

SISYPHOS SIEHT FERN

oder Was waren Episodenserien?

Die Episodenserie hat im heutigen Fernsehen einen schweren Stand. Selbst ein klassisch dem Episodischen verschriebenes Genre wie die Sitcom hat spätestens seit *Cheers*, fortgeführt mit *Friends* und *Scrubs* bis hin zu *How I Met Your Mother*, das Erzählen in abgeschlossenen Folgehandlungen relativiert. Auch Kriminalserien tendieren dazu, die episodisch abgeschlossenen Handlungsstränge durch folgenübergreifende zu ergänzen. Als ob es nicht ausreichte, dass die Episodenserie im Fernsehprogramm vom Aussterben bedroht ist, muss sie sich auch noch die Häme gefallen lassen, dieses Schicksal zu verdienen. Während das <monster of the week> der Episodenserie lächerlich gemacht wird, preist man die <neuen> Serien mit ihren auf Endlosigkeit angelegten Handlungsbögen, von den *Sopranos* bis zu *Lost*, für ihre komplexe Erzählweise.

Die behauptete Revolution kommt im Ton der Fernsehkritik allerdings recht altbacken daher. So leitet der Literaturwissenschaftler Sascha Seiler seinen Band *Was bisher geschah* mit der Feststellung ein, die neuen Serien hätten sich, «zumindest aus narrativer Sicht, eher den epischen Roman zum Vorbild» genommen als das «von starken ästhetischen Limitierungen betroffene Kino». Vorbilder im Fernsehen will Seiler sowieso keine kennen, scheint ihm die Soap Opera doch allzu «simpel gestrickt».¹ Um die Erzählweise besagter Serien zu würdigen, werden Kriterien in Anschlag gebracht, die mitten in die Gutenberg-Galaxis zurückführen, wenn etwa die laufend vertiefte Zeichnung der Charaktere oder die Komplexität lang anhaltender Erzählbögen gewürdigt wird.² Es kann jedoch kaum zielführend sein, die Fernsehserie anhand längst angestaubter Maßstäbe, zumal eines anderen Mediums, zu nobilitieren.

Um episodische Narration in ein besseres Licht zu rücken, möchte ich keine alternative Wertungskriterien einführen, sondern sie als ästhetische Form begreifen, die eine spezifische Bedeutung aktualisiert. Die Krise, in der die Episodenserie fernsehgeschichtlich zweifelsohne steckt, würde dann auf eine Krise des mit ihr verbundenen Bedeutungsgehalts hinweisen.

¹ Sascha Seiler, Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort, in: ders. (Hg.), *Was bisher geschah. Seriell erzählendes im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*, Köln (Schnitt Verlag) 2008, 6–9, hier 7. Siehe auch Nicholas Kulish, *Television You Can't Put Down*, in: *New York Times Online*, 10.9.2006: «The pay-cable television series is the closest that moving pictures have come so far to the depth and nuance of the novel.»

² Walter J. Ong, *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1987, 150–154, hat aufgezeigt, dass die Entwicklung von «runden Charakteren», die sich im Laufe der Erzählung weiter runden, ein Resultat der durchgesetzten Buchdruckkultur sei.

Was definiert die Episodenserie?

Bei Aristoteles, auf dessen *Poetik* aktuelle Drehbuchfibeln noch gern zurückgreifen,³ heißt es nicht ohne Missbilligung für diesen «schlechtesten» Erzähltypus: «Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden weder nach der Wahrscheinlichkeit noch der Notwendigkeit aufeinander folgen.»⁴ Episoden sind demnach so locker untereinander verbunden, dass sie erzähllogisch nicht zwingend aufeinander angewiesen sind. Das Episodische äußert sich somit beispielhaft, wenn bei der Ausstrahlung Serienfolgen ausgelassen oder vertauscht werden können, ohne dass die Narration unverständlich würde. Doch wie erzählt man, damit trotz solcher Beiordnung ein serieller Zusammenhang besteht?

Grundsätzlich sind zwei Modi zu unterscheiden, eine Erzählung seriell auf Dauer zu stellen. Die Fortsetzungsserie, auf Englisch *serial*, bewirkt dies, indem sie deren Handlungsstränge vorwiegend so anlegt, dass ihr Abschluss folgenübergreifend aufgeschoben wird und jedes Ende nur den Ausgangspunkt für weitere Handlungen abgibt. Typischerweise wird einer der parallelen Handlungsbögen am Folgenende abgebrochen, um die Spannung der Zuschauer auf die Fortsetzung zu steigern. Die episodische Serie oder *series* setzt hingegen auf ein ganz anderes Prinzip der Verbindung. Jede Episode folgt hier dem selben narrativen Muster, das von Folge zu Folge weiter getragen und dabei variiert wird. Abstrahiert aufs Allgemeinste wird in jeder Folge neuerlich in die Ausgangssituation eine Störung eingeführt, die häufig von außen kommt, im Laufe der Folge eskaliert und bis zum Ende so bearbeitet ist, dass sich der anfängliche Ruhezustand wieder einstellt.⁵ Also liegen zwei grundverschiedene Strategien vor, zum fortgesetzten Sehen zu motivieren: Während das *serial* auf das Moment der *Fortsetzung* setzt und eine offene, noch nicht geschriebene Zukunft impliziert, garantiert die *series* die fortdauernde *Wiederkehr* des immer gleichen Schemas und propagiert damit gerade keine offene, sondern eine erwartbare Zukunft. Zu dieser Erwartbarkeit trägt freilich ein Moment der Kontinuität bei, wenn die Protagonisten konstant bleiben und allenfalls die für die Konflikte Verantwortlichen von Folge zu Folge wechseln.

