V&R Academic

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Broken Narratives

Band 2

Herausgegeben von
Matthias Meyer und Stefan Hulfeld

Die Bände dieser Reihe sind peer-reviewed.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Birgit Wagner (Hg.)

Bruch und Ende im seriellen Erzählen

Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie

Mit 23 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-8471-0482-7
ISBN 978-3-8470-0482-0 (E-Book)
ISBN 978-3-7370-0482-4 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Veröffentlichungen der Vienna University Press erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.
Printed in Germany.
Titelbild: © Birgit Wagner (Meer bei Villasimius, Sardinien)
Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, 96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Inhalt

Birgit Wagner
Zur Einleitung: Serialität und Brucherzählung – ein Paradox? 7

Matthias Hausmann
»Une trilogie en quatre parties«: Narrative Brüche zur Ironisierung der zeitgenössischen Fortschrittseuphorie in Charles Nodiers *Cycle du dériseur sensé* 17

Tanja Weber
Un-/endliche Geheimnisse. Die kulturellen Adaptionen von Sues *Les Mystères de Paris* 45

Birgit Wagner
Vampire und kein Ende. Louis Feuillades *Les Vampires* im Spannungsfeld von Schaulust und narrativer Kontinuität. Mit einem Exkurs zu Olivier Assayas' *Irma Vep* 71

Monika Meister und Stefan Hulfeld
Slapstick und Story. Über das Wechselspiel von sequenzieller Narration und narrativem Momentum 93

Nicole Kandioler
Utopie und Normalisierung. TV-Serien als Indikatoren und Mediatoren von gesellschaftlichen Brüchen 109

Andrea B. Braidt
Melancholie am Ende der Serie 125

© V&R unipress GmbH, Göttingen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Birgit Wagner

Zur Einleitung: Serialität und Brucherzählung – ein Paradox?

Serielles Erzählen ist ein zunehmend wichtiger Teil unserer Gegenwartskultur: Roman-Serien, Film-Serien, Fernsehserien binden große Zahlen von Lesern und Zusehern, formen den Publikumsgeschmack, schlagen sich im *lifestyle* nieder und werden als Orientierungshilfe im Leben genützt. In manchen nationalen Kulturen, zum Beispiel in Belgien und Frankreich, sind auch Comic-Serien nach wie vor von großer Relevanz. Darum gilt mehr als je zuvor, was Antonio Gramsci und Umberto Eco, beide vor langer Zeit, wenn auch in unterschiedlichen historischen Kontexten, feststellten: es ist unerlässlich, sich mit diesem Phänomen zu beschäftigen.[1]

Serielles Erzählen ist aber keineswegs eine Erfindung unserer Tage. In vieler Hinsicht kann man große Märchensammlungen wie *Tausend und eine Nacht* sowie die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Novellensammlungen, die, wie etwa bei Boccaccio oder Marguerite de Navarre, durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten werden, als frühe, wenngleich anders konfigurierte Variationen des seriellen Prinzips auffassen: dieses wird durch den Rahmen geleistet, der die einzelnen Märchen oder Novellen zueinander in Beziehung setzt. *Tausend und eine Nacht* ist dabei ein interessantes Beispiel für jenes Prinzip, das grundlegend für jede Diskussion seriellen Erzählens ist: wie wird Kohärenz hergestellt, und wann und warum wird unterbrochen?

Scheherazade (Schahrasad in Claudia Otts deutscher Version), die Binnenerzählerin der Märchen, spricht bekanntlich, um ihr Leben zu retten. Und da sie »klug, verständig, weise und gebildet«[2] ist, wie ihr der »Erzähler und Verfasser«[3] der Geschichte – das heißt ein extradiegetischer Erzähler – zubilligt, erfindet sie einen Erzählrhythmus, der ihr das Überleben sichert. Immer dann, wenn es am

1 Vgl. Gramsci 2012, Eco 1984.

2 *Tausendundeine Nacht* (2004), S. 20. Ich zitiere die deutsche Übersetzung Claudia Otts, die auf Muhsin Mahdis kritischer Edition des sogenannten *manuscrit Galland*, des ältesten erhaltenen zusammenhängenden Konvoluts der Märchen, beruht: vgl. Otts »Nachwort«, S. 651 f.

