



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien.  
Eine vergleichende Zusammenfassung  
ausgewählter Drehbuchliteratur“

Verfasserin

Petra Freimund

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Ass. Mag. Dr. Anton Fuxjäger



## Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	1
2. Begriffserklärung: Serien	3
2.1 Die Serie	3
2.1.1 Die fiktionale Fernsehserie	3
2.2 Zwei grundlegende strukturelle Unterschiede – Series vs. Serial	5
2.2.1 Die Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen oder <i>Series</i>	7
2.2.2 Die Fortsetzungsserie oder <i>Serial</i>	9
2.3 Definitionen diverser exemplarischer Serienformate und -genres	11
2.3.1 Mehrteiler, Mini-Series	11
2.3.2 Reihen, Anthologien	12
2.3.3 Die Sit-Com	13
2.3.4 Daily Soap und Weekly Soap	14
2.3.5 Telenovela	15
2.3.6 Diverse	16
3. Geschichte zyklisch-serielle Narrationsformen	18
3.1 Historischer Überblick	18
3.1.1 Feuilleton- oder Fortsetzungsroman	19
3.1.2 Kino im frühen 20. Jahrhundert	20
3.1.3 Radio	21
3.1.3.1 Radio in den USA	21
3.1.3.2 Radio in Deutschland und Österreich	22
3.1.3.3 Radio in Großbritannien	23
3.2 Überblick über die Geschichte fiktionaler Fernsehserien	24
3.2.1 Entwicklung der Fernsehserien in den USA	25
3.2.2 Entwicklung der Fernsehserien in Deutschland	26
3.2.3 Entwicklung der Fernsehserien in Österreich	28
4. Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien	29
4.1 Dramaturgie – eine Begriffserklärung	29
4.2 Folgen Serien der geschlossenen und offenen Dramaturgie?	30
4.3 Dramaturgische Grundstrukturen	32

4.3.1 Die Aktstruktur	32
4.3.1.1 Dramatische und technische Aktstrukturen	34
4.3.1.1.1 Der „technische“ Akt	35
4.3.1.1.2 Aktstruktur bei einstündigen Fernsehformaten	37
4.3.1.1.3 Aktstruktur bei halbstündigen Fernsehformaten	37
4.3.1.1.4 Das Aktende	38
4.3.2 Vorspann, Eröffnungssequenz	39
4.3.2.1 Teaser	42
4.3.3 Exposition	44
4.3.4 Wendepunkte und dramatische Handlungspunkte	46
4.3.5 Handlungsstränge – Zopfdramaturgie	48
4.3.6 Alles hat ein Ende...nur die Serie nicht	51
4.3.6.1 Der Abspann	52
4.3.6.2 Tag	52
4.3.7 Cliffhanger	54
4.4 Figuren	55
4.4.1 Wo ist das Ziel?	57
4.4.2 Ich habe keine Bedürfnisse?	58
4.4.3 Backstory	59
4.4.4 Charakterentwicklung	60
4.5 Konflikte	62
4.5.1 Protagonisten brauchen Antagonisten	64
4.5.2 Ohne Konflikte keine Handlung	65
4.5.3 Der Hauptkonflikt	67
5. Resümee	69
6. Quellenverzeichnis	73
6.1 Bibliografie	73
6.2 Filmografie	80
6.3 Radiosendungen	82
6.4 Internetquellen	83
Anhang	84
I. Abstract	84
II. Lebenslauf	86

# 1. Einleitung

Fiktionale Fernsehserien haben viele unterschiedliche Erscheinungsbilder. Sie unterscheiden sich unter anderem in der Episodendauer, dem Thema, der Ausstattung und auch in der Anwendung von dramaturgischen Mittel.