Da Episodenserien schon länger um episodienübergreifende narrative Elemente ergänzt werden, sind seit den 1980er Jahren Vorschläge unterbreitet worden, das Tableau um zusätzliche Begrifflichkeiten zu erweitern oder aber den Gegensatz von *series* und *serial* zu einem Kontinuum einzuebnen.⁶ Derlei Untersuchungen serieller Erzählformen begnügen sich in der Regel damit, die Morphologie der Serie narratologisch zu gliedern. Viel zu selten hat man sich hingegen mit den Erzählformen als Bedeutungsträgern auseinandergesetzt. Um einen solchen Fokus zu setzen, werde ich an der schlichten Unterscheidung von *series* und *serial* festhalten, die als Grundmuster ohnehin auch von der jüngeren Forschung nicht bezweifelt werden. Wenn ich im Folgenden Episoden- und Fortsetzungsserie gegenüberstelle, dann als *Erzählprinzipien* und als *Idealtypen*.

³ Vgl. Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Mass./London (Harvard Univ. Press) 2003, 37, sowie exemplarisch anonym, Aristoteles' *Poetik* für Drehbuchautoren, unter <http://www.drehbuchwerkstatt.de/Fachtexte/aristoteles.htm>, gesehen am 23.2.2012.

⁴ Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1982, 33.

⁵ Die Dramaturgie einer konkreten Serie spezifiziert dieses Muster natürlich genauer: Sie fixiert durch eine Aktstruktur, wann welche Art von Störung – z. B. ein Mord – auftritt, wann diese – z. B. durch einen zweiten Mord – gesteigert wird und wann welche Form von *dénouement* erfolgt.

⁶ So hat der italienische Kulturwissenschaftler Omar Calabrese vier Formen des Episodischen unterschieden, von autarken Folgen bis hin zu abgeschlossenen Episoden, die dennoch auf ein bestimmtes Ziel abgestellt seien; vgl. Omar Calabrese, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton, NJ (Princeton Univ. Press) 1992, 35–43. Neuere Ansätze ziehen es vor, an der Unterscheidung von Episoden- und Fortsetzungsserie festzuhalten, diese aber als Extreme eines Kontinuums zu relativieren. Das Problem ist damit freilich nur verschoben, denn beide Erzählmuster werden additiv behandelt, statt ihre Interferenzen zu reflektieren; vgl. Sarah Kozloff, *Narrative Theory and Television*, in: Robert C. Allen (Hg.), *Channels of Discourse, Reassembled*, 2. Aufl., London, New York (Routledge) 1992, 67–100, hier 92; Gaby Allrath, Marion Gymnich, Carola Surkamp, *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*, in: Gaby Allrath, Marion Gymnich (Hg.), *Narrative Strategies in Television Series*, Basingstoke, New York (Palgrave Macmillan) 2005, 1–43, hier 5f.; Tanja Weber, Christian Junklewitz, *Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse*, in: *MEDIENwissenschaft: rezensionen*, H. 1, 2007, 13–31, hier 23–27.

Was bedeutet serielles Erzählen?

Jede serielle Erzählform, so meine Prämisse, impliziert nicht nur eine bestimmte Dramaturgie, sondern erzeugt zugleich eine spezifische Zeitlichkeit. Davon ausgehend behaupte ich, dass jede dieser Gestaltungen von Zeit eine kulturelle Bedeutung aufweist. Ich möchte die Episodenserie daher in dem Sinne als *symbolische Form* betrachten, in dem Erwin Panofsky die Perspektive als pikturale Raumorganisation gedeutet hat. Als «symbolische Form» verstanden konstruiert die perspektivische Darstellung nicht nur die Bühne, auf der sich die eigentlichen Bedeutungsträger anordnen, sondern fungiert selbst – in den Worten Ernst Cassirers – als «konkretes sinnliches Zeichen», an das «ein geistiger Bedeutungsinhalt» geknüpft wird.⁷ Die Perspektive löst nicht nur ein Darstellungsproblem, sondern fungiert zugleich als Großzeichen, das ein bestimmtes Weltverhältnis ausdrückt und kulturell implementiert – gleichgültig, ob im Bildraum Teufel, Engel oder Idealarchitekturen zur Erscheinung kommen. Hieran anschließend schlage ich vor, die Episodenserie als einen Bedeutungsträger aufzufassen, der – zunächst einmal ungeachtet der mit ihm verbundenen Genres und Inhalte – ein spezifisches Zeitverhältnis ausdrückt.

Der meines Erachtens bislang konsequenteste Versuch, serielle Erzählmuster auf ihre kulturelle Bedeutung hin zu untersuchen, datiert schon dreißig Jahre zurück. 1982 fragt Tania Modleski in ihrem Aufsatz *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, warum Soap Operas beim weiblichen Publikum (und fast ausschließlich bei diesem) so erfolgreich seien. Ziel ihrer Untersuchung ist es, das Hausfrauenpublikum nicht zu einer Ansammlung männlich indoktrinierter *cultural dupes* zu degradieren, sondern mit dem Objekt der Faszination auch dessen Publikum zu nobilitieren.

