften Staffel fort. Dafür ändert sich der zeitliche Bezug der seriellen Gegenwart. Die nicht von der Insel geflohenen Überlebenden werden zu Zeitreisenden. Innerhalb dieser Zeitreisen befinden sich die Überlebenden weiterhin auf der Insel. Sie erleben jedoch unterschiedliche Jahre auf der Insel. Für die Charaktere ist dies weiterhin die serielle Gegenwart, weil sie aus der eigenen Zeit gerissen werden und deswegen eigentlich schon vergangene Zeit für sie die Gegenwart darstellt. De facto befinden sich die Charaktere jedoch in der Vergangenheit.

Demzufolge läuft die serielle Gegenwart der fünften Staffel in der Vergangenheit der Insel ab. Damit handelt es sich erstmals nicht um ein filmisches Stilmittel einer Vor- oder Rückblende. Die Zeitsprünge geschehen auf der Ebene der Handlung, weil die Charaktere innerhalb ihrer eigenen Zeitlinie weiter existieren und durch die Zeit reisen können.

Die Handlungsstränge der von der Insel geflohenen und der zeitreisenden Überlebenden fließen in der Folge 316 zusammen. Die Geflohenen kehren zur Insel zurück und landen zum Teil in derselben Zeit (im Jahr 1977), in der sich auch die zeitreisenden Überlebenden befinden.²³³ Damit ist die serielle Gegenwart aller Überlebenden wiederhergestellt und sie leben in derselben Zeitlinie, was dafür sorgt, dass es keine Vorblenden mehr gibt. Der Handlungsstrang der Vorblenden hat ein Ende gefunden, indem er mit der seriellen Gegenwart der zeitreisenden Überlebenden wieder verschmolzen ist.

Es existieren dennoch zwei Zeitebenen, da der andere Teil der Geflohenen sich zeitlich weiter 2007 bewegt, aber wieder auf der Insel befindet. Szenen, die sich mit der Zeit beschäftigen, in der einige der Überlebenden von der Insel geflohen waren, sind jetzt als Rückblenden zu sehen. Solche Ereignisse haben für die Charaktere bereits stattgefunden, obwohl sich die Überlebenden, zeitlich gesehen, in der Vergangenheit befinden.

In der fünften Staffel gibt es folglich die Handlungsstränge 1977, 2007 auf der Insel und die Zeit in 2007 bevor die Überlebenden zur Insel zurückgekehrt sind.

Auch die sechste Staffel setzt sich in ihrer Erzählerweise von den anderen Staffeln ab: Die serielle Gegenwart findet jetzt in 2007 statt, nachdem die zeitreisenden Überlebenden wieder in ihre Ursprungszeit zurückgekehrt sind. Parallel dazu werden Ereignisse gezeigt, die sich entwickelt haben könnten, wenn das Flugzeug zu Beginn der ersten Staffel überhaupt nicht abgestürzt wäre. Im Finale der letzten Staffel wird erklärt, dass es sich bei diesen „flash-sideways“²³⁴ um eine Welt handelt, die sich die Überlebenden

²³³ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 5, Folge 6: 316*, 00:40:37-00:40:45.

²³⁴ URL: <http://abc.go.com/shows/lost/flash-sideways>, abgerufen am 28.02.2011.

nach ihrem Tod geschaffen haben, um sich wiederzufinden und den nächsten Schritt nach dem Tod gemeinsam zu gehen²³⁵. Sämtliche *flash-sideways* finden damit nicht in der Realität der Charaktere statt, sondern sind ein fiktiver Ort, der von den Charakteren erschaffen wurde.

Die gesamte Serie über werden individuelle Geschichten von Charakteren vermittelt, die auf anderen Zeitebenen oder Erzählsträngen fortgeführt werden. Durch diese vielseitigen Handlungsstränge und unterschiedlichen Erzählebenen stellt *Lost*, verglichen mit den beiden anderen behandelten Serien, die Narrativität am deutlichsten in den Vordergrund.

3.3.2 *Story of the incident* und *story of reconstruction*

Beide definierten *stories* lassen sich in *Lost* finden. Die *story of the incident* behandelt sämtliche Ereignisse, die vor der seriellen Gegenwart der ersten Staffel stattgefunden haben. Dabei handelt es sich um Geschichten, die vor dem Absturz auf der Insel passiert sind. Diese Geschichten beinhalten wesentliche Ereignisse, warum sich die Situation auf der Insel bis zum Zeitpunkt des Absturzes so entwickelt hat.

An dieser Stelle wäre beispielsweise der Wettstreit um die Insel zwischen Jacob, dem Beschützer der Insel, und seinem namenlosen Bruder bzw. Widersacher zu nennen. Die Hintergründe dieses Wettstreits werden erst in der sechsten Staffel der Serie in einer Rückblende erläutert.²³⁶ Die Wichtigkeit dieses Ereignisses wird dadurch deutlich, dass in der Episode der sechsten Staffel *Across the Sea* ein Bogen zur ersten Staffel gespannt wird, in der die Überlebenden die sterblichen Überreste von Jacobs Widersacher und dessen Zieh-Mutter finden ohne sich der Identität der Leichen bewusst zu sein.²³⁷ Die Szenen vom Finden der sterblichen Überreste und Szenen vom Rückblick, als Jacob seine Zieh-Mutter und seinen Bruder beerdigt, werden übereinander gelegt.²³⁸

Durch den Wettstreit der beiden Brüder wurde das Leben der Hauptcharaktere von *Lost* erheblich beeinflusst, weil Jacob die Überlebenden des Absturzes in entscheidenden

²³⁵ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 17/18: The End*, 01:34:08-01:34:37.

²³⁶ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 15: Across the Sea*.

²³⁷ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 6: House of the Rising Sun*, 00:12:31-0014:32.

²³⁸ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 15: Across the Sea*, 00:39:06-00:40:36.

Wendepunkten ihres Lebens vor dem Absturz aufsucht und sie berührt, was dazu führt, dass die Überlebenden auf die Insel kommen. Jacob hat die Überlebenden ausgewählt, um einen Nachfolger als Beschützer der Insel zu finden.²³⁹

Diese Rahmenhandlung für die Geschehnisse in *Lost* wird erst in der letzten Staffel deutlich. Die *story of the incident*, die sich mit der Vorgeschichte der Insel beschäftigt, ist dem Zuschauer und auch den Charakteren beinahe bis zum Ende der Serie gänzlich unbekannt bis die Ereignisse aufgelöst werden und Jacob den Charakteren und damit auch den Zuschauern den Grund für ihren Aufenthalt auf der Insel nennt.²⁴⁰ Die *story of the incident*, die die Vorgeschichte der Charaktere behandelt, wird dem Zuschauer in Rückblenden gezeigt, sodass der Zuschauer mehr über die Charaktere weiß als die Charaktere übereinander, außer sie erzählen sich ihre Vorgeschichte.

Die *story of reconstruction* vollzieht sich bis zum Ende der Serie. Sie stellt die Handlung der Serie dar und damit zu großen Teilen die serielle Gegenwart der Charaktere. Von der ersten Staffel an, versuchen die Charaktere herauszubekommen, warum sie auf die Insel abgestürzt sind, wie sie von der Insel entkommen können und was die Insel ist. Die selben Fragen stellen sich dem Zuschauer. Diese Rätsel werden nur teilweise gelöst. Beispielsweise wird bereits in der zweiten Staffel der Grund für den Flugzeugabsturz genannt: Desmond drückt in der Schwan-Station der Dharma Initiative nicht auf den Knopf und sorgt für eine magnetischen Entladung, die das Flugzeug zum Absturz bringt.²⁴¹

In der Rekonstruktion der Ereignisse geht es in *Lost* zum einen darum, wie die Insel zu dem wurde, was sie ist und zum anderen darum, wie die Charaktere zu denen wurden, die sie sind. Diese Rekonstruktion gelingt in der Serie nur selten über die serielle Gegenwart, sondern eher über die Rückblenden an Orte der Insel oder Rückblenden über die Vorgeschichte der Charaktere. In der seriellen Gegenwart werden Charaktere und Zuschauer fortwährend mit neuen Rätseln konfrontiert. Demnach kommt den Rückblenden in Bezug auf die *story of reconstruction* bei *Lost* eine tragende Rolle zu, da Ereignisse, die in der seriellen Gegenwart auftreten, in Rückblenden verdeutlicht werden.

Während es in den bisher betrachteten Serien vorrangig um bestimmte Ereignisse ging, die vor dem Einsetzen der Serienhandlung stattgefunden hatten, oder um Ereignisse, die bestimmten Charakteren vor der seriellen Gegenwart passiert sind, kommt in *Lost* die

²³⁹ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 4: The Substitute*, 00:37:02-00:40:40.