Daher ist es schwierig einheitliche Strukturen in der Drehbuchliteratur für das Schreiben von Serien zu finden, die sich *nicht* speziell mit einer bestimmten Form der Fernsehserie beschäftigen<sup>1</sup>. Der Großteil der für einzelne Fernsehformate verfassten Drehbuchratgeber kümmert sich dabei kaum ausführlicher um die Erklärung der erwähnten dramaturgischen Mittel, die in den meisten gängigen Drehbuchratgebern erörtert werden. In der allgemeineren Filmdrehbuchliteratur wird aber der Bereich der fiktionalen Fernsehserie meist kaum oder nur oberflächlich behandelt.<sup>2</sup> Es fehlen in beidem Konzepte, die Beschreibungen von Grundformen serieller Fernsehserien als Ausgangslage für eine strukturelle Einordnung verwenden, um darauf aufbauend ins Detail zu gehen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Gemeinsamkeiten dramaturgischer Grundkonzepte in fiktionalen Fernsehserien zusammenzufassen und die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten und Darstellungsformen der einzelnen dramaturgischen Mittel für die beiden grundlegenden Serienformen einander gegenüberzustellen und zu vergleichen. Daraus soll eine Übersicht entstehen die erkennen lässt welche dramaturgischen Mittel verwendet werden und wie sie angewendet werden können. Wobei man diese Zusammenfassung als Ansatz für spezifischere Analysen sehen kann.

Den Ausgangspunkt für die Zusammenfassung und den Vergleich der „dramaturgischen Formeln“ der seriellen Narration im Fernsehen bildet die Unterscheidung von zwei verschiedenen Sendungsgrundformen. Als Basis für die Zuordnungen nehme ich eine Einteilung aus der fernsehwissenschaftlichen Literatur<sup>3</sup>, nämlich in in Fortsetzungsserie und Serie mit abgeschlossener Folgehandlung, auf die sich auch in der Drehbuchliteratur häufig berufen wird.<sup>4</sup> Da

---

<sup>1</sup> Vgl. Douglas, *Writing the Television Drama*, DiMaggio, *How to Write for Television*, Blum, *Television and Screen Writing*, et al.

<sup>2</sup> Vgl. Benke/Routhe, *Script Development*, Field, *Drehbuchschreiben*, Benke, *Freistil*, Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, et al.

<sup>3</sup> Vgl. Hickthier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198.

<sup>4</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.8 , Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.10.

es sich hier um zwei gegensätzliche Erzählmethoden handelt, müssen auch die dafür verwendeten dramaturgischen Mittel andere sein. Da wie eingangs erwähnt, die Drehbuchratgeber oft zu ungenau oder zu speziell sind, gibt es kaum Literatur die dramaturgische Grundstrukturen beider zusammenfasst oder gegenüberstellt. Die in dieser Arbeit verwendete Literatur setzt sich aus einem exemplarischen Querschnitt sowohl aktueller Seriedramaturgie-, als auch älterer nach wie vor oft verwendeter Drehbuchratgeber zusammen. Ergänzt habe ich diese durch film- und fernsehwissenschaftliche Standardwerke.

## 2. Begriffserklärung: Serien

### 2.1 Die Serie

Eine Serie ist eine „durch die Aufeinanderfolge mehrerer Teile gekennzeichnete Reihe in den Printmedien, im Radio, Fernsehen oder Internet, die eine übergreifende Struktur und oft einen fortlaufenden Erzählstrang enthält.“<sup>5</sup>

In unserem Sprachgebrauch hat sich der Begriff der Serie als Bezeichnung für im Fernsehen gesendete serielle, vor allem fiktive Sendungen etabliert.<sup>6</sup>

In Reclams Sachlexikon des Films ist nachzulesen: „Der Begriff *Serie* bezeichnet mehrteilige, zumeist fiktionale Produktionen, die, aufbauend auf eine jahrhundertealte Tradition seriellen Erzählens“, sich zunächst im Kino etablieren und dann „vor allem mit dem ungeheuren Programmbedarf des Fernsehens zu einer eigenständigen Form werden“.<sup>7</sup>

Das Serielle im Fernsehen beinhaltet streng genommen nicht nur fiktionale Sendungen, sondern alle jene, die aus mehr als einer Folge bestehen. Daher können Nachrichten, Reality-Formate, Game-Shows oder Dokumentationsreihen ebenfalls unter die Definition der Serie im Fernsehen eingereiht werden.<sup>8</sup>

Jedoch wird nicht nur im alltäglichen Sprachgebrauch, sondern auch in der einschlägigen fernsehwissenschaftlichen Literatur zur Rezeptionsforschung und strukturellen oder inhaltlichen Analyse, im Allgemeinen Serie als Abkürzung für den Begriff der fiktionalen Serie verwendet.<sup>9</sup>

#### 2.1.1 Die fiktionale Fernsehserie

„Mit der Fernsehserie meinen wir heute in erster Linie eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung konzipiert und produziert wird [...]“<sup>10</sup>

Unter einer fiktionalen Fernsehserie ist, im Gegensatz zu Nachrichtensendungen, Live-Shows oder dokumentarischen Formen, eine nicht die Realität abbildende, also einfach ausgedrückt, eine erfundene Geschichte, die in Teilen erzählt wird,

---

<sup>5</sup> Bleicher, „Serie“, S.704.