In diesem Zusammenhang kommt es Modleski weniger auf die Inhalte als auf den Erzählmodus der Soap, der Urform aller TV-Fortsetzungsserien, an. Zum einen identifiziert sie eine Parallele zwischen dem ständigen Wechsel der Handlungsstränge und dem Umschalten der Hausfrau zwischen ihren parallel zu bewältigenden Aufgaben: «Daytime television plays a part in habituating women to distraction, interruption and spasmodic toil.»⁸ Zum anderen schließt Modleski die permanent aufgeschobene Lösung der narrativen Konflikte mit dem Lebenssinn der Hausfrau kurz. Aus deren Warte erwiesen sich gerade dauerhaft ungelöste Konflikte als erstrebenswert:

Misery becomes not [...] the consequence and sign of the family's breakdown, but the very means of its functioning and perpetuation. As long as the children are unhappy, as long as things *don't* come to a satisfying conclusion, the mother will be needed as confidante and adviser, and her function will never end.⁹

Der Verzicht auf eine klassische Erzählform, das fortgesetzte Erzählen einer Mitte ohne Anfang und Ende, eines «process without progression», wird damit positiv gewendet zu einer für die weiblichen Rezipienten gerade sinnhaften Erzählform, die Endlosigkeit als tröstlich vorführt.¹⁰

⁷ Ernst Cassirer, zit. nach Erwin Panofsky, Die Perspektive als «symbolische Form», in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin (Wissenschaftsverlag Volker Spiess) 1988, 99–168, hier 108. Bei seinen symbolischen Formen hatte Cassirer freilich weit größere Einheiten – wie die Sprache, die Religion usw. – im Auge; vgl. Heinz Paetzold, Ernst Cassirer. Zur Einführung, Hamburg (Junius) 1993, 43–53.

⁸ Tania Modleski, *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, in: dies., *Loving With a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, New York, London (Routledge) 1990, 85–109, hier 100. Vgl. auch in umgekehrter Kausalität ebd., 102: «The formal properties of daytime television thus accord closely with rhythms of women's work in the home. Individual soap operas as well as the flow of various programs and commercials tend to make repetition, interruption, and distraction pleasurable.»

⁹ Ebd., 90.

¹⁰ Vgl. ebd., 104–106.

Weiterführend an Modleskis Arbeit ist für mich, dass sie die Struktur der Erzählform herausarbeitet und diese mit einer eigenartigen, kulturell wesentlichen Bedeutung zusammenbringt. Über episodisches Erzählen erfahren wir dagegen wenig. Nur am Rande kontrastiert Modleski das für den Film kennzeichnende Erzählen hin zur *closure*, das Konflikte nicht aufschiebt, sondern auflöst, als typisch männlich.¹¹ Wenn man diese Sichtweise, wie Modleski, vom Film auf die Fernseh-Episode überträgt,¹² so negiert man jedoch das serielle Moment. Jedem erfolgreich abgeschlossenen Fall eines Ermittlers folgt nämlich ein weiterer – erfolgreich abzuschließender – Fall. Der Episodenserie gilt der erfolgreiche Abschluss lediglich als vorübergehende Ruhe vor der sicher erwartbaren nächsten Störung.

Um zu einer Deutung des episodischen Erzählens zu kommen, möchte ich auf den 1942, nicht allzu lang vor der Etablierung des Fernsehens, von Albert Camus publizierten Essay *Der Mythos von Sisyphos* zurückgreifen, der meiner Ansicht nach ein frappierendes Modell episodisch strukturierter Erzähl- und Lebenszusammenhänge liefert. Die Figur des in einem endlosen Zyklus der Qual fixierten Sisyphos beschließt als Daseinsmetapher Camus' *Versuch über das Absurde*. Die Ausgangssituation – gewissermaßen das Dispositiv, das zur Reflexion episodischen Erzählens anregt – ist einfach:

Die Götter hatten *Sisyphos* dazu verurteilt, unablässig einen Felsblock einen Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein von selbst wieder hinunterrollte. Sie hatten mit einiger Berechtigung bedacht, daß es keine fürchterlichere Strafe gibt als eine unnütze und aussichtslose Arbeit.¹³

Der Wiederholung wird hier wie so oft eine negative Konnotation eingeschrieben: die Sinnentleerung. Sisyphos war zu dieser Strafe verurteilt worden, weil er sich gegen seinen eigenen Tod aufgelehnt hatte. Die von Sisyphos begehrte Fortdauer der Lebenszeit wird im Urteil der Götter zynisch in die ewige Wiederkehr des Gleichen gewendet.

Camus interessiert nicht das göttliche Straf-<Dispositiv> an sich, das in Form der auf Dauer gestellten Wiederholung Sinnverlust als Strafe auferlegt, sondern die Haltung, die Sisyphos zu seinem Schicksal einnimmt:

Schließlich ist nach dieser langen Anstrengung [...] das Ziel erreicht. Und nun sieht Sisyphos, wie der Stein im Nu in jene Tiefe rollt, aus der er ihn wieder auf den Gipfel wälzen muß. Er geht in die Ebene hinunter. Auf diesem Rückweg, während dieser Pause, interessiert mich Sisyphos. [...] Ich sehe, wie dieser Mann schwerfälligen, aber gleichmäßigen Schrittes zu der Qual hinuntergeht, deren Ende er nicht kennt. Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewußtseins. In diesen Augenblicken [...] ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.

Aus dieser mentalen Kraft, die Absurdität des Seins auszuhalten, leitet Camus sein berühmtes Diktum ab, wir müssten uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.

¹¹ Vgl. ebd., 107.

¹² Vgl. ebd., 107: «The full revelation of a secret in these shows usually begins or proclaims the restoration of order. Marcus Welby can get his patient to agree to treatment; Perry Mason can exonerate the innocent and punish the guilty.»

¹³ Für dieses und die folgenden Zitate Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Reinbek (Rowohlt) 1959, 98–101.