²⁴⁰ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 16: What They Died For*, 00:29:57-00:33:20.

²⁴¹ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 23: Live Together, Die Alone – Part 2*, 00:20:34-00:21:11.

Frage nach dem Ort der Handlung hinzu, die in der *story of reconstruction* beantwortet werden soll.

3.3.3 Covert narration

Ähnlich wie in *Dr. House* findet auch bei *Lost* eine Form der *covert narration* statt. Es gibt keine offensichtliche Erzählinstanz, die den Zuschauer direkt anspricht oder durch Blicke in die Kamera Augenkontakt sucht. Ebenso findet keine *voice-over narration* statt wie es bei *How I Met Your Mother* der Fall ist. *Lost* wird, wie auch die anderen Serien, von der übergeordneten Erzählinstanz des Fernsehens, dem filmischen Erzähler, dem Zuschauer vermittelt. Dies wird dadurch deutlich, dass es wenige sekundäre Erzähler im Rahmen der Handlung gibt und der filmische Erzähler die Szenen in der gewünschten Reihenfolge anordnet und so den Erzählfluss lenkt.

Trotz dieser nicht unmittelbar wahrzunehmenden Erzählinstanz gibt es Fixpunkte, an denen sich der Zuschauer orientieren kann. Die Fixpunkte strukturieren die Erzählung der Serienhandlung, die nicht nur in einer Episode sondern über den ganzen Serienverlauf hinweg Bestand hat. Beispielsweise wird ein Charakter, um den es in einer Episode geht, meist dadurch eingeführt, dass eine Nahaufnahme seines sich öffnenden Auges gezeigt wird.²⁴² Auch die regelmäßige Unterbrechung der seriellen Gegenwart durch Rück- oder Vorblenden ist eine Konstante in der Erzählart, die nur in wenigen Episoden nicht stattfindet. *Across the Sea*²⁴³ ist beispielsweise eine Episode, die bis auf eine Szenenwiederholung aus der ersten Staffel nur eine Zeitlinie ohne Unterbrechung verfolgt. Die wenigen sekundären Erzähler, die in *Lost* auftreten, sind die Charaktere, die in den einzelnen Episoden porträtiert werden. Kurz vor einem *flashback* ist meist eine Nahaufnahme des betreffenden Charakters zu sehen. Dadurch scheint der *flashback* eine direkte Abbildung der Erinnerung des jeweiligen Charakters zu sein. Der Zuschauer hat somit den Eindruck, er könne in die Gedankenwelt des Charakters eindringen. In *Tabula Rasa*²⁴⁴ ist Kate der porträtierte Charakter; der Zuschauer bekommt einen Einblick in ihr Leben, als sie auf der Flucht vor einem US-Marshall war. Bevor der *flashback* beginnt,

²⁴² *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 1: Pilot, 00:00:00-00:00:18; Folge 4: Walkabout, 00:00:00-00:00:03; Folge 5: White Rabbit, 00:00:00-00:00:11; Folge 17: ... In Translation, 00:00:00-00:00:02.*

²⁴³ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 15: Across the Sea.*

²⁴⁴ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 3: Tabula Rasa.*

wird Kates Gesicht gezeigt, sodass klar wird, dass es ihre Rückblende ist.²⁴⁵ Dies wird offensichtlich auch dadurch festgestellt, dass Kate in der Rückblende zu sehen ist.

Dennoch weist diese Art der *flashbacks* auf den filmischen Erzähler hin, da die Charaktere wie auch in der seriellen Gegenwart von außen gezeigt werden und nicht etwa aus der Ich-Perspektive. Der filmische Erzähler zeigt dem Zuschauer die Rückblende und bildet Kate so ab, wie es sich damals zugetragen hat. Wenn man sich die Erinnerungsgrenzen eines Charakters ins Gedächtnis ruft, dann dürfte auf der Hand liegen, dass sich Kate nicht an die vollständige Szenerie der Scheune, in der sie in der Rückblende erwacht, erinnern kann; geschweige denn an den originalen Wortlaut, mit dem sie vom Farmer konfrontiert wurde. Der filmische Erzähler schließt hier solche Lücken.

An dieser Stelle wird ebenfalls die Wichtigkeit der *focalization* deutlich. Die Rückblende wird zwar nicht aus Kates Ich-Perspektive gezeigt, dennoch wird ihre Sicht auf die damaligen Ereignisse dem Zuschauer vermittelt. Der filmische Erzähler ist kein Teil der Handlung, womit er auf seine Rolle als Vermittler eingegrenzt ist. Kate ist der *focalizer* dieser Rückblende und erzählt ihre Rückblende als sekundäre Erzählerin innerhalb dieser Folge, die primär vom filmischen Erzähler vermittelt wird.

Außerdem wird der filmische Erzähler dann greifbar, wenn in Rückblenden Ereignisse abgebildet werden, die der jeweilige Charakter nicht gesehen haben kann. Beispielsweise wird Walt in einer seiner Rückblenden von seinem Adoptivvater verwundert angesehen.²⁴⁶ Das kann Walt aber nicht gesehen haben, weil er in dem Moment seinem Adoptivvater den Rücken zugewandt hat. Hier wird der filmische Erzähler greifbar: Walt kann nicht der Erzähler der Rückblende sein, weil er den Blick des Adoptivvaters nie mitbekommen hat. Er ist nur der sekundäre Erzähler und teilweise *focalizer*.

Die *focalization* tritt in den Vordergrund, wenn der Zuschauer die Ereignisse aus der Perspektive eines bestimmten Charakters empfinden soll. In der Folge *Dave*²⁴⁷ wird Hurley porträtiert. Er sieht auf der Insel einen Bekannten aus seinem Leben bevor er auf der Insel abgestürzt ist, der sich Dave nennt. In den Rückblenden der Folge stellt sich heraus, dass es sich bei Dave um einen imaginären Charakter handelt, der nur von Hurley gesehen wird²⁴⁸. Die Charaktere innerhalb der Folge sehen Dave nicht. Nur Hurley und der Zuschauer können ihn sehen, was bedeutet, dass die Ereignisse dem Zuschauer aus

²⁴⁵ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 3: Tabula Rasa*, 00:07:00-00:08:42.

²⁴⁶ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 14: Special*, 00:26:55-00:27:01.

²⁴⁷ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 2: Dave*.

²⁴⁸ ebda. 00:26:07-00:26:36.

Hurleys Sichtweise präsentiert werden, damit er Hurleys Verhalten nachvollziehen kann. Hurley wird damit zum *focalizer* für diese Szenen, während die Handlung weiterhin vom filmischen Erzähler vermittelt wird. Hurley kann nicht mehr zwischen Halluzination und Wirklichkeit unterscheiden. Ein ähnliches Gefühl könnte sich beim Zuschauer einstellen, der bis zur Hälfte der Episode Dave ebenfalls als real innerhalb der Serie angesehen hat. Hurley hält deswegen andere Charaktere der Serie für ebenso imaginär und beschließt, sich das Leben zu nehmen, um aus dieser Situation aufzuwachen bis Libby ihn davon abhält. Sie erklärt Hurley, dass sie real ist, was ihn überzeugt. Die reale Situation innerhalb der Serie wird damit wieder hergestellt und die *focalization* durch Hurley ist damit abgeschlossen.²⁴⁹

In der Folge *The Whole Truth* wird der Charakter des Südkoreaners Jin vorgestellt, der kein Englisch versteht. In einer Szene hört der Zuschauer die Sprache der anderen, die sich für Jin unverständlich anhört.²⁵⁰ Die Szene wird damit aus Jins *focalization* abgebildet. Der Zuschauer nimmt hier nicht die Perspektive Jins ein, sondern hört wie der Charakter.

Eine solche perspektivische Sicht wird teilweise auch über die Musik geschaffen. In der Folge *...In Translation* ertönt am Ende ein Song, der die gezeigten Szenen untermalt. Zunächst ist anzunehmen, dass dieser Song ohne inhaltlichen Bezug gespielt wird. Dann aber stellt sich heraus, dass Hurley diesen Song über seinen CD-Player hört. Weil die Batterien des CD-Players versagen, wird der Song abrupt beendet, woraufhin Hurley seinen CD-Player abnimmt.²⁵¹ Auch in diesen Szenen ist Hurley der *focalizer*, dessen Gehör der Zuschauer wahrnimmt, während ihm die Geschehnisse weiterhin vom filmischen Erzähler auf die gleiche Art präsentiert werden, wie sonst auch. Dies ist ebenfalls ein Beispiel dafür, dass dem filmischen Erzähler nicht nur die Bilder zur Verfügung stehen, sondern auch der Sound und die Musik, weswegen er die primäre Erzählinstanz von Film- und Fernsehen ist.