<sup>6</sup> Vgl. Bleicher, „Serie“, S.704ff.

<sup>7</sup> Hickethier, „Serie“, S.640.

<sup>8</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.46.

<sup>9</sup> Hickethier, „Serie“, S.640.

<sup>10</sup> Hickethier, *Die Fernsehserie und das serielle des Fernsehen*, S.8.

gemeint. Es müssen Anknüpfungspunkte zwischen den einzelnen Teilen bestehen.<sup>11</sup> Die Inhalte dieser Serien sind allerdings sehr vielfältig. Im Fernsehen finden sich die Genres der Heftromane und der Kinospielefilme wieder, die für das Medium spezifische Entwicklungen erfuhren.<sup>12</sup>

Zusätzlich differenzierten sich, abhängig von der Episodendauer, der Figurendarstellung, den Inhalten, dem Sendepfad, der Sendezeit und den Erzählstrukturen, verschiedene Formen von Fernsehserien heraus. Einige davon, wie die *Soap Opera*, gibt es seit Beginn des audiovisuellen Rundfunks als Nachfolger eines bereits im Radio erfolgreichen Formats, andere Formen haben sich erst im Laufe der Fernsehgeschichte in Anlehnung an andere serielle Narrationsformen entwickelt.<sup>13</sup>

Serien sind im Allgemeinen in „periodischen, zyklischen Abständen“ auf dem Bildschirm zu sehen.<sup>14</sup> Es gibt sowohl serielle Erzählungen, deren Handlung auf ein Ende hin konzipiert ist, als auch Serien die innerhalb jeder Episode zu einem Abschluss der Geschichte kommen. Detaillierter erkläre ich die Unterschiede von Serial und Series und deren einzelne Ausformungen im folgenden Kapitel 2.2.

Die Klärung der Definition von Fernsehformaten und –genres ist schwierig, da in der film- und fernsehwissenschaftlichen Literatur und der Drehbuchliteratur oft unterschiedliche Definitionen für ein und denselben Begriff dokumentiert sind.<sup>15</sup>

In *Gabler Lexikon Medienwirtschaft* wird das Fernsehformat als „gestalterische und produktionstechnische Art und Weise, wie der Inhalt einer Fernsehsendung transportiert bzw. präsentiert wird“ bezeichnet.<sup>16</sup>

Und laut Hallenberger beziehen sich Fernsehformate auf „die unveränderlichen Elemente serieller Produktionen, also auf alles, was einzelne Folgen als Episoden einer Gesamtproduktion erkennbar macht.“<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.9.

<sup>12</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.34ff.

<sup>13</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.493.

<sup>14</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!* S.135.

<sup>15</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S. 46.

<sup>16</sup> Sjurts, „Fernsehformat“, S.184.

<sup>17</sup> Hallenberger, „Fernsehformate und internationaler Formathandel“, S.131.

Das Genre wird in *Metzler Lexikon Literatur* als eine

„Gruppe von Filmen, die ein hohes Maß an Gemeinsamkeiten in den dargestellten Schauplätzen, im fiktiven Personal, in den narrativen Mustern, in der technischen Machart sowie in den durch diese Standardisierungen geweckten Erwartungen der Rezipienten aufweisen“

bezeichnet.<sup>18</sup>

Und in *Buchers Enzyklopädie des Films* wird erklärt:

„Genre: Eine Gruppe von fiktionalen Filmen mit gewissen Merkmalen. Diese gemeinsamen Merkmale können geographischer (beispielsweise WESTERN), zeitlicher (beispielsweise RITTERFILME), motivischer (beispielsweise MUSICAL), dramaturgischer (beispielsweise EPISCHER FILM) oder produktionstechnischer Natur sein (beispielsweise AUSSTATTUNGSFILM) – meist ist es eine Kombination von mehreren derartigen Elementen.“<sup>19</sup>

Diese Erklärungen der Begriffe Format und Genre weisen deutliche Übereinstimmungen auf und machen auch exakte Definition anhand von Beispielen schwierig. Hinzu kommt, dass es sich bei aktuellen Produktionen größtenteils um Genre- und Formathybride handelt.<sup>20</sup>

Unter dem Begriff Fernsehserie oder Serie ist in der weiteren Arbeit die fiktionale Fernsehserie zwischen 20 und 60 Minuten zu verstehen.