Zu einer Metapher für das moderne Dasein wird Sisyphos, indem Camus ihn idealtypisch dem Industriearbeiter gleichsetzt, der tagtäglich dieselben Handgriffe wiederholt: «Heutzutage arbeitet der Werktätige sein Leben lang unter gleichen Bedingungen. Sein Leben ist genauso absurd. Tragisch ist er aber nur in den wenigen Augenblicken, in denen der Arbeiter bewußt wird.» Das heißt: dann, wenn er Einsicht darin gewinnt, dass sein Leben nicht einem linearen Vollenden von Aufgaben, sondern einem ausgewogenen Zirkel entspricht. Camus' existenzialistische Volte will, dass diese Erkenntnis nicht zur Verzweiflung führt, sondern dass das Schicksal durch Verachtung mental überwunden wird.

Zieht man Camus' Lesart des Mythos von Sisyphos heran, um den kulturellen Gehalt der episodischen Serie zu entschlüsseln, so verschiebt sich der Fokus von der Lösung des Problems in einer Folge auf dessen verkappte Wiederkehr in der folgenden. Ein Mörder mag gefasst sein, doch das Böse bleibt bestehen und steht pünktlich zum Sendebeginn der nächsten Folge wieder bereit, um die Protagonisten zu beschäftigen. Ob man das Ganze als Kette von Erfolgen oder eher als Treten auf der Stelle ansieht, ist eine Frage der Perspektive. Durch die episodische Erzählform zur Gedächtnislosigkeit verdammt, fällt für die Serienhelden die «Stunde des Bewusstseins» aus, verschwindet sie doch in der Pause zwischen den Folgen.¹⁴ Den mit einem Gedächtnis begabten Zuschauern ist es jedoch möglich, in den gelösten Fällen oder bewältigten familiären Konflikten die endlose Wiederkehr ein und derselben Aufgabe der Serienhelden zu ermessen.¹⁵ Damit Sisyphos vor dem Fernsehbildschirm zu sitzen kommt, muss er sich freilich – mit Umberto Eco gesprochen – vom naiven Zuschauer, der sich in jeder Folge vom scheinbar Neuen verführen lässt, zum kompetenten Zuschauer erheben, der im Variierten das konstante Muster erkennt.¹⁶ Fernsehserien erschweren die Erkenntnis, indem sie ihre Protagonisten nicht immer denselben Stein rollen oder denselben Handgriff ausführen lassen, sondern die Wiederkehr in stets neuen Kostümen verkleiden. Die Bewusstwerdung erfordert, eine Mittellage zwischen den Eco'schen Zuschauerpositionen einzunehmen, denn nur wenn in der Wiederholung nicht ausschließlich ein Kunstgriff der Serienproduktion, sondern zugleich eine Eigenschaft der diegetischen Wirklichkeit erkannt wird, gewinnt das episodische Erzählen existenzialistischen Gehalt. Die Episodenserie legt ihren Zuschauern dabei nahe, die zirkuläre Zeitform – zumindest für die diegetische Wirklichkeit – zu bejahen, genießen sie doch die anhaltende Wiederkehr und wünschen den Protagonisten geradezu, dass sie möglichst lange in ihrer Situation verharren mögen. Nur die Wiederkehr der Aufgaben garantiert nämlich die Fortsetzung der Serie.

Die Fernsehserie formuliert moderne Zeitlichkeit somit als Paradox. Einerseits propagiert die Moderne, wie Reinhart Koselleck wiederholt gezeigt hat, eine lineare Zeit, die auf eine noch nicht geschriebene, noch nie da gewesene Zukunft ausgerichtet ist.¹⁷ Andererseits ist gerade auch in der Moderne mit pluralen Zeitlichkeiten zu rechnen.¹⁸ Zirkuläre Zeit ist dabei nicht auf naturgebundene Jahreszeit- oder Tag- und Nacht-Rhythmen zurückgedrängt, viel-

¹⁴ Eine Ausnahme stellt beispielsweise die 100. Folge der Krimiserie *Monk* dar, in der sich der Protagonist Monk anlässlich der Lösung seines 100. Falls ermüdet Gedanken über ein Ende seiner Tätigkeit macht. Weil er im Zuge des 100. Falles noch den 101. gelöst hat, ist es ihm – als Freund sauberer Muster – jedoch unmöglich, seinen Rückzug umzusetzen.

¹⁵ Aufschlussreich zur Frage nach dem Gedächtnis der Serie: Lorenz Engell, *Erinnern/Vergessen. Serien als operatives Gedächtnis des Fernsehens*, in: Robert Blanchet u. a. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg (Schüren) 2011, 115–132.

¹⁶ Vgl. Umberto Eco, *Die Innovation im Seriellen*, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München (dtv) 1990, 155–180, hier 167–169. Ecos Text handelt nicht von empirischen, sondern von Modelllesern, vergleicht also zwei idealtypische Lesehaltungen, zwischen denen jede konkrete Rezeption oszilliert. Problematisch an Ecos Position bleibt freilich, dass er selbst – darin der Kulturkritik der Frankfurter Schule nicht so unähnlich, wie er glaubt – die Variation als oberflächliche Tarnung des konstanten Musters abtut.

¹⁷ Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1979.