3 Dieser wird manchmal so (z. B. S. 9), manchmal auch als »Überlieferer« (z. B. S. 17), manchmal auch als »Autor der Geschichte« (z. B. S. 19) bezeichnet.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

spannendsten wird, unterbricht sie ihre Geschichte, um den König zu einem Aufschub des Todesurteils zu bewegen:

> Da erreichte das Morgengrauen Schahrasad, und sie hörte auf zu erzählen. Aber das innere Gemüt des Königs Schahriyar verlangte nach der Fortsetzung der Geschichte. Und während die Morgendämmerung aufstieg, sagte Dinarasad zu ihrer Schwester Schahrazad: »Wie schön und spannend ist deine Geschichte!« – »Was ist das schon«, erwiderte sie, »gegen das, was ich dir morgen nacht erzählen werde, wenn ich dann noch lebe und mich dieser König verschont. Das wird noch viel schöner und spannender sein, als das, was ich dir heute erzählt habe.« Da sprach der König zu sich selbst: »Ich werde sie, bei Gott, nicht eher töten, als bis ich die Geschichte zu Ende gehört habe. Dann töte ich sie eben morgen nacht.«[4]

Dazu aber kommt es in der nächsten Nacht und überhaupt nicht. Ist Scheherazades Kunstgriff eine Vorform des *cliffhangers*, so wie er manchmal interpretiert wird? Im strengen Sinn nicht. Ein *cliffhanger* ist eine zeitliche Unterbrechung einer fortlaufenden Geschichte an exponierter Stelle, nicht aber ein Bruch in der Narration, wie ihn zum Beispiel avantgardistische Erzähler in Literatur und Film konstruiert haben.[5] Derjenige, der in *Tausend und eine Nacht* den irritierenden Abbruch des Erzählens erlebt, ist der fiktionsinterne König Schahriyar. Textexterne Leser können sehr wohl einfach weiterlesen und zur Erzählung der nächsten Nacht forteilen (wie sich das ursprünglich bei mündlicher Erzählung gestaltet hat, sei dahingestellt). Scheherazades List macht aber jedenfalls deutlich, dass serielles Erzählen nach *Unterbrechungen* verlangt. Kein Leser, kein Zuseher kann eine solche umfangreiche Erzählung auf einmal konsumieren; sofern sie zum Zeitpunkt der Erstpublikation rezipiert wird (z. B. als Feuilletonroman in einer Zeitung oder zum regelmäßig wiederkehrenden Sendetermin einer TV-Serie), ist sie auch nicht als Ganzes verfügbar. Darüber hinaus informiert des Königs Neugier darüber, was die Leser/Zuseher seriellen Erzählens bei der Stange hält: wie geht es weiter? Warum werde ich aus dem mir eben lieb gewordenen fiktionalen Universum herausgerissen?

***

4 *Tausendundeine Nacht*, S. 33.

5 Als Beispiel für eine Brucherzählung, die narrative Kontinuität vortäuscht, in Wahrheit aber verweigert, mag der Avantgardefilm *Un chien andalou* (1928, Luis Buñuel) stehen: Die im Stummfilm üblichen Schriftinserts, die eben dazu dienen, das narrative Universum zu erläutern, Chronologie und Kausallogik herzustellen, werden in diesem Film ausschließlich in irreführender Absicht verwendet und dienen gerade *nicht* der narrativen Kontinuität. Diese wird durch einen surrealistischen Bilderbogen, der zwar Erzählfragmente enthält, sich aber nie zu einem Ganzen schließt, unterlaufen.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Die strukturalistische und die ›postklassische‹[6] Erzähltheorie haben bisher dem Phänomen der ›Broken Narratives‹ wenig Aufmerksamkeit geschenkt;[7] *mutatis mutandis* gilt das auch für die Forschungsgruppe »Unnatural Narratology«, die einen bestimmten Erzählmodus, nicht aber vorrangig Brüche in der Erzählung als Untersuchungsobjekt wählt.[8] Diesen gilt hingegen das Interesse der Forschungsgruppe »Broken Narratives« der Universität Wien.