## 2.2 Zwei grundlegende strukturelle Unterschiede – Series vs. Serial

Die im englischsprachigen Raum verwendeten Begriffe *Serial* und *Series* werden auch in der deutschsprachigen fernsehwissenschaftlichen Literatur verwendet.<sup>21</sup> Sie stellen eine narrative und dramaturgische Grundstruktur für fiktionale Serienformate dar, werden aber auch als Bezeichnung für bestimmte Formate verwendet.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Zabka, „Genre“, S.274-275.

<sup>19</sup> Bawden, „Genre“, S.292.

<sup>20</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.11.

<sup>21</sup> Vgl. Hicketier, „Serie“, S.640, Creeber, *Serial Television*, S.11, Feil, *Fortsetzung folgt!*, S.242.

<sup>22</sup> Vgl. Creeber: *Serial Television*, S.8, Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.10.

Bereits 1976 beschreibt Netenjakob zwei verschiedene Grundformen von Serien im Fernsehen:

- „1. die Serie als fortlaufende Wiederholung der immer wieder gleichen, von Publikumsmehrheiten akzeptierten Grundkonstellationen;
2. die Serie als eine Folge von Entwicklungen und Veränderungen der tragenden Personen, ihrer Konstellationen oder des tragenden Schauplatzes.“<sup>23</sup>

Mit den zwei beschriebenen Hauptmerkmalen beider Serienformen bringt Netenjakob auch deren Gemeinsamkeiten zur Sprache. Er setzt grundsätzlich „eine gewisse Folgenhäufigkeit[...], die sich prägend auf die Zusehergewohnheiten auswirken kann“<sup>24</sup>, wie auch Hauptpersonen als Identifikationsfiguren voraus. Weniger spezifisch spricht Hickethier davon, dass beide, sowohl Series als auch Serial, episodischen Charakter haben und sich an gemeinsamen Grundstrukturen des seriellen Erzählens bedienen. Für ihn hat die Serie mit abgeschlossener Folgehandlung mit der Fortsetzungsserie gemeinsam, den Zuschauer durch bestimmte erzähltechnische Mittel auf eine Fortsetzung gespannt und neugierig zu machen.<sup>25</sup>

Creeber erkennt weitere formale Unterschiede und beschreibt sie folgendermaßen:

„In particular, there is a distinct contrast between the narrative form and structure of the series and the serial [...]. While the traditional *series* is usually never-ending and involves self-contained episodes that can frequently be broadcasted in any order, a *serial* follows an unfolding and episodic narrative structure that moves progressively towards a conclusion.“<sup>26</sup>

Kozloff spricht ebenfalls von der abgeschlossenen Folgehandlung bei Series, während bei einem Serial die Handlungsstränge über eine Folge hinaus offen bleiben.<sup>27</sup> Krützen sieht die entscheidende Differenz zwischen beiden seriellen Erzählformen ebenfalls in der Offenheit bzw. Abgeschlossenheit der einzelnen Folgen, spricht aber trotz dieses Unterschiedes davon, beide Formen „in ihrer Gesamtheit offen“ und ohne „zwingenden Abschluss“<sup>28</sup>, zu betrachten.

---

<sup>23</sup> Netenjakob, *Anatomie der Fernsehserie*, S.329.

<sup>24</sup> Netenjakob, *Anatomie der Fernsehserie*, S.328.

<sup>25</sup> Vgl. Hickethier, „Serie“, S.640ff.

<sup>26</sup> Creeber, *Serial Television*, S.8.

<sup>27</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.90ff.

<sup>28</sup> Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.322ff.