¹⁸ Vgl. Irene Neverla, *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Zeitskalkül und Zeitvertreib. Eine Untersuchung zur Fernsehnutzung*, München (Ölschläger) 1992, 32f.

mehr scheint gerade die lineare Fortschrittslogik auf ein strikt zirkuläres Zeitregime zu setzen, das den Tagesablauf jahreszeitenunabhängig reguliert. Die Programmstruktur des Fernsehens ist nicht der unscheinbarste Ausdruck dieser ambigen Zeit, insofern sie einerseits einen fortlaufenden, zukunfts offenen Flow ausbildet, der andererseits gerade zum Zwecke der Fortsetzung zirkulär strukturiert ist – in Tages-, Wochen- und Jahresrhythmen.¹⁹

Beide seriellen Erzähltypen des Fernsehens balancieren diese gegenläufigen Zeitordnungen unterschiedlich aus. Die Folgen der Episodenserie sind einerseits linear organisiert, insofern sie auf die Lösung der jeweils aufgeworfenen Konflikte hin streben. Auf der den Figuren nicht zugänglichen Ebene der Serialität erweist sich diese Linearität andererseits als Kurzschluss, weil jede *closure* aufs Serienganze gesehen folgenlos bleibt. Wenn das *serial* hingegen eine lineare Zeit erzeugt, die folgenübergreifend Zukunfts Offenheit akzentuiert, so weist sie zugleich Momente des Zirkulären auf, weil sich gerade die nicht dauerhaft lösbaren Probleme vielfach in gleichförmigen Situationen materialisieren. Es wäre jedoch übertrieben, das *serial* mit Eco als lediglich «maskierte» Form der *series* abzutun,²⁰ denn die Erzähltypen legen den Akzent jeweils anders – während die Wiederholungen in der offenen Zeit des *serial* sich scheinbar planlos realisieren,²¹ lebt die periodische Organisation der Erzählbögen in der *series* gerade vom systematisch eingesetzten Prinzip der Wiederholung.

Darin, dass *series* ihr Grundproblem konstant halten, statt es aus der Welt zu schaffen, hat John Ellis die narrative Innovation des Fernsehens und seiner Wirklichkeitskonstruktion identifiziert: «Fundamentally», schreibt er, «the series implies the form of the dilemma rather than that of resolution and closure. This perhaps is the central contribution that broadcast tv has made to the long history of narrative forms and narrativised perception of the world.»²² Wenn man davon ausgeht, dass das Fernsehen als «sozialer Zeitgeber»²³ fungiert, die Episodenserie ihre narrative Form der Wahrnehmung somit der außertelevisuellen Wirklichkeit aufprägen kann, lässt sich die Episodenserie umso mehr als eine Zeitphilosophie verstehen, die sich mit der Erfahrung der Moderne auseinandersetzt.²⁴

Wie fernsehspezifisch ist dieser Modus nun? Auch ohne zu Aristoteles zurückzukehren, ist die episodische Erzählform deutlich älter als das Fernsehen. Insbesondere das Kriminalgenre scheint medienübergreifend – angefangen mit Arsène Dupin und Sherlock Holmes über Philip Marlowe bis hin zu Inspektor Clouseau und Kommissar Wallander – auf das lukrative «Prinzip» fixiert, «ein und die selbe Figur durch eine Kette einzeln publizierter Abenteuer gehen zu lassen».²⁵ Kennzeichnend für die episodische Fernseherzählung ist jedoch zum einen, dass die nächste Folge erwartbar, das fortgesetzte Erzählen also von Anfang an vorgesehen ist. Zum anderen koppelt das Fernsehen wie kein anderes Medium – außer dem Hörfunk – Erzählzeit, erzählte Zeit und Rezeptionszeit und setzt sein periodisches Zeitregime durch. Die episodisch wiederkehrenden *tasks* der Diegese werden gekoppelt mit periodischer Rezeption: So akzentuiert die Programmstruktur das Episodische als Bedeutungsträger.²⁶

¹⁹ Zu den verschiedenen Zeitlichkeiten des Fernsehens nach wie vor instruktiv Neverla, ebd., 59–76.

²⁰ Vgl. Eco, Die Innovation im Seriellen, 162. Bei seinen Ausführungen vertauscht Eco allerdings die übliche Unterscheidung der Begriffe *series* und *serial*.

²¹ Vor diesem Hintergrund könnte man auch das *serial* als Kritik an der Zukunftsorientierung der Moderne verstehen, findet es doch in der angeblich linearen Zeit die Wiederholung des – abgewandelt – Gleichen.

²² John Ellis, *Visible fictions. Cinema, television, video*, London, New York (Routledge) 1992, 91.

²³ Neverla, *Fernseh-Zeit*, 59–76.

²⁴ Camus selbst verstand die Kunst, insbesondere die Erzählung des Romans, als bildgewordene Philosophie. Er referiert allerdings nicht auf den Roman als Gattung, sondern nur auf dessen Meisterwerke. Vgl. Camus, *Mythos*, 79–85; David Carroll, *Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe*, in: Edward J. Hughes (Hg.), *The Cambridge Companion to Camus*, Cambridge (Cambridge UP) 2007, 53–66, hier 60–63.

²⁵ Peter Nusser, *Der Kriminalroman*, 3. Aufl., Stuttgart, Weimar (Metzler) 2003, 86. Zur durch die episodische Erscheinungsweise erzielten «Vorläufigkeit eines Endes» siehe für dieses Genre auch Hektor Haarkötter, *Nicht-endende Enden. Dimensionen eines literarischen Phänomens. Erzähltheorie, Hermeneutik, Medientheorie*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007, 219f. u. 228.

²⁶ Auch die meisten Zeitungs- und Heftchencomics sind episodisch konstruiert und erscheinen periodisch – freilich weniger auf einen bestimmten Rezeptionsrhythmus festgelegt. Die Auflösung seriell strukturierter, durch den Sendefluss periodisch segmentierter Rezeption, wie sie der Videorecorder, die DVD-Publikation von Serien oder Optionen zum Download von Sendungen bewerkstelligen, könnte die Parameter auch für das Fernsehen verändern – und einen möglichen Hintergrund für die Krise der Episodenserie liefern.