Brüche im Erzählfluss gibt es jedenfalls nicht nur in experimentellen oder avantgardistischen Narrativen. Es mag paradox anmuten, doch gerade das serielle Erzählen, für das narrative Kontinuität konstitutiv ist, beruht zumindest auf habituellen Unterbrechungen: eine, wenn man so will, schwache Form von Bruch. In diesem Band werden serielle Erzählungen verschiedener Medien aber auch daraufhin untersucht, wie sie historische Brüche erzählen, Brüche in der Narration konstruieren beziehungsweise ästhetische Darstellungsmodalitäten wechseln, eine andere, vielleicht ebenfalls schwach zu nennende Manifestation von Bruch. Es sei zugegeben, dass sich diese Kategorien auf höchst unterschiedlichen Ebenen situieren; was sie gemeinsam haben, ist ihre Relevanz für die Analyse serieller Erzählungen, die eben nicht ausschließlich von narrativer Kontinuität geprägt sind.

Eine *Unterbrechung* zieht den zeitlichen Aufschub der Rezeption nach sich, hat aber auch Konsequenzen auf der Produktionsseite: man denke nur an das bereits erwähnte Phänomen des *cliffhangers*, der eine äußerst konstruierte vorläufige Schließung der Episode verlangt, beziehungsweise an die Praxis des *previously on…* von Fernsehserien und ihrer Vorläufer im literarischen Erzählen, die den Zusehern/Lesern frühere Handlungsverläufe in Erinnerung rufen (Erzählteile, die sich auf metanarrativer Ebene situieren). Als *Bruch in der Narration* kann der Abbruch einer narrativen Sequenz gelten, der nicht aus der dem Plot inhärenten Kausalstruktur erwächst. Diese starke Form von ›Broken Narrative‹ ist gewiss in seriellen Erzählungen selten anzutreffen, doch es gibt

6 Zur postklassischen Erzähltheorie vgl. die Einleitung der Herausgeber in Nünning / Nünning 2002 sowie den Sammelband von Alber / Fludernik 2010 .

7 Vera und Ansgar Nünning haben in ihrem Vortrag an der Universität Wien (16.6.2014: »›Broken Narratives‹ als Herausforderung für die interdisziplinäre Erzählforschung: Konzepte, Methoden und Forschungsdesiderate aus narratologischer Sicht«) die »stiefmütterliche Behandlung von ›Broken Narratives‹ in der Narratologie« bestätigt. Vgl. ihren Beitrag in der Reihe Broken Narratives Bd. 1, hg. von Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk (erscheint 2016).

8 Vgl. etwa die Lemmata »Narrative sequencing and progression, unnatural« und »causality, unnatural« im *Dictionary of unnatural narratology* (www.projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary [22.12.2014]: das »Unnatürliche« von »unnatürlichen Narrativen« bezieht sich auf den Vergleich mit lebensweltlich situierten Erzählungen (»stories told by individuals to each other in a social setting«, Lemma »Narratives, unnatural«). Das ist ein anderer Ansatz als der hier verfolgte, der die Kategorie ›Bruch‹ mit jener der ›narrativen Kontinuität‹ in Beziehung setzt.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

sie.[9] *Ästhetische Brüche* sind hingegen Möglichkeiten, den Realismuseffekt von Erzählungen momentan zu unterbinden und spezifische, mitunter reflexive Formen der Rezeption zu erzeugen: was von Bertolt Brecht bekanntlich im epischen Theater vorgeführt wurde, aber auch seriell verwirklicht werden kann. Schließlich können serielle Erzählungen *historische Brüche* einer bestimmten Gesellschaft auf der Inhaltsebene thematisieren und eine Reflexion über sie in Gang setzen, ja, sie sind in gewisser Weise prädestiniert dazu, da sie das Interesse der Rezipienten über lange Zeit zu fesseln imstande sind und komplexe historische Umstände ausführlich darstellen können. Die Aufmerksamkeit für ›Broken Narratives‹ im Universum des seriellen Erzählens ist, mit anderen Worten, ein innovativer Ansatz, der ein neues Licht auf diese beliebte Form des Erzählens zu werfen vermag.