Demzufolge ist festzustellen, dass die *covert narration* in *Lost* vor allem über sich wiederholende inhaltliche und formale Strukturen sowie über den Wechsel der *focalization* die Erzählstruktur lenkt.

²⁴⁹ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 18: Dave*, 00:39:06-00:43:04.

²⁵⁰ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 17: ... In Translation*, 00:30:43-00:30:57.

²⁵¹ ebda. 00:38:42-00:40:38.

3.3.4 Die Rolle des aktiven Zuschauers

Lost weist verglichen mit den anderen beiden untersuchten Serien unter dem Aspekt der Narrativität den höchsten Anspruch auf. Dies wurde anhand des Kapitels 3.3.1 untersucht. Dieser hohe Anspruch gilt auch für den Zuschauer von *Lost*, der in der Lage sein muss, den unterschiedlichen Erzählsträngen zu folgen.

Dabei handelt es sich nicht um Erzählstränge, die sich auf dem gleichen erzählerischen Level bewegen: Der Zuschauer verfolgt die serielle Gegenwart in einem Handlungsstrang. Diese Erzählung wird von der *story of the incident* regelmäßig über Rückblenden unterbrochen. Der Zuschauer muss demzufolge zwei Handlungssträngen folgen, die zu unterschiedlichen Zeiten stattfinden.

Zudem werden Rückblenden teilweise durch Vorblenden ersetzt, sodass der Zuschauer zwischen der seriellen Gegenwart und Ereignissen differenzieren muss, die in der Zukunft der Charaktere stattfinden.

Außerdem reisen die Charaktere, wie in Kapitel 3.3.1 dargestellt, selbst in der Zeit, sodass es auch in der seriellen Gegenwart unterschiedliche Zeitebenen gibt.

Diese Erzählstruktur verlangt dementsprechend nach einem aktiven Zuschauer, der dazu in der Lage sein muss, diese unterschiedlichen erzählerischen Ebenen zu identifizieren, sie chronologisch zu ordnen und diese Erkenntnisse zu behalten. Ist der Zuschauer dazu nicht in der Lage, werden ihm Teile der Geschichte fehlen und die Geschichte entfaltet für ihn nicht die geplante erzählerische Dichte.

Diese Aktivität, die vom Zuschauer eingefordert wird, soll an einigen Beispielen belegt werden:

In der Folge *Pilot – Part 2* finden die Überlebenden ein Backgammon-Brettspiel. Locke erklärt dem jüngeren Walt, dass das Spiel eines der ältesten der Welt ist²⁵²: „Two players, two sides. One is light. One is dark.“²⁵³ Dies ist eine Anspielung auf den Beschützer der Insel Jacob und seinen Bruder, der keinen Namen trägt. Der Wettstreit der beiden um die Insel ist die Rahmenhandlung in *Lost*, die dem Zuschauer erst am Ende der sechsten Staffel präsentiert wird. Dennoch findet sich eine Andeutung darauf bereits im Pilotfilm der Serie.

²⁵² *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 2: Pilot – Part 2*, 00:22:44-00:23:22.

²⁵³ ebd. 00:23:07-00:23:13.

Während Jacob für die Farbe Weiß steht, steht sein Bruder für die Farbe Schwarz. Lockes Hinweis, dass es sich um das älteste Spiel der Welt handelt, deutet auf den ewigen Zweikampf zwischen Gut und Böse hin, wie er auch auf der Insel in dieser Rahmenhandlung stattfindet. Jacob und sein Bruder finden dieses Backgammon-Brettspiel in einer langen Rückblende in der sechsten Staffel in der Folge *Across the Sea*.²⁵⁴ Sie stoßen auf das Spiel am Strand in jungen Jahren und beschließen das Spiel zu spielen, obwohl ihre Mutter ihnen das Spiel wegnehmen würde, wenn sie davon wüsste. Dieses Spiel weist auf das tatsächliche Spiel hin, dass Jacob und sein Bruder um die Insel austragen. Während Jacob die Insel beschützen will, will sein Bruder von der Insel fliehen. Sie sind ähnlich wie in einem Spiel Regeln unterworfen. Beispielsweise kann keiner von beiden den anderen töten. Aus diesem Grund umgeht Jacobs Bruder diese Regel, indem er Jacob von einem anderen Charakter töten lässt.²⁵⁵

Zwischen dem Pilotfilm und *Across the Sea* liegen fünf Staffeln. Werden die Ausstrahlungstermine betrachtet, so liegen zwischen diesen beiden Folgen fünf Jahre und fast genau acht Monate.²⁵⁶ Über diesen Zeitraum werden nur die wenigsten Zuschauer die Ereignisse des Pilotfilms behalten haben, außer sie haben sich eine Wiederholung des Piloten erst kürzlich angesehen. Dies ist ein Beispiel dafür, wie weit Andeutungen und Auflösungen eines Rätsels bei *Lost* voneinander entfernt liegen können.

Die Hauptcharaktere werden jeweils in einzelnen Episoden vorgestellt. Eine ganze Episode widmet sich jeweils einem dieser Charaktere, dessen Zukunft oder Vergangenheit in Vor- oder Rückblenden gezeigt wird. Das führt dazu, dass der Zuschauer die bereits gezeigten Vor- oder Rückblenden eines Charakters über mehrere Staffeln hinweg behalten muss, um die Geschichte des jeweiligen Charakters zu verstehen. Der Charakter von Sawyer beispielsweise wird in sechs Episoden von *Lost* genauer über Vor- oder Rückblenden eingeführt.²⁵⁷ In jeder Staffel mit Ausnahme der vierten und der ersten gibt es jeweils eine Episode pro Staffel, die sich Sawyer widmet. In der ersten Staffel gibt es sogar zwei Episoden. In der vierten Staffel gibt es gar keine. Die Hintergrundgeschichte von Sawyer als gesetzlosem Betrüger wird demzufolge in sechs von 121 *Lost*-Folgen

²⁵⁴ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 15: Across the Sea*, 00:05:41-00:06:52.

²⁵⁵ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 5, Folge 17: The Incident – Part 2*, 00:35:02-00:38:53.

²⁵⁶ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 2: Pilot – Part 2*, ausgestrahlt am 24.09.2004 (vgl. URL: <http://abc.go.com/shows/lost/episode-guide?season=season-1&displayorder=asc>, abgerufen am 05.03.2011); *Lost, Die komplette Serie, Staffel 6, Folge 15: Across the Sea*, ausgestrahlt am 18.05.2010 (vgl. URL: <http://abc.go.com/shows/lost/episode-guide>, abgerufen am 05.03.2011).

²⁵⁷ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 8: Confidence Man; Folge 16: Outlaws; Staffel 2, Folge 13: The Long Con; Staffel 3, Folge 4: Every Man for Himself; Staffel 5, Folge 8: LaFleur; Staffel 6, Folge 8: Recon*.

betrachtet. In den anderen Episoden tritt Sawyer zwar gelegentlich auf, steht aber nicht im Vordergrund der Handlung. Das bedeutet, dass der Zuschauer die bisher in Rück- oder Vorblenden gezeigten Geschichten um Sawyer über Jahre hinweg behalten muss, um jedes Detail zu verstehen.

Zudem sind die Vor- und Rückblenden nicht in chronologischer Reihenfolge. Die Ereignisse, die Sawyer dazu bewegen in *Confidence Man* einen Betrug auszusetzen, werden erst acht Episoden später in *Outlaws* gezeigt. Das Gedächtnis des Zuschauers wird zwar durch *Recaps* unterstützt; dennoch werden in diesen kurzen Zusammenfassungen nie alle Details gezeigt, die für das komplette Verständnis des Charakters von Nöten wären. Das Gedächtnis des Zuschauers wird also stark beansprucht. Außerdem muss sich der Zuschauer nicht nur die Geschichten von Sawyer merken, sondern auch die von den anderen Charakteren und zusätzlich dazu die zeitliche Abfolge.

Die chronologische Reihenfolge einer Rückblende kann sich der Zuschauer nur anhand von einzelnen Hinweisen erschließen. In Rückblenden von Sun sieht der Zuschauer in der sechsten Folge der ersten Staffel *House of the Rising Sun*, dass sie einen Hund bekommt.²⁵⁸ Später in der ersten Staffel in Folge 17 erfährt der Zuschauer, woher der Hund stammt.²⁵⁹ Diese Rückblende liegt zeitlich gesehen folglich vor der Rückblende in *House of the Rising Sun*. In der zweiten Staffel sieht der Zuschauer in *The Whole Truth* einen wesentlich größeren Hund als noch in der ersten Staffel.²⁶⁰ Demzufolge spielt diese Rückblende zeitlich nach den beiden bisherigen Rückblenden in der ersten Staffel.