Klassiker der Episodenserie

Zum Abschluss möchte ich an drei bewusst außergewöhnlichen Beispielen aus der Seriengeschichte zeigen, wie das <existenzialistische> Modell des episodischen Erzählens als sinnhafte Metastruktur nicht nur die Folgen rahmt, sondern seine Bedeutungsdimension konstruktiv in die Narration einbringt. Die britische Serie *The Prisoner* (1967–68) legt ihre Episodizität von Beginn an offen – fast jede der 17 Episoden setzt mit einem Vorspann ein, der uns die komplette Vorgeschichte der eigentlichen Serienhandlung liefert, sodass die Folgen umso aus-

tauschbarer werden.²⁷ Nachdem der Protagonist seinen Dienst als Geheimagent quittiert, wird er an einen Ort entführt, der aber nicht als Gefängnis, sondern als Ferienkolonie gestaltet ist. Der narrative Konflikt im sogenannten *village* besteht darin, dass die ominösen Entführer den nun <Number 6> genannten Gefangenen brechen wollen, um an bei ihm vermutete Informationen zu gelangen. Dieser verweigert sich seinerseits und unternimmt in den meisten Folgen einen Fluchtversuch. Die Serie zieht ihre Faszination daraus, dass die Vorhaben beider Kontrahenten jedes Mal scheitern, was zu noch raffinierteren neuen Anläufen führt. Die Tatsache, dass die Handlungen anders als bei Sisyphos variieren, relativiert sich, führt doch jede Handlung zum selben Ergebnis: dem Scheitern – und damit immerhin zu einer Variation des episodischen Erzählmusters, weil die Handlungen nicht im Sinne einer *closure* aufgehen, sondern die Krise am Anfang wie am Ende jeder Folge steht.²⁸ Diese Gleichwertigkeit der Handlungsverläufe akzentuiert emblematisch das Schlussbild jeder Folge, in dem Number 6 vor dem Hintergrund des *village* hinter Gitter gesetzt wird (Abb. 1).

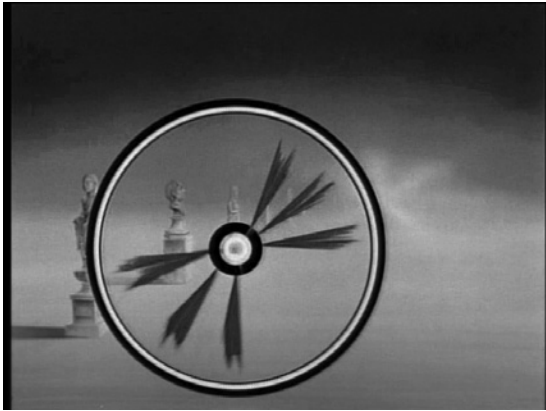
Zweifelsohne entspricht Number 6 weniger dem absurden Helden Camus', der der Absurdität durch Verachtung trotzt, als einem Sartre'schen Aktivisten, der gegen sein Schicksal rebelliert. Andererseits ist die Erkenntnis des Scheiterns – der Moment des Herabrollens des Steins – ein Moment, der ausführlich gezeigt wird. Der im *village* übliche Gruß »Be seeing you« wird dann als Drohung lesbar, weil er die Gewissheit künftiger Begegnung betont. Mehr noch ist es aber die serielle Erzählweise, die das Ausweglose akzentuiert, indem sie für jede Folge eine erneut folgenlose Handlung fordert. In einer hellsichtigen Übertragung hat Ellis erkannt, der Protagonist sei »trapped within a series format from which he perpetually tried to escape«²⁹. Die Erzählform entspricht dem Zwang, der Number 6 im *village* hält. Das zirkuläre Organisationsprinzip wird überdies symbolisch durch den Kreis visualisiert. Als Leitsymbol der Serie fungiert ein altmodisches Hochrad, das zum einen auf den Ansteckern zu sehen ist, die jeden Einwohner mit seiner Nummer identifizieren, und zum anderen mit auf der Stelle drehenden Rädern den Abspann einleitet (Abb. 2).

Abb. 1 Still aus *Number 6. The Prisoner*, GB 1967/68

²⁷ Die Austauschbarkeit der Folgen befördert unter Fans Diskussionen, welches denn nun die »richtige« Reihenfolge sei; vgl. Chris Gregory, *Be Seeing You ... Decoding the Prisoner*, Luton (John Libbey) 1997, 20, Fn. 20.

²⁸ Damit handelt es sich bei *The Prisoner* um eine besondere Form der Episodenserie, die nicht die Bearbeitung sukzessiv auftretender Einzelprobleme behandelt, sondern Folgen, die sich gleichwertig mit der Bearbeitung eines Rahmenproblems beschäftigen, aneinander reiht. Im Normalfall einer Krimiserie, beispielsweise, weiß man in der Diegese hingegen kaum davon, dass man am großen Kampf gegen das Böse partizipiert.

²⁹ Ellis, *Visible Fictions*, 152.



In den beiden Schlussfolgen gelingt es Number 6 schließlich, das *village* zu zerstören und nach London zurückzukehren, doch signalisiert die Serie, dass Number 6 nicht wirklich in Freiheit ist. Unter anderem entspricht die letzte Einstellung der Serie dem Beginn des Vorspanns und damit dem Auftakt der Serie überhaupt – und jeder ihrer Folgen. Zirkularität organisiert hier also nicht nur die einzelne Folge, sondern die Serie insgesamt. Das Ende des Zyklus signalisiert lediglich, dass wir in einen neuen Zyklus eintreten und die geglückte Flucht wieder nur eine scheinbare Befreiung darstellt, weil ein wirkliches Außen des *village* und der episodischen Erzählung nicht gegeben ist.