Das Ende eines narrativen Universums ist ebenfalls eine exponierte Stelle des (literarischen oder bildmedialen) Textes, ein *Abbruch*, der von Rezipienten als schmerzlich erlebt werden kann, als Hinauswurf aus einer fiktionalen Gegenwelt, die durch längere Zeit die freundliche Begleitmusik des eigenen Lebens darstellte. Zugleich ist es aber ein Zug des seriellen Erzählens, dass es virtuell unabschließbar ist und dazu einlädt, immer wieder neu weitergesponnen zu werden. Wie viele Nachfolgetexte hat nicht Eugène Sues *Mystères de Paris* gefunden? Und Louis Feuillades frühe, Kultstatus besitzende Film-Serie *Les Vampires*, hat sie nicht den zeitgenössischen Filmemacher Olivier Assayas dazu motiviert, eine avantgardistisch inspirierte Variation zu drehen, nämlich *Irma Vep?* Selbst *Tausend und eine Nacht* ist ein Corpus von Texten, das über Jahrhunderte erweitert wurde, zuletzt zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Antoine Galland,[10] um dann später der intertextuelle oder intermediale Ausgangspunkt von Romanen, Filmen und Fernsehserien zu werden. Das Ende einer seriellen Erzählung scheint immer ein vorläufiges zu sein: *fanfictions*, wie sie im Internet zirkulieren und serielle Fiktionen weitererzählen und variieren, belegen das eindrucksvoll.[11]

***

9 Zum Beispiel auch als Inkohärenz in der Konstruktion der Erzählung: so werden etwa in der US-amerikanischen Fernsehserie *The Sopranos*, die so häufig für ihr exzellentes Script gepriesen wird, manche Erzählstränge, die für die Zuseher erwartbare Konsequenzen nach sich ziehen müssten, einfach fallengelassen. Der Beitrag von Matthias Hausmann in diesem Band führt jedoch ein Beispiel (literarischer) serieller Erzählung vor, in dem Brüche in der Narration konstitutiv für das Textganze und der Autorenintention zuzuschreiben sind.

10 Einige der heute bekanntesten Märchen, zum Beispiel *Aladin und die Wunderlampe* und *Ali Baba und die vierzig Räuber*, wurden erst von Galland, der auf seinen Reisen durch mündliche Erzählung von ihnen Kenntnis erlangte, dem Corpus von *Tausend und eine Nacht* einverleibt.

11 Zur tendenziellen Unabgeschlossenheit des seriellen Erzählens vgl. Kelleter 2012.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

In diesem Buch werden serielle Erzählungen verschiedener Medien und Kunstformen untersucht: ein Novellenzyklus, Feuilletonromane, Film-Serien, Theaterstücke und TV-Serien. Der historische Durchgang beginnt im frühen 19. Jahrhundert in Frankreich und endet bei einer der beliebtesten US-amerikanischen Serien des sogenannten *quality-TV*.[12] Die Zusammenschau literarischer, bildmedialer und performativer kultureller Produkte ermöglicht eine differenzierte Sicht auf historische und mediale Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Seriellen, besonders im Hinblick auf die Spannung von narrativer Kontinuität und Bruch. Je zwei Beiträge bilden dabei ein Paar und werfen ein erhellendes, gelegentlich auch Kontraste schärfendes Licht aufeinander, wie im Folgenden argumentiert wird.