Auch im geschichtlichen Kontext sieht Kozloff einen Unterschied zwischen den beiden Formen. Sie vergleicht sie mit anderen seriellen narrativen Formen und stellt dabei fest: „A series is thus similar to an anthology of short stories, while a serial is like a serialised Victorian novel.“<sup>29</sup>

### 2.2.1 Die Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen oder Series

Für Hickethier ist die „Serie mit abgeschlossenen Handlungsfolgen“ dadurch gekennzeichnet, dass der Ausgangszustand, in dem sich der Protagonist oder die Protagonisten befinden, aus dem Gleichgewicht gerät und innerhalb einer Serienfolge alles getan wird, um wieder zum „harmonischen Ausgangspunkt“<sup>30</sup> zurückzukehren. Die Figuren unterziehen sich keinen Veränderungen, die Hauptfiguren bleiben statisch und entwickeln sich nicht in ihrer Handlungsweise und meist auch in Ihrer Besetzung. Davon abgesehen ist die Handlungszeit nicht relevant.<sup>31</sup> Die Organisation der Zeit orientiert sich trotz regelmäßiger Ausstrahlung nicht am Leben der Zuschauer, Zeit vergeht nur innerhalb einzelner Folgen.<sup>32</sup>

„Series refers to those shows whose characteristics and setting are recycled, but the story concludes in each individual episode.“<sup>33</sup> In den einzelnen Episoden werden zwar inhaltliche neue, aber in sich abgeschlossene Geschichten erzählt, die auf dem selben Schema basieren.

Das Ziel der Figuren ist nicht die Lösung eines persönlichen Konflikts, sondern ein von außen kommender Konflikt, der in jeder Folge aufgelöst wird.<sup>34</sup> Vivien Bronner beschreibt es in ihrem praxisorientierten Buch *Schreiben fürs Fernsehen* folgendermaßen:

„[...] die Haupthandlung liegt also auf der Ebene des äußeren Konfliktes und wird üblicherweise jede Woche aufgelöst. Es mag zusätzlich Konflikte auf der Ebene der Beziehungen geben, doch diese sind Nebenhandlungen.“<sup>35</sup>

---

<sup>29</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.90.

<sup>30</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198.

<sup>31</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198ff.

<sup>32</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.137.

<sup>33</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91.

<sup>34</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.322.

<sup>35</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103.

Sie bezeichnet diese Grundstruktur als *Quest*, deren Beschreibung beispielsweise der Definition Hickethiers von einer Serie mit abgeschlossener Folgehändlung entspricht.<sup>36</sup>

Diese Art der Narration ermöglicht Serien wie beispielsweise *C.S.I. – Den Tätern auf der Spur* oder *Dr. House*, die am Ende jeder Episode die Auflösung der anfänglich gestellten Aufgabe präsentieren, endlos zu produzieren. Creeber bezeichnet daher auch die Endlosigkeit der Series als Unterscheidungsmerkmal zur Fortsetzungsserie - dem Serial. Schöberl spricht von einer „tendenziellen Endlosigkeit“<sup>37</sup>, da es keine lineare chronologische Abfolge der Episoden gibt und somit weder ein Anfang noch ein Ende der Serie vorhanden sein muss. Die einzelnen Folgen haben einen in sich abgeschlossenen Spannungsbogen der Haupthandlung folgend und finden innerhalb einer Episode zu einem Ende.<sup>38</sup>

Daraus resultiert ein wichtiges Merkmal der Series die Möglichkeit, die einzelnen Episoden in beliebiger Reihenfolge zu sehen.<sup>39</sup> Laut Creeber wird dieses Schema, bei Beibehaltung der Grundeigenschaft der Unendlichkeit, aber zusehends aufgebrochen. Die Erzählstränge entwickeln sich immer häufiger über mehrere Folgen, auch unter Verwendung eines der wichtigsten dramaturgischen Elemente der Serials, des *Cliffhanger*.<sup>40</sup>

Die daraus entstehende narrative Struktur, in der sich die Informationen von Episode zu Episode aufbauen und anhäufen, veranlasst das Publikum daher eher dazu, die Episoden der Reihe nach zu sehen, lässt aber durchaus noch eine beliebige Reihenfolge der einzelnen Episoden zu.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103. Bronner teilt in Ihrer Anleitung zum Schreiben von Drehbüchern für TV-Formate die Grundstrukturen für Serien in *Quest* und *Struggle* ein. Im sogenannten Quest spricht Bronner von einem investigativen Element, das den Handlungsantrieb der Serie darstellt. Der Protagonist oder das Ensemble wird mit einem (Kriminal- oder medizinischen) Fall konfrontiert, der bis zum Ende der Episode gelöst werden muss.

<sup>37</sup> Schöberl, „Das Fernsehspiel“, S.423.