Zusätzlich zu diesen Herausforderungen für den Zuschauer gibt es auch immer wieder Hinweise in der Serie, die mögliche künftige Ereignisse prognostizieren. Beispielsweise ist in der Episode *...In Translation* nur für ein paar Sekunden Hurley in einer Rückblende von Jin auf einem laufenden Fernseher zu sehen.²⁶¹ Bis zu diesem Zeitpunkt ist die Hintergrundgeschichte von Hurley noch nicht näher gezeigt worden. Der Zuschauer könnte also bereits vor der Episode, die Hurleys Vorgeschichte zeigt, merken, dass Hurley etwas erlebt haben muss, weswegen er im Fernsehen gezeigt wird. Eine Folge später kommt die Auflösung, da klar wird, dass Hurley einen hohen Betrag in der Lotterie gewonnen hat.²⁶² Ein ähnlicher Hinweis ist, dass in Folge 16 der zweiten Staffel *The Whole Truth* der Schwangerschaftstest von Sun von Widmore Labs hergestellt worden ist. Die In-

²⁵⁸ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 17: ... In Translation*, 00:15:02-00:15:58.

²⁵⁹ ebda. 00:14:12-00:15:32.

²⁶⁰ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 16: The Whole Truth*, 00:32:40-00:34:06.

²⁶¹ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 17: ... In Translation*, 00:14:33-00:14:35.

²⁶² vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 18: Numbers*.

schrift wird nur kurz gezeigt²⁶³. Dies ist ein Hinweis auf Charles Widmore und seine Tochter Penny, die in späteren Handlungssträngen eine Rolle spielen. Charles Widmore wird aber erst in Folge 23 namentlich erwähnt.²⁶⁴ Dass der Name Widmore dementsprechend wichtig ist, kann der Zuschauer beim ersten Sehen von Folge 16 folglich gar nicht wissen, weil der Name erst sieben Folgen später erwähnt wird. Dieser Hinweis kann erst beim wiederholten Sehen der Staffel oder der beiden betroffenen Episoden auffallen.

Gleiches gilt für die Szene, in der Hurley und Walt zusammen am Strand der Insel Backgammon spielen:²⁶⁵ Walt besiegt Hurley und sagt, dass er ihm 20.000 Dollar schuldet. Hurley entgegnet, dass Walt das Geld bekommen wird. Während der Zuschauer das zunächst für einen Witz halten mag, wird er beim zweiten Sehen der Serie feststellen, dass es für Hurley kein Problem sein wird, Walt 20.000 Dollar zu geben, da er in der Lotterie gewonnen hat. Das stellt sich für den Zuschauer allerdings erst sieben Folgen später heraus.²⁶⁶ Bis dahin hat er diese unauffällige Szene wahrscheinlich vergessen.

Es ist festzuhalten, dass *Lost* durch seine spezielle Erzählstruktur den Zuschauer auf verschiedenen Ebenen herausfordert. Der Zuschauer muss nicht nur jede Folge gesehen haben, um den unterschiedlichen Handlungssträngen folgen zu können. Wäre das so, dann würde sich *Lost* nicht von anderen Serien der Gattung *serial* unterscheiden. Stattdessen muss der Zuschauer auf Hinweise und die Kontinuität unterschiedlicher Erzählstränge achten, um die Serie in Gänze verstehen zu können.

²⁶³ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 16: The Whole Truth*, 00:16:09.

²⁶⁴ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 2, Folge 23: Live Together, Die Alone – Part 1*, 00:14:02.

²⁶⁵ *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 11: All the Best Cowboys Have Daddy Issues*, 00:23:59-00:25:16.

²⁶⁶ vgl. *Lost, Die komplette Serie, Staffel 1, Folge 18: Numbers*.

Schlussbetrachtung

Zunächst wurden Erzählstrukturen des Lesens nach Peter Hühn am Beispiel des Detektivromans *The Hound of the Baskervilles* untersucht. Die Analyse hat gezeigt, dass der klassische Detektivroman die Narrativität an sich thematisiert: Es gibt nicht nur eine formale Struktur, in der dem Leser von einem Erzähler die Handlung vermittelt wird, sondern die Narrativität spielt auch inhaltlich eine wichtige Rolle. Im Roman sind es Täter und Detektiv, die sich als Verfasser und Leser von Geschichten präsentieren. Der Täter verfasst eine alternative Wirklichkeit mit Alibis und anderen Handlungsabläufen, um einer Festnahme zu entgehen. Er schreibt die Wirklichkeit um. Der Detektiv hat nun die Aufgabe, die *story of the crime* zu lesen. Die *story of the crime* ist die Ursprungsgeschichte des Verbrechens. Sie enthält die Ereignisse in chronologischer Reihenfolge, in der sich das Verbrechen ereignet hat. Da das Verbrechen bereits stattgefunden hat, gibt es Hinweise auf dieses Verbrechen, die der Detektiv lesen muss, um die *story of the crime* nacherzählen und den Täter überführen zu können. Der Täter verändert die *story of the crime* beispielsweise durch falsche Alibis, um den Detektiv auf eine falsche Fährte zu locken.

Die Ermittlung ist Bestandteil der Handlung des Romans. Beim Verbrechen ist das nicht der Fall. Die *story of the crime* ist zu Beginn des klassischen Sherlock Holmes-Romans abgeschlossen, weil das Verbrechen vor Einsetzen der Romanhandlung bereits geschehen ist.

Bestandteil der Romanhandlung ist die *story of the investigation*. Das ist die Geschichte, die davon handelt, wie der Detektiv im Fall ermittelt, um den Täter zu überführen. Diese Geschichte ist damit Teil des *narrator's discourse*, also der Geschichte, die von einem Erzähler dem Leser des Buches vermittelt wird.

In Doyles *The Hound of the Baskervilles* übernimmt Holmes' Assistent Watson die Erzählerfunktion. Die *story of the investigation* wird dem Leser aus seiner Sichtweise präsentiert. Watson ist jedoch nicht nur Erzähler der Handlung, sondern gleichzeitig auch Teil der Handlung, da er selbst an der Ermittlung beteiligt war. Watson ist ein homodiegetischer Erzähler. Das bedeutet zudem, dass Watson *focalizer* der Handlung ist, da der Leser auf Watsons Sichtweise beschränkt ist. Er bekommt keinen Einblick in die Gedankenwelt von beispielsweise Holmes, außer dieser erzählt Watson wahrheitsgetreu seine Gedanken.

Dadurch ergibt sich folgende Erzählsituation: Der Täter verfasst eine alternative Wirklichkeit, um von den wahren Ereignissen abzulenken und somit nicht überführt werden zu können. Der Detektiv versucht die wahren Geschehnisse nachzuerzählen; er liest die *story of the crime*. Auch Watson versucht als Holmes' Assistent, Hinweise zu deuten und die *story of the crime* zu lesen. Diese Leseversuche bilden die *story of the investigation*, die Handlung des Romans. Die Handlung wird dem eigentlichen Leser des Romans von Watson erzählt, der eine Nacherzählung der *story of the investigation* verfasst. Folglich finden sich im Detektivroman zum einen die Erzählebene, die als Ereignis vor der Romanhandlung stattgefunden hat und zum anderen die Erzählebene, die die Rekonstruktion dieser ersten Erzählebene schildert.

Diese Rollen von Autoren und Lesern finden ebenso auf formaler Ebene des Detektivromans statt: Der eigentliche Autor des Detektivromans, beispielsweise Arthur Conan Doyle, versucht den Leser des Romans daran zu hindern, den Fall zu lösen. Der Autor legt wie der Täter falsche Fährten in Form von Verdächtigen und nichtssagenden Spuren. Der Leser bemüht sich wie der Detektiv den Fall zu lösen. Während auf inhaltlicher Ebene zumeist der Detektiv dem Täter überlegen ist, beweist sich auf formaler Ebene die Überlegenheit des Autors: Der Verfasser des Detektivromans schreibt besser als der Leser zu lesen vermag, aber der Detektiv liest besser als der Täter zu schreiben vermag. Der Leser hat folglich eine aktive Rolle, in der er Hinweisen und Spuren folgen muss, wenn er seine Überlegenheit gegenüber dem Autor Ausdruck verleihen will.