Die ersten beiden Beiträge beschäftigen sich mit serieller Literatur im Zeitalter ihrer ›industriellen Produzierbarkeit‹, dem 19. Jahrhundert mit seiner technisch ermöglichten Beschleunigung von Druckverfahren. Der Beginn der Erfolgsgeschichte des Feuilletonromans ist in Frankreich mit dem Jahr 1836 anzusetzen. Umso überraschender ist es, dass Charles Nodier in seinem *Cycle du dériseur sensé*, verfasst zwischen 1833 und 1836, serielle Erzählstrukturen bereits parodistisch verfremdet, wie Matthias Hausmann in seinem Artikel über die vier Teile dieser atypischen Fortsetzungsgeschichte herausarbeitet. Diese »frühe Sonderform der Serienliteratur« verwirklicht Brüche auf verschiedenen Ebenen. Auf der Inhaltsebene finden sich Unterbrechungen, Zeitsprünge und alogische Wendungen der Handlung, eine Erzählweise, die an Nodiers Vorbilder Diderot und Sterne erinnert. Mit dem Schlaf, der sukzessive Binnenerzähler und Binnenzuhörer, den extradiegetischen Erzähler sowie, wie vermutet wird, auch die Leser erfasst, führt das Phänomen Bruch die Ebenen der *histoire* und des *discours* zusammen, wie Nodier überhaupt eine Vorliebe für die Metalepse hegt, die die Grenze zwischen Handlungs- und Narrationsebene kollabieren lässt. Hausmann argumentiert schlüssig, dass Nodier mit seiner eigenwilligen, ›exzentrischen‹ Erzählweise unter anderem auch ein außerliterarisches Ziel verfolge, nämlich die Kritik an der Idee eines quasi bruchlosen Fortschritts, so wie sie seine Zeitgenossen hegten: diese Kritik wird in den vier Erzählungen explizit thematisiert, zugleich aber durch eine Erzählform, die letztlich zum Zyklischen tendiert, literarisch veranschaulicht. Insofern ist auch die Schließung des Zyklus atypisch zu nennen.

Mit Eugène Sues *Les Mystères de Paris* (1842–43) thematisiert Tanja Weber hingegen jenen Feuilletonroman, der im 19. Jahrhundert in Frankreich und

12 Das ist insofern ein ungewöhnlicher Ansatz, als in aller Regel serielle Erzählungen getrennt nach Gattungen und Medien behandelt werden. Siehe aber Türschmann 2007 und Kelleter 2012, ansatzweise auch Blanchet et al. 2011. In dem von Kelleter herausgegebenen Sammelband werden serielle Erzählungen in verschiedenen medialen Formaten ebenfalls seit dem französischen Feuilletonroman bis zur Gegenwart behandelt.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

anderen Ländern die nachhaltigsten Reaktionen bei Lesern und Nachahmern hervorgerufen hat. Zunächst untersucht sie die Erzählweise Sues, bei der sich Strategien, die auf narrative Kontinuität abzielen, mit verschiedenen, im Vergleich zu Nodier gewiss schwächeren, Formen von Brüchen bzw. Unterbrechungen kreuzen. Die Struktur des Geheimnisses als Narrationsprinzip, heute auch aus zahlreichen Fernsehserien bekannt, liefert dabei den roten Faden der Handlung, die durch vielfältige Nebenhandlungen sowie Leseradressierungen unterbrochen wird. Letztere und auch die Einführung ›faktualer‹ Deskriptions- und Berichtspassagen entsprechen Sues politischem Engagement und führen eine Metaebene des Textes ein. Doch selbst die *mystery*-Struktur der Haupthandlung wird durch einen Spoiler gebrochen, wie Tanja Weber schreibt: die Leser erfahren das zentrale Geheimnis lange vor der Hauptfigur. Das doppelte Ende der *Mystères de Paris*, ein zunächst suggeriertes *happy end*, das dann doch in ein *sad end* mündet, ist ein letztes Spiel mit den Lesererwartungen. Im zweiten Teil ihres Beitrags untersucht die Autorin eine der zahlreichen lokalen Adaptionen, nämlich Reynolds *Mysteries of London* (1844–1856), und ihre zum Teil gegenüber Sue erheblich veränderte Erzählhaltung, die unter anderem größere narrative Kontinuität erzeugt. Reynolds Feuilletonroman, der ebenso wie jener Sues in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde, ist dabei ein Beispiel für die virtuelle Unabgeschlossenheit seriellen Erzählens.