Miami Vice (1984–89), narrativ eine Serie über das undercover arbeitende Polizistenduo Crockett und Tubbs, scheint auf den ersten Blick kaum in diese Reihe zu passen, wurde die Serie doch von Anfang an vor allem auf ihren visuellen Stil hin betrachtet, verdichtet im sprichwörtlich gewordenen Gebot des Produzenten, Erdtöne aus der Farbpalette auszuschließen. Vor diesem Hintergrund war es ein Leichtes, die Serie mit einer postmodernen Kultur der Oberfläche gleichzuschließen und ihr eine signifikante narrative Struktur abzusprechen.³⁰ Dass *Miami Vice* den Kritikern so kontra-narrativ schien, liegt nicht allein an der Unterbrechung der Narration durch Attraktionen, etwa minutenlange musikvideoartige Passagen, sondern ebenso an der Handhabung der *closure*. Das Versprechen der Kriminalserie besteht hier nicht mehr in der Überführung und Festsetzung der Verbrecher am Folgenende. Viele Folgen sehen die *detectives* am Schluss mit leeren Händen dastehen – wenn überhaupt, sind kleine Fische gefasst worden, während die Drahtzieher entkommen konnten. Wird einmal *closure* erreicht, dann ist der Preis oft hoch: Ein Kollege ist umgekommen oder die Person, in die sich einer der Cops verliebte, muss verhaftet, wenn nicht getötet werden.³¹ Dieses düstere Narrationsmuster wird mit der ersten Episode vorgezeichnet, als Crockett und Tubbs den Gangsterboss Calderone inhaftieren, dieser aber durch einen korrupten Richter freikommt und vor den Augen der Ermittler mit seinem Wasserflugzeug flieht (Abb. 3).³² Wenn die Serie bewusst darauf verzichtet, dass am Ende des Tages wenigstens die Arbeit

Abb. 2a/b Stills aus *Number 6*.
The Prisoner, GB 1967/68

³⁰ Vgl. exemplarisch Lawrence Grossberg, *The in-difference of television*. Lawrence Grossberg maps TV's affective economy, in: *Screen*, 28. Jg., Nr. 2, 1987, 28–45, hier 29f. Als Gegenposition, die das series-Muster von *Miami Vice* subtil herausarbeitet, vgl. James Lyons, *Miami Vice*, Chichester (Wiley-Blackwell) 2010, 58–82.

³¹ Vgl. zum Versagen der Polizisten als konstitutivem Bestandteil von *Miami Vice* Scott Benjamin King, *Sonny's virtues. The gender negotiations of Miami Vice*, in: *Screen*, 31. Jg., Nr. 3, 1990, 287–289; Nurit Seewi, *Miami Vice. Cashing in on Contemporary Culture? Towards an Analysis of a U.S.-Television Series Broadcast in the Federal Republic of Germany*, Heidelberg (Winter) 1990, 65f. u. 73f.

³² Dass in diesem Fall der Kriminelle nur wenige Folgen später erneut ins Visier von Crockett und Tubbs gerät und dieses Mal zur Strecke gebracht wird, ist hier nicht entscheidend, denn auch wenn sich eine die Handlungsstränge später weiterführende Erzählstrategie findet, so ist sie keineswegs verlässlich erwartbar, wie wenn sie durch einen stereotypen Cliffhanger angekündigt würde. Eine gewisse *closure*, eine symbolische Aufarbeitung des Scheiterns, findet im Serienfinale von *Miami Vice* statt, das diese Szene – mit anderen Gegenspielern – spiegelt, die Cops dieses Mal aber nicht tatenlos zusehen, sondern das Flugzeug abschießen lässt.



Abb. 3 Still aus *Miami Vice*, Folge 1/Pilotfilm: *Brother's Keeper*, USA 1984

erledigt ist, dann agiert sie gegen die Genrekonvention des *police procedural*, dem *Miami Vice* immer noch zuzurechnen ist. Insofern nimmt *Miami Vice* ähnlich wie *The Prisoner* das absurde Moment der Enttäuschung und des Sinnverlusts in die Serienhandlung hinein und stellt dies durch Abweichung von den Konventionen der *series* wie auch des Krimigenres heraus.

Vor diesem Hintergrund bekommen die stilistischen Referenzen auf den Film noir inhaltliche Relevanz.³³ Die *under cover cops*, die fortdauernd der Verführung des Lasters ausgesetzt sind, sind nicht allzu weit entfernt von den mit unkonventionellen Me-

thoden arbeitenden, moralisch ambigen Ermittlern des film noir, deren Erfolg zuweilen ähnlich diffus bleibt. *Miami Vice* ist daher gelegentlich auch schon als existenzialistische Serie bezeichnet worden. So erinnert sich Fritz Göttler im Jahr 2006: «Mit *Miami Vice* war der Existenzialismus nach Amerika (zurück)gekommen. Der leichte Existenzialismus, wie Camus ihn verkörperte, der Philosoph, der aus dem Süden kam und so elegant aussah wie ein Model. Man müsste sich Sonny Crockett als glücklichen Menschen vorstellen ...»³⁴