Um die Elemente von Erzählstrukturen des Lesens auf Erzählstrukturen zeitgenössischer Unterhaltungsserien übertragen zu können wurden im Anschluss Erzählstrukturen des Sehens entwickelt. Dabei lag der Fokus auf der Figur des Erzählers und den Darstellungsmöglichkeiten dieser Erzählinstanz im audiovisuellen Medium Film und Fernsehen.

Es wurde festgestellt, dass die Ausdrucksmöglichkeiten in Film und Fernsehen verglichen mit denen des Buches wesentlich vielseitiger sind. Während die Literatur auf die Sprache angewiesen ist, gibt es in Film und Fernsehen Bilder, Geräusche, Wörter, Geschriebenes und Musik als mögliche Ausdrucksformen. Konsequenterweise stellt sich auch die Figur des Erzählers anders dar als in der Literatur:

Im Fernsehen ist die Figur des Erzählers nicht nur auf die Vermittlung der Handlung durch Sprache beschränkt. Der filmische Erzähler ist für das Arrangement der ihm zur

Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten zuständig. Er kann eine Szene ohne Sound, aber mit Musik untermalen und sich entscheiden, welche Bilder er in welcher Reihenfolge benutzt, um die Geschichte zu erzählen. Dadurch ist der filmische Erzähler schwerer zu greifen als der literarische Erzähler.

Die Erzählart des filmischen Erzählers fällt nicht so auf wie die Erzählart des literarischen Erzählers. Der filmische Erzähler fällt in die Kategorie der *covert narration*, weil er nicht direkt mit dem Zuschauer kommuniziert. Er arrangiert die Ausdrucksmöglichkeiten für den Zuschauer. Das bedeutet, dass er die Kontrolle über die Erzählversuche von sekundären Erzählern hat. Sekundäre Erzähler sind diejenigen Erzähler, die innerhalb der Handlung weitere Erzählversuche unternehmen, beispielsweise über Rückblenden. Demzufolge nimmt der Zuschauer den filmischen Erzähler in der Regel nicht wahr, außer das von jenem arrangierte Bildmaterial stimmt nicht mit dem überein, was ein sekundärer Erzähler dem Zuschauer direkt erzählt.

Zum Beispiel kann der filmische Erzähler Ereignisse innerhalb einer Rückblende eines Charakters zeigen, die dem Charakter selbst nicht aufgefallen sein können. Auf diese Art wird der filmische Erzähler greifbar, weil er etwas abbilden kann, was nicht in der erzählerischen Kontrolle des sekundären Erzählers liegt. Aus diesem Grund sind sekundäre Erzähler dem filmischen Erzähler untergeordnet.

Des Weiteren fällt der Unterschied zwischen filmischem und sekundärem Erzähler dadurch auf, dass sich ein Charakter, wenn er sich an etwas erinnert, unmöglich an sämtliche Einzelheiten denken kann, die ihm früher widerfahren sind. Der filmische Erzähler ersetzt diese Lücken. Er ist in der Lage die Erzählung in der Art fortzuführen, in der die Zuschauer die eigentliche Handlung einer Serie wahrnehmen: aus einer beobachtenden Perspektive.

Der Zuschauer verfolgt Erinnerungen eines Charakters in der Regel nicht so, als ob er selbst der Protagonist wäre und die Kamera quasi aus Sicht der Augen des Charakters das Geschehen aufnimmt. An dieser Stelle wird die Bedeutung der *focalization* offensichtlich. Es ist auch in der filmischen Narration weiterhin möglich, den Zuschauer zu beeinflussen. Dies geschieht über die Restriktion von Blickwinkeln. Eine Szene kann weiterhin so abgebildet werden, dass der Zuschauer die Handlung genauso wahrnimmt wie der handelnde Charakter. Beispielsweise kann der filmische Erzähler die Szene so arrangieren, dass Charaktere, die der Protagonist nicht gesehen hat, verschwommen dargestellt werden. Zudem kann er den Zuschauer etwas sehen lassen, was sich in der

Gedankenwelt des Protagonisten ereignet und demzufolge anderen Charakteren innerhalb der Handlung unbekannt ist. Dadurch wird klar, dass eine Szene in einer Serie oder in einem Film oft auch von dem jeweiligen *focalizer* bestimmt ist. Die Perspektive ist demnach ein wichtiges Instrument, um die Erzählstruktur zu untersuchen.

Weiterhin wurden verschiedene filmische Stilmittel vorgestellt, die teilweise in der Serienanalyse verwendet wurden, wie zum Beispiel *voice-over* und Rückblenden. Über diese Stilmittel kann der filmische Erzähler den Handlungsverlauf beeinflussen, der heutzutage nur noch selten chronologisch erzählt wird. Die Stilmittel können dazu verwendet werden, um die Atmosphäre einer Erzählung zu untermalen oder ihr zu widersprechen und eine Zäsur in der seriellen Gegenwart darstellen, indem Ereignisse aus der seriellen Vergangenheit gezeigt werden. Dennoch stellen diese Stilmittel keine eigenen Geschichten oder Erzählinstanzen dar. Stattdessen gehören sie zum Repertoire des filmischen Erzählers.

Auf Grundlage der Erzählstruktur des Lesens und der erarbeiteten Erzählstrukturen von Film- und Fernsehen wurden zeitgenössische US-amerikanische Fernsehserien untersucht. In der Analyse ist die These bestätigt worden, dass sich trotz unterschiedlicher Genres und unterschiedlicher Erzählformen in den drei behandelten Serien *Dr. House*, *How I Met Your Mother* und *Lost* gemeinsame Erzählstrukturen finden, die außerdem den Erzählstrukturen des Lesens nach Hühn ähneln:

Die Analyse hat gezeigt, dass alle drei Serien Narrativität an sich thematisieren, weil das Erzählen von Geschichten nicht nur strukturell sondern auch inhaltlich in den Serien behandelt wird. Das bedeutet, dass es in den Serien darum geht, Geschichten zu erzählen. Diese Geschichten werden in einem bestimmten narrativen Muster erzählt. In *Dr. House* geht es in einer Episode vorrangig um die Behandlung eines Patienten, der sich vor Einsetzen der Handlung mit einem Virus infiziert hat.

Bei *How I Met Your Mother* erzählt der Protagonist die Geschichte, wie er die Mutter seiner Kinder kennengelernt hat. Jede Episode stellt eine kleine Geschichte dieser größeren Rahmengeschichte dar.

In *Lost* wird in jeder Episode in der Regel einer der Hauptcharaktere über Rück- oder Vorblenden genauer dargestellt, wodurch Ereignisse in der seriellen Gegenwart beeinflusst werden, weil die Rückblenden die Motivation der einzelnen Charaktere verdeutlichen.

Damit folgt jede Serie einem festen narrativen Schema, das in den einzelnen Episoden umgesetzt wird.

Zusätzlich zu diesem formalen erzählerischen Ablauf wird die Narrativität auch auf inhaltlicher Ebene thematisiert.

In *Dr. House* müssen die Diagnostiker und House selbst die Geschichte der Virusinfektion nacherzählen, um die Krankheit richtig behandeln zu können.

Bei *How I Met Your Mother* findet die serielle Gegenwart in der Zukunft statt und handelt von der Erzählung des Protagonisten, dem seine eigenen Kinder zuhören und wissen wollen, wie er ihre Mutter kennengelernt hat.

In *Lost* haben die Vorgeschichten der Charaktere erheblichen Einfluss auf die Ereignisse auf der Insel. Die Charaktere müssen versuchen, die Geschichte der Insel nachzuerzählen, um Rückschlüsse auf die merkwürdigen Vorfälle auf der Insel ziehen zu können und eine Flucht zu organisieren.

Zusammenfassend betrachtet werden in diesen Serien nicht nur Geschichten gezeigt, vielmehr steht das Erzählen von Geschichten im Mittelpunkt der Handlung.

Zudem wurden die Begriffe *story of the incident* und *story of reconstruction* eingeführt, die sich auf unterschiedliche Erzählebenen beziehen.

Die *story of the incident* beschreibt ein bestimmtes oder mehrere wichtige Ereignisse, die vor Einsetzen der Handlung der Serie stattgefunden haben und sich direkt auf die Handlung der Serie auswirken.

In *Dr. House* ist dies die Infektionsgeschichte des Patienten mit einem Virus.

Bei *How I Met Your Mother* ist es die Geschichte, wie Ted die Mutter seiner Kinder kennengelernt hat.

In *Lost* sind es sämtliche Vorkommnisse im Leben der Charaktere vor dem Absturz und die Ereignisse, die vor dem Absturz auf der Insel stattgefunden haben.

Diese Vorfälle definieren die Handlung der Serien. Die Charaktere müssen sich mit diesen Kernereignissen in der seriellen Gegenwart auseinandersetzen, um der Erzählung Sinn zu verleihen.