Der dritte und der vierte Beitrag gelten dem Phänomen des ästhetischen Bruchs in verschiedenen Medien bzw. Kunstformen, dem Serien-Film und der multimedialen und performativen Praxis des Theaterstücks. Birgit Wagner widmet sich der Spannung von Schaulust und narrativer Kontinuität in Louis Feuillades Film-Serie *Les Vampires* (1915/16). Eingangs bezieht sie sich auf die Forschungslinie der New Film History und situiert *Les Vampires* und Feuillades erste Film-Serie, *Fantômas*, in der Filmgeschichte: in beiden Serien mischen sich Elemente des *Early Cinema* mit solchen des sich herausbildenden Kinos der Kontinuität. Die Analyse der *Vampires* macht zunächst eine Reihe von Elementen der Kontinuität sichtbar, um sich dann den ästhetischen Brüchen zu widmen: Illusionsbrüche, die durch komische Momente (Gestik, Mimik, aber auch In-die-Kamera-Schauen) erzeugt werden, sowie vor allem die vielen der Schaulust dienenden Sequenzen, die zentralperspektivische, bühnenartige Räume visualisieren und das Spannungsinteresse der Handlung vorübergehend deaktivieren – mit dem Resultat einer ›unreinen‹, hybriden Ästhetik. Der Beitrag schließt mit einer kurzen Besprechung von Olivier Assayas' *Irma Vep* (1996), einem Film, der ein fiktives *remake* der *Vampires* darstellt und auf zahlreichen Ebenen, nicht zuletzt auch auf der des Filmmaterials, Brüche der Handlung und der Ästhetik verwirklicht.

Monika Meister und Stefan Hulfeld präsentieren ein Gegenstück solch hybrider Ästhetik in der modernen Theaterpraxis, allerdings mit einer anderen

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Fragestellung. Sie stellen nämlich zur Diskussion, ob eine Slapstick-Einlage immer und überall als Unterbrechung des Narrativen zu werten sei oder nicht vielmehr eigenständige Formen des Erzählens bilde. Nach einem kurzen Rückblick auf die *lazzi* der Commedia dell'arte und die artistischen Nummern des (komödiantischen) Stummfilms analysieren die Autoren die Inszenierung, die Herbert Fritsch 2011 dem Bühnenschwank *Die (s)panische Fliege*[13] gewidmet hat. Das Genre des Schwanks ist insofern dem seriellen Erzählen zumindest verwandt, als es mit den immer gleichen Versatzstücken von Betrug, Verheimlichung, Aufdeckung und letztlicher Herstellung von familiärer, bürgerlicher Harmonie und Moral arbeitet. Fritschs Inszenierung setzte dabei dezidiert auf Künstlichkeit und Vermeidung jedes Realismuseffekts. Die körperbetonten Slapsticks der Hauptfigur fungieren dabei insofern als »narratives Momentum«, als sie eine Mikroerzählung und einen leiblichen Kommentar zum ansonsten belanglosen Plot konstituieren und in kleinsten Zeiteinheiten Abgründe bürgerlicher, aber auch generell menschlicher Existenz darstellen und dem befreienden Lachen preisgeben.

Die beiden letzten Beiträge widmen sich unter verschiedenen Aspekten der heute wirkungsmächtigsten Form des seriellen Erzählens, nämlich der TV-Serie. Nicole Kandioler analysiert zwei Serien der 1970er Jahre, Rainer Werner Fassbinders *Acht Stunden sind kein Tag* (1972/73) und Jaroslav Dudeks *Žena za pultem* (Die Frau hinter dem Ladentisch, 1977/78). Beide Serien vereinen Gattungsmerkmale der Familienserie und des Arbeiterfilms, und beide reagieren auf gesellschaftliche und politische Bruchsituationen: das Jahr 1968 in der Bundesrepublik Deutschland und die *Normalizace* in der Tschechoslowakei nach dem Scheitern der Reformbemühungen Alexander Dubčeks. Dieser Vergleich, der zusammenführt, was zum Zeitpunkt der Erstausstrahlungen aus politischen Gründen getrennt bleiben musste, erlaubt eine differenzierte Sicht auf das europäische Fernsehen der 1970er Jahre.[14] Während Fassbinder mit den Konventionen der damaligen TV-Familienserie bricht und auf der Ebene der Handlung Reaktionen auf die Ereignisse von 1968 thematisiert, zeichnet *Žena za pultem* das harmonische Bild eines solidarischen sozialistischen Kollektivs – Propagandafernsehen eben. Umso interessanter ist die lebhafte Rezeption, die diese tschechische Serie, auch in ihrer deutschen Version, in den letzten Jahren