<sup>38</sup> Vgl. Creeber, *Tele-Visions*, S.82, Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.137.

<sup>39</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.8, Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.10, Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* S.199.

<sup>40</sup> Vgl. Kapitel 4.3.5. Der Begriff Cliffhanger kommt aus dem Amerikanischen und wird für den Moment verwendet, wenn am Ende einer Episode die Sendung mitten am Höhepunkt der Spannung abgebrochen wird. Vgl. Neumann, „Cliffhanger“, S.119.

<sup>41</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.11.

Mikos spricht davon, dass „idealtypische Reinheit“ am Bildschirm kaum gegeben ist und in der Produktionspraxis einzelne formale Elemente nicht immer eingehalten werden.<sup>42</sup> Hickethier spricht von Entwicklungen und strukturellen Verschmelzungen der diversen Elemente des seriellen Fernsehens.<sup>43</sup> Die Strukturen der beiden im folgenden Kapitel genauer beschriebenen Formen von seriellem Erzählen im Fernsehen vermischen sich zunehmend. Daher ist „the serial form increasingly flexible“ und kann „various genre styles and structures within a loosely defined narrative structure“<sup>44</sup> vereinen. Eine Differenzierung der formalen Unterschiede wird immer schwieriger.

### 2.2.2 Die Fortsetzungsserie oder Serial

Wie bereits die deutsche Bezeichnung für den englischen Begriff Serial sagt, handelt es sich hier um Fortsetzungsserien, die im Gegensatz zur Series nicht zwingend einen abgeschlossenen Handlungsbogen innerhalb einer einzelnen Episode aufweisen. Es sind Geschichten, die meist auf Unendlichkeit angelegt sind und keinen vordefinierten Endpunkt haben.<sup>45</sup> In diesem Punkt gibt es allerdings unterschiedliche Meinungen, wie weiter unten angeführt.

Kozloff erklärt: „[...] in a *serial* the story and discourse do not come to a conclusion during an episode, and the threads are picked up again after an hiatus.“<sup>46</sup> Es werden hier Spannungsbögen konzipiert, die sich über mindestens zwei Episoden ziehen, meist jedoch über eine Staffel. Daher werden keine Konfliktlösungen am Ende jeder Folge erwartet. Parallel erzählte Handlungsstränge, die beliebig fortgesetzt werden können und das Unterbrechen des Erzählstrangs an Spannungshöhepunkten sind dabei eingesetzte dramaturgische Mittel.<sup>47</sup>

Laut Creeber wird in der Fortsetzungsserie aber „A continuous story [...] over a number of episodes that usually comes to a conclusion in the final instalment

---

<sup>42</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.138.

<sup>43</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.200.

<sup>44</sup> Creeber, *Serial Television*, S.12.

<sup>45</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.138.

<sup>46</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91.

<sup>47</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.8ff, Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.90ff.

(even if a sequel follows)“ erzählt.<sup>48</sup> Holland beschreibt es ähnlich und vergleicht die Erzählweise in Serials mit *Single Plays*.<sup>49</sup> Sie sieht sie als Dramen, in denen die Geschichte über mehrere Episoden hin entwickelt wird.<sup>50</sup>

Douglas erklärt den Begriff Serial als „any drama whose stories continue across many episodes in which the main cast develops over time“. <sup>51</sup> Sie nennt sie auch „long narratives“, die eine Geschichte nicht über eine oder zwei Stunden erzählen können, sondern über Hunderte.<sup>52</sup>

Die Protagonisten sind durch soziale oder räumliche Komponenten in eine Gemeinschaft eingebunden. Die Organisation der Zeit in der Serie ist oft an das Leben des Zusehers angepasst. Auch außerhalb der in der Episode dargestellten Zeit, vergeht für die Protagonisten Zeit. Das vermittelt dem Zuseher, dass parallel zu seinem Leben auch das der Serienfiguren weitergeht. Die einzelnen Folgen schließen meist nicht zeitlich nahtlos an die vorangegangenen an, da in der Zwischenzeit auch das Leben des Protagonisten weitergegangen ist.<sup>53</sup>

Diese Beschreibungen vermitteln eine Grundstruktur der Fortsetzungsserie, die sich in ihren einzelnen Ausformulierungen nur geringfügig unterscheiden. Der sich über mehrere Episoden, zumeist über eine Staffel hinweg spannende dramaturgische Bogen ist eine Gemeinsamkeit, die alle Beschreibungen besitzen. Die Erzählstränge kommen innerhalb einer Folge nicht zu einem Abschluss, sondern werden, zum Beispiel mittels eines Cliffhanger am Ende einer Episode, in der nächsten fortgesetzt. Die bereits zu Beginn erwähnte langsame, aber deutlich wahrnehmbare Entwicklung der Protagonisten ist ebenfalls eine Gemeinsamkeit lang laufender Erzählformen.