Die serielle Gegenwart besteht aus der Rekonstruktion der Geschehnisse und stellt die *story of reconstruction* dar. Diese Geschichte ist gleichzusetzen mit der Handlung der seriellen Gegenwart, in der die Charaktere sich bemühen, die Vorgeschichte zu rekon-

struieren. Die Handlung der Serie ist die Geschichte der Rekonstruktion der Vorgeschichte.

Mit der Feststellung, dass sich diese beiden Erzählebenen in jeder der untersuchten Serien finden lassen, ist der Beweis erbracht, dass diese Serien trotz Genreunterschieden und unterschiedlicher Erzählweisen ähnliche Erzählstrukturen aufweisen. Die Ähnlichkeit besteht darin, dass es in jeder Serie eine für die Handlung wichtige Vorgeschichte gibt und die Handlung sich auf die Rekonstruktion dieser Vorgeschichte konzentriert. Die Erzählstrukturen der untersuchten Serien ähneln also den Erzählstrukturen des Lesens am Beispiel des Detektivromans, weil es auch im Detektivroman eine für die Handlung bedeutsame Vorgeschichte gibt: den Mord. Diese Vorgeschichte ist bei den Serien die *story of the incident*. Der Detektivroman handelt von der Ermittlung dieser Vorgeschichte, ähnlich wie die *story of reconstruction* Bestandteil der Handlung in den untersuchten Serien ist.

Außerdem wurde aufgezeigt, dass sich die Serien in ihrer Erzählweise unterscheiden. Während *Dr. House* und *Lost* auf *covert narration* setzen, wird bei *How I Met Your Mother* *overt narration* eingesetzt, um den Zuschauern die Geschichte zu erzählen.

Der Erzähler tritt bei ersteren weniger in Erscheinung als bei letzterer, was an der unterschiedlichen Ansprechhaltung des Erzählers liegt. Bei *How I Met Your Mother* wird der Zuschauer direkt per *voice-over* angesprochen; die Erzählsituation aus dem Jahr 2030 wird ihm audiovisuell präsentiert. Bei den anderen beiden Serien rückt die Präsentation der Erzählung nicht in dieser Form in den Vordergrund.

Schließlich wurde jeweils die Rolle der Zuschauer in den einzelnen Serien untersucht. Unterschiedliche Erzählarten führen dazu, dass es auch unterschiedliche Gruppen von Zuschauern gibt. Dabei wurden die Gruppen des aktiven und passiven Zuschauers identifiziert:

Ein aktiver Zuschauer muss jede Episode der Serie sehen und auf Hinweise in der Serie achten, um der Handlung vollständig folgen zu können. Der passive Zuschauer muss dies nicht, da nicht jede Episode auf der vorherigen aufbaut oder der Haupthandlungsstrang nicht in jeder Episode vorkommt.

Im Fall von *How I Met Your Mother* ist festzuhalten, dass der Zuschauer sich seine Rolle aussuchen kann, da die Serie auch Unterhaltungswert besitzt, wenn sie passiv konsu-

miert wird. Dies liegt daran, dass die Episoden häufig ein in sich abgeschlossenes Thema behandeln. Eine Ausnahme bilden dabei die Episoden, die sich vorrangig dem Treffen zwischen Ted und der Mutter seiner Kinder widmen.

Dr. House benötigt keinen aktiven Zuschauer, weil die Rekonstruktion des Krankheitserregers zum einen hohe medizinische Ansprüche hat und deswegen nur von ausgebildeten Medizinerinnen durchgeführt werden kann. Zum anderen sind die Episoden größtenteils in sich abgeschlossen, auch wenn sich gelegentlich einige Handlungsstränge über mehrere Episoden strecken.

Der Zuschauer von *Lost* muss aktiv sein, weil sich die Haupthandlung ständig fortsetzt und die Vorgeschichten der Charaktere unchronologisch präsentiert werden. Zudem findet eine Vorgeschichte pro Episode statt, sodass mit dem Verpassen einer Episode gleichzeitig auch eine wichtige Vorgeschichte eines Charakters verpasst wurde. Außerdem gibt es in den einzelnen Episoden Hinweise auf künftige Verknüpfungen von Handlungssträngen.

Abschließend ist festzuhalten, dass das Fernsehen, obwohl es sich zum primären Medium der Geschichtenerzählung entwickelt hat, auf bereits vorhandene Erzählstrukturen des Lesens zurückgreift. Die Figur des Erzählers ist zwar auf dem Fernsehbildschirm nicht mehr in der Form präsent wie es in der Literatur der Fall ist, dennoch bestimmt der filmische Erzähler durch seine vielfältigeren Ausdrucksmöglichkeiten wie keine andere Erzählinstanz die Geschichtenerzählung im Fernsehen. Ob die erarbeiteten übereinstimmenden Erzählstrukturen auf weitere zeitgenössische Unterhaltungsserien übertragen werden können, vermag diese Arbeit nicht zu beantworten. Dafür bedarf es weiterer wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet der Narrativität von Fernsehserien. Es ist jedoch bemerkenswert, dass sich klassische literarische Erzählstrukturen kriminalistischer Natur in drei unterschiedlichen zeitgenössischen Fernsehformaten durchgesetzt haben.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Alber, Jan & Fludernik, Monika, "Mediacy and Narrative Mediation", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 174-189.

Bignell, Jonathan, *An Introduction to Television Studies*, 2nd ed. (London, 2008).

Coste, Didier & Pier, John, "Narrative Levels", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 295-308.

Doyle, Arthur Conan, *The Hound of the Baskervilles* (London, 1996).

Gaudreault, André & Jost, François, "Enunciation and Narration", *A companion to film theory*, ed. Toby Miller (Malden, 2004) 45-63.

Grawe, Tina, *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien: Von der Prime-Time-Soap zum Quality-TV* (München, 2010).

Genette, Gérard, *Narrative Discourse* (Oxford, 1980).

Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited* (Ithaca, 1988).

Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon* (1989).

Hesse, Sebastian, "Kult der Aufklärung: Zur Attraktion der Detektivfilm-Serien im frühen deutschen Kino", *Die Modellierung des Kinofilms: Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm*, eds. Corinna Müller et al. (München, 1998).

Hesse, Sebastian, *Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino* (Basel, Frankfurt/M., 2003).

Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg, (eds.), *Handbook of Narratology* (Berlin, 2009).

Hühn, Peter, "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", *Modern Fiction Studies*, 33:3 (1987).

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* (New York, 2006).

Lothe, Jakob, *Narrative in fiction and film: an introduction* (Oxford, 2000).

Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar, "Metanarration and Metafiction", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühne et al. (Berlin, 2009) 204-211.

Niederhoff, Burkhard, "Focalization", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühne et al. (Berlin, 2009) 115-123.

Scheffel, Michael, "Narrative Constitution", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 282-294.

Schmid, Wolf, "Implied Author", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin 2009) 161-173.

Schmidt, Johann N., "Narration in Film", *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009) 212-227.

Filmographie

Alle lieben Lucy, directed by Jon Sherman, perf. David Boreanaz, Anthony Lapaglia, Monica Potter, Universum Film GmbH, DVD, 2004.

Dr. House, Season 1, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2006.

Dr. House, Season 2, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2007.

Dr. House, Season 3, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2008.

Dr. House, Season 4, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2009.

Dr. House, Season 5, created by David Shore, perf. Lisa Edelstein, Omar Epps, Hugh Laurie, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2010.

Flash Forward, Staffel 1, created by Brannon Braga, David S. Goyer, perf. John Cho, Jack Davenport, Joseph Fiennes, HBO Entertainment and Walt Disney Studios, DVD, 2010.

Goodfellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia, directed by Martin Scorsese, perf. Robert DeNiro, Ray Liotta, Joe Pesci, Warner Brothers Home Entertainment, DVD, 2004.

Grey's Anatomy - Die jungen Ärzte, Die komplette erste Staffel, created by Shonda Rhimes, perf. Patrick Dempsey, Sanra Oh, Ellen Pompeo, Buena Vista Home Entertainment and Touchstone Television, DVD, 2006.

High Fidelity, directed by Stephen Frears, perf. Jack Black, Joan Cusack, John Cusack, Touchstone Pictures, DVD, 2001.

How I Met Your Mother. Season 1, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009.

How I Met Your Mother. Season 2, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009.

How I Met Your Mother. Season 3, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2009.

How I Met Your Mother. Season 4, created by Carter Bays, Craig Thomas, perf. Alyson Hannigan, Neil Patrick Harris, Josh Radnor, 20th Century Fox Home Entertainment and Television, DVD, 2010.