13 *Die spanische Fliege*, von Fritsch bereits im Titel neu gedeutet, ist ein Stück des Erfolgsduos Franz Arnold und Ernst Bach aus dem Jahr 1913, somit in großer zeitlicher Nähe zu den Filmen Feuillades.

14 In den meisten deutschsprachigen Bänden, die sich dem Phänomen TV-Serie widmen, stammt das Untersuchungsmaterial fast ausschließlich aus den USA und Großbritannien; deutsche Produktionen werden an den englischsprachigen gemessen. Für eine Auseinandersetzung mit Serien aus anderen europäischen Ländern vgl. Türschmann / Wagner 2011 sowie Schrader / Winkler 2014.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

erfährt, wobei sie, je nach generationeller Zugehörigkeit, divergierende Lektüren erzeugt – von der Kritik am staatssozialistischen Fernsehen bis hin zu einer »reflexiven Nostalgie« als Form der Verarbeitung der Vergangenheit.

Am Ende dieses Bandes steht ein Beitrag von Andrea B. Braidt, der vom Enden handelt. Auch die längste serielle Erzählung muss einmal einen (wie immer auch vorläufigen) Schlusspunkt setzen. Im Gegensatz zum Ende einer Episode oder einer Staffel ist der Schluss der Serie ein (für die Zuseher) definitiver Abbruch, der Melancholie erzeugt, und zwar, weil das Empathisieren mit dem erzählten Universum nicht weiter fortgesetzt werden kann. Andrea Braidt diskutiert zunächst die Forschungsgeschichte des Begriffs der Empathie, um dann diesen auf die Erlebnisweise von Zusehern und Zuseherinnen von Fernsehserien zu übertragen: Handlungen und Motivationen, die nur teilweise in der Erzählung dargestellt werden, können von Zusehern durch empathische Vorstellung ergänzt werden. Besonderes Gewicht gewinnt diese Einsicht, wenn es um das Ende einer Serie geht. Andrea Braidt expliziert das an der letzten Episode der US-amerikanischen Serie *The Sopranos* (1999–2007), die ihr eigenes Abbrechen symbolisch in Bild und Ton darstellt und somit – wie schon einige Male zuvor – eine Metaebene des Erzählens einführt. Die Autorin schließt mit einer Reverenz an Freuds Konzept der Melancholie, das für das »Zur-Erinnerung-Werden« von Serien in Anspruch genommen wird.

Dieser Band verdankt seine Entstehung den inter- und transdisziplinären Diskussionen an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, die 2010/2011 geführt wurden[15] und sich schließlich bei der internationalen Tagung *Broken Narratives* (2013) konkretisiert haben.

Mein herzlicher Dank ergeht an Martina Stemberger für die sorgfältige Lektorierung des Manuskripts sowie an Manuel Chemineau für die fachkundige Unterstützung bei der Bearbeitung der Illustrationen.

Bibliographie

Alber, Jan / Fludernik, Monika (Hg.): *Postclassical narratology. Approaches and analyses*, Columbus 2010.

Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Teresa / Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality TV- und Online-Serien*, Marburg 2011.

Dictionary of unnatural narratology, online: www.projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary [22.12.2014].

15 Die Initiative zu dieser interdisziplinären Forschungsgruppe ist Susanne Weigelin-Schwiedrzik zu verdanken. Durchgeführt wurde die Tagung unter der Leitung von Matthias Meyer, Wolfgang Müller-Funk und mir im Verein mit zahlreichen Kolleginnen und Kollegen.

© V&R unipress GmbH, Göttingen