---

<sup>48</sup> Creeber, *Serial Television*, S.8.

<sup>49</sup> Ein *Single Play* erklärt Creeber ist ein „One-off‘ drama (sometimes referred to as the ‚tele-film‘) that begins and ends within a single episode.“ Creeber, *Serial Television*, S.8.

<sup>50</sup> Vgl. Holland, *The Television Handbook*, S.114.

<sup>51</sup> Douglas, *Writing the TV-Drama Series*, S.11.

<sup>52</sup> Vgl. Douglas, *Writing the TV-Drama Series*, S.11ff.

<sup>53</sup> Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.137.

## 2.3 Definitionen diverser exemplarischer Formate und Genres

Ausgehend von den beiden Erzählstrukturen der Serie mit abgeschlossener Folgehandlung und der fortlaufenden Serie kann noch eine formatspezifische Einteilung von fiktionalen Fernsehserien erfolgen.

Die beiden oben genannten strukturellen Unterschiede bilden eine grobe Einteilung und werden in der fernsehwissenschaftlichen Literatur separat erwähnt, aber auch weiter in diverse Formate mit spezifischen Charakteristika unterteilt. Im folgenden Kapitel werde ich die am häufigsten verwendeten Begriffe erklären.

### 2.3.1 Mehrteiler, Mini-Series

Hickethier bezeichnet den Mehrteiler als Übergang vom Einzelfilm zur Serie, der mindestens aus zwei Teilen, maximal aber aus 13 besteht, wobei er hier als Fassbinders Mehrteiler *Berlin Alexanderplatz* als obere Grenze für die Anzahl von Episoden heranzieht.<sup>54</sup> Weiters sagt er, dass der Mehrteiler „als ein zu umfangreich geratener Einzelfilm [...], der aufgrund zeitlich begrenzter Programmplätze aufgeteilt werden musste“<sup>55</sup> zu betrachten ist.

Auch Bronner beschreibt die Mini-Serie als Geschichte mit einer abgeschlossenen Handlung. Im Gegensatz zu Hickethier erklärt sie jedoch, dass der Mehrteiler in zwei bis sechs Teilen zu jeweils 90 Minuten erzählt wird.<sup>56</sup>

Thematisch werden zumeist große geschichtliche Stoffe oder Romane als Vorlage verwendet, wie zum Beispiel *Napoleon*, *Der Graf von Monte Christo* oder *Die Buddenbrooks*, die in Teilen erzählt werden.<sup>57</sup> Es wird in „[...] jede[r] Folge nur ein Kapitel eines großen epischen Romans“ gezeigt.<sup>58</sup>

Im englischsprachigen Raum wird der Begriff der mini-series daher meist mit epischen Inhalten in Verbindung gebracht. Dazu meint auch Bronner: „In keiner

---

<sup>54</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198. Hickethier gibt hier als Beispiel Rainer W. Fassbinders Verfilmung von Döblins „Berlin Alexanderplatz“ aus dem Jahr 1979 und Edgar Reitz mit „Die Zweite Heimat“ von 1993 an. Bei den meisten Mini-Series ist aber von 2 bis 6 Teilen die Rede.

<sup>55</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198.

<sup>56</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.13.

<sup>57</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.13.