Wenn man heutzutage noch von episodischem Erzählen im Fernsehen sprechen kann, dann am ehesten in Hinblick auf Zeichentrickserien wie *The Simpsons* oder *South Park*, die sich dadurch auszeichnen, dass sich die Figuren über Jahre und Jahrzehnte hinweg nicht ändern, d.h. ihr Charakter ebenso schematisch flach bleibt wie in der ersten Folge. Sämtliche Erfahrungen, die in einer Episode gemacht werden, sind in der folgenden schon wieder vergessen. Lehren werden nicht gezogen – und wenn, dann nur ironisch, um das Ziehen von Lehren selbst lächerlich zu machen. Die Innovation von Episodenserien wie *The Simpsons* besteht darin, dass sie ihre episodische Konstruktion nicht als Bedeutungselement auswerten, sondern sie ausstellen, um die eigene Bauform dem Spott zu überantworten.³⁵ Mehrfach wird die Notwendigkeit, zum Folgende in den Ausgangszustand zurückzukehren, thematisiert. In der Folge *Simpsoncalifragilisticexpiala(Annoyed Grunt)cious*³⁶ kommt Shary Bobbins (alias Mary Poppins) zu den Simpsons, um – wie beim Vorbild – die Familie wieder zu verlassen, als sich das Verhalten aller positiv gewandelt hat. Als das Kindermädchen zurückkehrt, weil alsbald das übliche Chaos wieder Einzug gehalten hat, laufen die Erziehungsmethoden ins Leere und die ganze Familie singt bekräftigend: «We're happy just the way we are.»

Auch hier verbleibt das Zirkulär-Statistische der Episodenserie nicht auf der Ebene des Plots, sondern dringt in die Story ein. Die Simpsons sind überzeugt, dass die episodische Form sie nicht an ihrer Entwicklung hindert, sondern ihnen erlaubt so wiederzukehren, wie sie sind und sein möchten. Dafür werden hier machen die *Simpsons* keine Ausnahme, die Nebenfiguren dafür bestraft,

³³ Vgl. Steven Sanders, *Miami Vice*, Detroit (Wayne State UP) 2010, 68–84; Jeremy G. Butler, *Television Style*, New York (Taylor & Francis) 2010, 72–81. Der Unterschied des Fatalismus des film noir im Vergleich zur auf Fortsetzung angelegten Fernsehserie wird in beiden Texten angesprochen.

³⁴ Fritz Göttler, *Gigolos in Pastell*. Mit *Miami Vice* kam die Dekonstruktion, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21.8.2006. Siehe weiterhin Sanders, *Miami Vice*, 42f.

³⁵ Jason Mittell, *Narrative Complexity in Contemporary American Television*, in: *The Velvet Light Trap*, Nr. 58, 2006, 29–40, hier 34f., sieht in solcher narrativer Selbstreflexivität einen Weg, auch die Episodenserie an der Steigerung narrativer Komplexität teilhaben zu lassen.

³⁶ Folge 166, 8. Staffel, Erstausstrahlung, 7.2.1997.

dass sie die statische Grundsituation stören: Noch während Homer Lisa versichert, dass sie Shary sicher wiedersehen werden, wird in ihrem Rücken das davonfliegende Kindermädchen von den Triebwerken eines Flugzeugs zerstäubt. Die Protagonisten müssen aus ihrer Binnenperspektive an die ewige Wiederkehr glauben, wohingegen die Erzähler verdeutlichen, dass das Gesetz der ewigen Wiederkehr nur für die Hauptfiguren gilt.

Die Serie *South Park* demonstriert die konservierende und konservative Kraft der Episodenserie umgekehrt, indem sie am Beispiel von Kennys Tod zeigt, dass selbst der Tod von Hauptfiguren dem zirkulären Prinzip der episodischen Handlung nichts anhaben kann. Nachdem er in der vorherigen Folge mehr oder weniger grausam umkam, ist Kenny – zumindest die ersten 78 Episoden lang – zum Auftakt jeder neuen Folge auferstanden, als sei nichts geschehen.³⁷ Der Ausgangszustand wird so nicht zum Folgenden, jedoch wenigstens bis zum Beginn der nächsten Folge wiederhergestellt und damit die von der Außenzeit entkoppelte Binnenzeit der seriellen Erzählung affirmiert.³⁸ Indem jedes Ereignis – sogar der Tod – folgenlos bleibt, treibt *South Park* eine fröhliche Auslegung des Episodischen auf die Spitze. Die Episodenserie kultiviert das Vergnügen am – variierten – Stillstand.

In der Handhabung des episodischen Erzählens in *South Park* und den *Simpsons*, eigentlich *den* Rückzugsräumen des streng Episodischen, zeigt sich die Krise des Erzählprinzips. Die zirkuläre Wiederkehr wird nicht mehr als Moment der Story, sondern allein des Plottings begriffen. Die Wiederkehr des Immergleichen ist, so könnte man vermuten, kein Wirklichkeitsmodell das – für sich genommen – verfängt, sondern muss fast immer, wenn sie dramaturgisch ernst genommen wird, durch einen linearen, zukunfts offenen Fortsetzungsplot konterkariert sein. Sisyphos hat vor dem Bildschirm wohl gemerkt, dass er nur Teil einer Geschichte ist, die auch anders erzählt werden könnte.

³⁷ Dieses Prinzip haben auch die *Simpsons* einmal abgewandelt. In Folge 473, *Donnie Fatso*, Erstausstrahlung 12.12.2010, wird der Gangster Fat Tony getötet, woraufhin sein gut trainierter Cousin Fit Tony nach Springfield kommt, um bis zum Ende der Folge Gestalt und Namen von Fat Tony anzunehmen.

³⁸ Die Parameter solcher Zeichentrick-Serienzeit erarbeitet Oliver Fahlke, *Die Simpsons und der Fernseher*, in: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.), *«Previously on ...»*. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien, München (Fink) 2010, 231–242.