Lost, Die komplette Serie, created by J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, perf. Matthew Fox, Evangeline Lilly, Terry O'Quinn, Buena Vista Home Entertainment and Touchstone Television, DVD, 2010.

Mad Men, Season 1, created by Matthew Weiner, perf. Jon Hamm, January Jones, Elisabeth Moss, Universal Pictures and Radical Media, 2010.

Magnum, Die komplette erste Staffel, created by Donald P. Bellisario, Glen A. Larson, perf. John Hillerman, Larry Manetti, Tom Selleck, Universal Studios Home Entertainment, DVD, 2005.

Memento, directed by Christopher Nolan, perf. Joe Pantoliano, Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Ascot Elite Home Entertainment and Planet Media, DVD, 2011.

Scrubs - Die Anfänger, Die komplette erste Staffel, created by Bill Lawrence, perf. Zach Braff, Sarah Chalke, John C. McGinley, Walt Disney Studios and Towers Prods. Inc., DVD, 2005.

Internetquellen

Rapp, Tobias, *Wie viel Sünde darf es sein? Fernsehkritik: die epochale amerikanische Serie "Boardwalk Empire"*, 31.01.2011, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-76659532.html>, abgerufen am 18.02.2011.

Reinke, Laura, *Serienhit "How I Met Your Mother": Bitte finde nie die Liebe!*, 12.01.2011, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,739044,00.html>, abgerufen am 25.02.2011.

URL: <http://abc.go.com/shows/lost/episode-guide>, abgerufen am 05.03.2011

URL: <http://abc.go.com/shows/lost/episode-guide?season=season-1&displayorder=asc>, abgerufen am 05.03.2011

URL: <http://abc.go.com/shows/lost/flash-sideways>, abgerufen am 28.02.2011.

URL: http://www.cbs.com/primetime/how_i_met_your_mother/, abgerufen am 25.02.2011.

URL:

http://www.emmys.com/award_history_search?person=&program=Lost&start_year=1949&end_year=2010&network=All&web_category=All&winner=Y, abgerufen am 28.02.2011.

URL: <http://www.fox.com/house/about/>, abgerufen am 21.02.2011.

URL: <http://www.fox.com/house/recaps/season-1/episode-01.htm>, abgerufen am 21.02.2011.

URL: <http://www.imdb.com/name/nm0756114/>, abgerufen am 26.02.2011.

URL: <http://www.imdb.com/title/tt0460649/episodes#season-1>, abgerufen am 25.02.2011.

Summary of the thesis

This thesis deals with the analysis of narrative structures in chosen contemporary American television series. Nowadays, stories are not told anymore only through books. More and more television starts to play a dominant role in storytelling. Therefore, television has created its own narrative structures, which are based on already existing narrative structures of the media book and film.

This development started in the 1990s when American television series began to satisfy the audience as well as critics and scientists. A part of this large-scale success is due to a new narratological complexity. But how do contemporary television series actually tell their stories?

Television series developed from the series to the serial: Nowadays, the storyline is not anymore restricted to a single episode. In contemporary television series the plot expands throughout a whole season or the complete show (serial). In classical television each episode dealt with one topic and one storyline (series). The viewer could miss an episode and still be able to continue watching the series. Today, the viewer has to watch every episode of a television series to be able to follow the events of the plot. Also, the plot of the whole television series does not enfold itself in one storyline. There is more than one storyline, each happening parallel to the others and presenting different characters.

After all, the major goal of television series still remains the same: entertainment. Therefore the television series in this work will be categorized as entertainment series although the analysed television series represent different genres. This categorisation is useful because the television series can be analysed regarding to narrative structure without the limitation of genre. In addition, most of today's television series cannot be categorized clearly into one genre because there seems to be a mix of different genres in each television series.

The development of new narrative structures started in American television. That is why this thesis will be analysing the following three contemporary television series: *House M.D.*, *How I Met Your Mother* and *Lost*. The work *Detective as a Reader* by Narratologist Peter Hühn will be the starting point of the analysis. Hühn analyses narrative structures of reading in detective novels.

In my thesis I claim that the three analysed television series use similar narrative structures although they differ regarding genre and storytelling devices. These similar narrative structures are based on the same narrative structures Hühn developed for detective novels.

In his analysis Hühn states the fact that detective fiction “thematizes narrativity itself”²⁶⁷, meaning that narrativity does not only play an important role in detective fiction concerning formal aspects of storytelling, but also regarding the content of the novel. In detective fiction criminal and detective are classical opponents. Concerning the narrative structures both opponents represent authors and readers:

The criminal tries to write an alternative reality. He creates a different storyline, which should be able to compete with reality by using wrong alibis, for example. It is the task of the detective to read the “story of the crime”²⁶⁸. The story of the crime can be described as a story, which consists of events leading to the crime in chronological order. The story of the crime precedes the action of the classical detective novel. The detective novel itself deals with the “story of the investigation”²⁶⁹, which consists of the events leading to the solution of the case. Therefore only the story of the investigation is part of the narrator’s discourse: the story, which is mediated by a narrator to the reader of the book. In Arthur Conan Doyle’s *The Hound of the Baskervilles* the assistant of Sherlock Holmes, Dr. Watson, functions as narrating instance. The story of investigation is told by Watson, who is also part of the action, called a homodiegetic narrator. Consequently, the reader’s view is restricted by Watson’s perspective. The reader cannot follow events, which Watson has not experienced. In addition to his narrating function Watson is also the focalizer of the story. This is due to the fact that the reader does not get an impression of the thoughts of the protagonist, Holmes, except Holmes tells Watson what he thinks.

Regarding these facts about the narrative structures in detective novels the narrative situation can be described as the following:

The criminal writes an alternative reality to create red herrings and false hints so that he does not get caught. The detective tries to retell the happened events; he reads the story

²⁶⁷ Peter Hühn, “Detective as a Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction“, *Modern Fiction Studies*, 33:3 (1987) 451.

²⁶⁸ ebda. 452.

²⁶⁹ ebda.

of the crime. As well as the detective Watson tries to catch the criminal and, in that respect, tries to retell the story of the crime, too. These tries of reading are the content of the story of the investigation, which consists of the action of the novel. Watson retells the story of the investigation to the actual reader of the novel, in which he took part himself. Therefore, the identified narrative structures in the detective novel are twofold: firstly, there is a narrative level, on which events precede the action of the novel, and secondly, there is also a narrative level, which deals with reconstructing the first one. These roles of writers and readers do also exist on the formal level of the detective novel: The actual author of the novel *The Hound of the Baskervilles*, Arthur Conan Doyle, tries to prevent the actual reader of the novel from solving the case. While doing so, he uses techniques similar to those of the criminal: he uses red herrings and wrong suspects. The actual reader of the novel tries to solve the case by reading Watson's narrative carefully. Whereas in the novel the reader, the detective, often succeeds over the writer, the criminal, the situation on the formal level is reversed: the author succeeds over the actual reader because the reader often cannot solve the crime. To put it in a nutshell: The author of the detective novel writes better than the reader of the novel can read, but the detective reads better than the criminal is able to write. Regarding these aspects the reader of a classical detective novel has an active role in the process of reading because he has to follow clues and hints, if he wants to succeed over the author.

Narrative structures of reading cannot be transferred directly to narrative structures of television series. Firstly, narrative structures of viewing have to be established. The narrator plays the most dominant role in literature. Consequently, the appearance of such a narrating instance on screen has to be analysed. Compared to literature, in film and television more forms of narration can be used. Literature is limited to speech. Film and television are also able to narrate via pictures, sound, words, written material and music. Hence, the narrating instance of television has to differ from the narrating instance of literature. In television the narrating figure is not limited to speech. The so-called "film narrator"²⁷⁰ is able to arrange the different forms of narration simultaneously: He can show a scene without sound but with music and then decide in which order he wants to show the pictures to tell his story. One difference between the literary narrator and the film narrator is the fact that a literary narrator can communicate with

²⁷⁰ Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (Oxford, 2000) 30.

the reader much easier. In *The Hound of the Baskervilles* Watson is able to communicate directly with the reader. In film and television the filmic narrator can use a larger variety of narrating forms but he is restricted to the arrangement of these forms. He arranges the different ways of communicating to the viewer.

The film narrator can be described as a covert narrator: the viewer does not notice the narration unless the filmic narrator decides to show himself. Regarding his function as an arranger, all the other narrators in television or movies become secondary narrators. Secondary narrators are characters, who narrate a story in a television series. They are part of the action but they interrupt the original action to tell another story, for example in form of a flashback.

The film narrator is the dominant narrator in film narration and no part of the action. Consequently, all the other possible narrators on the story level are secondary narrators. The viewer notices these secondary narrators because they communicate directly with him. The film narrator is nearly invisible unless the arranged pictures are in contrast to the narration of a secondary narrator. For example, in a flashback of a character the filmic narrator shows another character, who is not noticed by the first character although it is his flashback. The character cannot be the narrator of this flashback because he does not remember seeing a second character. Therefore the film narrator can be identified by the viewer. The film narrator is able to show something, which is not in control of the secondary narrator. That is why the secondary narrators are subordinated to the film narrator.

Another example for the difference between a film narrator and a secondary narrator is the situation of remembering events. If a character remembers events from the past, these events are often shown in a flashback. The flashback makes it possible for the viewer to watch events, which have already taken place, compared with the present of the story. If the character is human he is not able to remember every situation in his life exactly. He cannot remember a complete dialogue from the past and every stranger passing by, while he was talking to another person. The film narrator is able to fill this empty spots in the character's mind. He can show the past action exactly like the present action, giving the viewer the impression as if the seen pictures are happening right now and not in the story's past. Such flashbacks are also often shown from a perspective in which the viewer can observe the actions of the flashback's protagonist. The viewer does not follow the action as if he was the protagonist himself. He does not see the action

through the eyes of the protagonist. But nevertheless it is still possible in film narration to influence the viewer by means of perspective. In such situations the term “focalization”²⁷¹ describes the character’s perspective from which the viewer sees the action. Hence, it is still possible to restrict the perspective of the viewer like in literature. A scene can be shown through the perspective of a character although the character is seen from the outside. Things that the character did not see can be shown blurry; the viewer can also be able to see something that happens in the mind of a character, which cannot be seen by other characters, for example an imagined person, who can only be seen by the character. Such scenes show that focalization plays an important role when it comes to analysing perspective in television series.

Film narration uses different narration devices than literary narration. Such devices are for example voice-over and flashbacks. The film narrator can influence the storyline by using such devices. A flashback can be used to tell a story in non-chronological order and music can be used to underline or contrast the atmosphere of a scene. These narration devices should not be seen as a story or narrating instance on its own. Narration devices are part of several narration forms, which are arranged by the film narrator.

On the basis of the narrative structure of reading and the developed narrative structures of television the three contemporary television entertainment series *House M.D.*, *How I Met Your Mother* and *Lost* can be analysed. This analysis confirms the thesis that although the series differ in genre and narration forms, there can be found narrative structures that are shared by all three series. These structures are similar to those of the narrative structure of reading.

All three series thematize narrativity itself. These series do not only restrict narrativity to formal aspects of storytelling but also deal with narrativity regarding the content of the series. This means that each of the series deals with storytelling. Every series is told in a certain narrative form:

²⁷¹ Vgl. Burkhard Niederhoff, “Focalization“, *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin, 2009)

An episode of *House M.D.* primarily deals with the treatment of a patient who has been infected by a virus.

In *How I Met Your Mother* the protagonist of the series, Ted, tells how he met the mother of his children. Each of the episodes deals with another little story, which is part of the frame-story of how he met his the mother.

In a typical episode of *Lost* one of the main-characters is portrayed by flashback or flash-forward, which has a major influence on the series' present because the motivation for the actions of the characters is shown in these flashbacks.

Hence, each of the series follows a formal narrative structure in nearly each episode.

In addition to this formal structure the series do also thematize narrativity regarding the content of the series:

In *House M.D.* the diagnosticians and House himself have to search like a detective for clues and hints to diagnose the right virus. Therefore they have to analyse the patient's symptoms. They have to retell the story of the patient's infection with the virus to come to a solution.

The present of the series in *How I Met Your Mother* takes place in the future year 2030. The series deals with Ted who tells his children the story of how he met their mother. The children listen to Ted's stories like the audience of the series. Whereas the children know who their mother is, the audience wants to find out, who of the several women Ted meets is the actual mother of his children. Each of the stories is presented in flashback.

In *Lost* the background stories of each of the characters have major influence on the events in the present time of the characters on the island. The characters have to try to retell the story of the island to get information concerning strange incidents, which are happening to them in the present. Therefore, the series do not only show stories to the audience, also the telling and retelling of stories is a major part of the series' action.

To analyse the three series concerning narrative structures new key terms have to be established: story of the incident and story of reconstruction. Both terms deal with different narrative levels. The story of the incident describes one or several important events, which precede the action of the series and have direct influence on it.

In *House M.D.* the story of the incident is the story of how a patient got infected by a virus. This infection is not shown in the series. At the beginning of the series the audience

only sees a symptom, which causes that the patient has to be brought to the hospital. The story of the infection is not revealed in the beginning. It is the mystery of the episode.

In *How I Met Your Mother* the story of the incident is the story of how Ted met the mother because the story is told in flashback and not part of the action in the present of the series. In the present of the series Ted tells the story to his children.

In *Lost* the background stories of the main-characters are the stories of the incident because each of those stories happened before the crash of the plane on the island. All these incidents, which precede the action of the series, have major influence on it because the characters have to deal with these incidents, which happened before, to give meaning to their own story.

The series' present deals with reconstructing the incidents and defines the story of reconstruction. This story happens in the present of the series, in which the characters try to reconstruct the happened events. The action of the series is the story of reconstruction: In *House M.D.* the characters try to reconstruct the story of the infection by the virus. In *How I Met Your Mother* the children try to reconstruct how their father has met their mother. In *Lost* the characters try to reconstruct the events that happened on the island so they can deal with their present.

With the identification of the story of the incident and the story of reconstruction in all three series, it is proven that the series are created by similar narrative structures, although the series differ in genre and narration form. The similarity is that in each series exists an important story, which precedes the events of the series' action dealing with reconstructing the preceding story. All three series follow this narrative structure, which is basically a narrative structure that can be found in Hühns narrative structures of detective fiction. In the classical detective novels the crime precedes the action of the novel: the investigation. Consequently, Hühn divided two separate stories: the story of the crime and the story of the investigation. Both these stories equal the story of the incident and the story of reconstruction, which can be found in the analysed entertainment series.

But the series differ in their narration form. Whereas *House M.D.* and *Lost* use covert narration, *How I Met Your Mother* uses overt narration to tell its story to the audience. The narrating instance in the first two series is not as visible as it is the case in *How I Met*

Your Mother, which has to do with the situation of communication. In *How I Met Your Mother* the audience is directly spoken to by voice-over. The present of the series also shows the narrating situation, in which Ted tells his children and the audience the story of how he met the mother. The other two series do not show the narrating situation and do not directly communicate with their audience.

These different narration forms lead to different groups of viewers as well. Two main groups can be identified: the active viewer and the passive viewer.

An active viewer has to watch every episode of the series and follow clues and hints to be able to understand the action of the series. The passive viewer does not have to do that, because not every episode of his series is depending on the preceding one. The episode can stand on its own and the main storyline is not continued.

In *How I Met Your Mother* the viewer can choose his role because the series does also entertain its audience when it is viewed in a passive way. That is because some episodes have a storyline, which is restricted to that single episode and is not continued in further episodes. Exceptions to this are episodes, which deal primarily with Ted meeting the mother. In such episodes the viewer has to be active because he has to look out for clues, which can hint at the identity of the mother.

House M.D. does not request an active viewer because the reconstruction of the story of the infection can only be successful if the viewer has excessive knowledge of medicine. Secondly, most of the episodes consist of a storyline, which does not continue in further episodes. Hence, the viewer can watch the episodes independently from each other.

The viewer of *Lost* has to be active in so far as he has to follow the storyline, which is not restricted to one episode. In addition, the background stories of the characters are not presented in chronological order. There is only one background story of one character in each episode, so that missing one episode leads to missing one important background story of a main-character, which will not be repeated in the next episode. There are also hints and clues in each episode concerning events that will happen in the series' future. Such hints will also be missed if the viewer misses an episode.

To sum up, television uses narrative structures of reading, although it is nowadays the dominant medium of storytelling. Even if the narrating instance is not as present as in literature, the film narrator influences storytelling more than any other narrating in-

stance. He uses the arrangement of speech, sound, music and pictures to create a narrating situation, which cannot exist in literature because of its limitation to speech.

The thesis cannot answer the question, whether such similarities in narrative structures can also be found in other contemporary entertainment series. More scientific research will be necessary in that respect. Nevertheless it seems remarkable that classic literary narrative structures of criminalological nature are used in three contemporary television formats.

Erklärung

Ich erkläre, dass ich die Arbeit selbständig abgefasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwandt habe. Weiterhin erkläre ich, dass ich mit der Ausleihe der Arbeit einverstanden bin.

Kiel, 8. März 2011