<sup>58</sup> Feil, *Fortsetzung folgt*, S.242.

anderen dramatischen Form kann eine Geschichte in 3, 6 oder sogar 9 Stunden mit so langem Atem und epischer Breite erzählt werden.“<sup>59</sup>

Creeber beschreibt mini-series als strukturell den Serials gleich, da er davon ausgeht, dass auch diese auf ein Ende hin konzipiert sind.<sup>60</sup>

### 2.3.2 Reihen, Anthologien

Hickethier bezeichnet als *Reihe* Serien, die unter einem Namen, jedoch nicht mit dem gleichen Personal produziert werden, wie zum Beispiel *Tatort*.<sup>61</sup> Der Titel und das Sujet, sowie die Abgeschlossenheit der einzelnen Folgen bleiben gleich, die Geschichten spielen mit unterschiedlicher Besetzung an verschiedenen Orten. Das heißt, sie werden nur unter einem gemeinsamen Seriennamen, auch als Label bezeichnet, zusammengefasst.<sup>62</sup>

Bronner sieht neben dem Genre, wie beispielsweise das bereits oben mit *Tatort* erwähnte Krimigenre, die Protagonisten als gleich bleibendes Element einer TV-Reihe und nennt hier als Beispiel *Der Bulle von Tölz*. Auch Anthologien, die nicht unter einem Titel laufen, aber das Genre und den Autor als Gemeinsamkeit haben, wie Rosamunde Pilcher-Verfilmungen, reiht sie hier ein.<sup>63</sup>

Douglas bezeichnet Anthologien als „free standing stories, like short movies“<sup>64</sup>, denen nur der Rahmen, also das Label, als Gemeinsamkeit dient. Das verbindende Element setzt sich meist aus dem Genre, den Protagonisten oder etwa einer gleich bleibenden Umgebung zusammen.<sup>65</sup>

Daher bringt Creeber die Beschreibungen von Anthologien und TV-Reihen auf einen Nenner, wenn er sie als „a number of single stories that are connected by related theme, setting or set of characters“<sup>66</sup> bezeichnet.

---

<sup>59</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.13.

<sup>60</sup> Vgl. Creeber, *Serial Television*, S.9.

<sup>61</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.199.

<sup>62</sup> Feil, *Fortsetzung folgt*, S.243.

<sup>63</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.12.

<sup>64</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.10.

<sup>65</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.12.

<sup>66</sup> Creeber, *Serial Television*, S.8.

Als weiteres Merkmal für TV-Reihen führen Bronner und Feil die Episodendauer von 90 Minuten an und grenzen hier zur Fortsetzungsserie ab.<sup>67</sup>

### 2.3.3 Die Sit-Com

Die Bezeichnung Sit-Com ist die Abkürzung für den englischen Begriff der "situation comedy" und wird für 20 bis 30-minütige Serienformate verwendet, in denen sich die Protagonisten in komischen und absurden Situationen wieder finden.<sup>68</sup> Dieses Format wird vor allem im englischsprachigen Raum produziert. Seit den 90er Jahren findet es aber immer mehr Nachahmer im deutschsprachigen Fernsehen.<sup>69</sup>

Die dramaturgische Grundstruktur entspricht der in Series verwendeten, die einzelnen Episoden sind in sich abgeschlossen, jedoch innerhalb des Programmrasters auf maximal 30 Minuten beschränkt, mit einmal wöchentlicher Ausstrahlung.<sup>70</sup> Getragen werden Sit-Coms hauptsächlich von Ihren Protagonisten und deren Umfeld. Daher werden sie häufig nach den Hauptfiguren benannt wie etwa *Seinfeld*, *Ellen* oder *Roseanne*. Bei den beiden letzteren Beispielen kommt noch hinzu, dass die Komikerinnen, die im Mittelpunkt stehen, den gleichen Vornamen auch im realen Leben tragen. Es werden also häufig Sit-Coms mit der Bekanntheit der mitwirkenden Schauspieler verkauft.<sup>71</sup>

Das Thema oder die Ensemblekonstellation können ebenfalls Titel gebend sein, wie beispielsweise in *Scrubs*, *Two and a half man* oder *Friends*. Inhaltlich orientieren sich Sit-Coms, neben zwischenmenschlichen Konflikten, meist an zeitgemäßen Themen.<sup>72</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.12, Feil, *Fortsetzung folgt*, S.243.

<sup>68</sup> Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.3.

<sup>69</sup> Vgl. Holzer, *Die deutsche Sitcom*, S.99ff.

<sup>70</sup> Vgl. Brandt, „Schieß los!“, S.63. „[...] Sit-Coms [sind] wöchentliche Formate. Auch die vielen US-Sit-Coms, die bei uns als tägliche Serien gesendet werden, sind eigentlich Weekly Programs.“ Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.11.

<sup>71</sup> Vgl. Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.5.

<sup>72</sup> Vgl. Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.3.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Sit-Com ist der abgeschlossene Handlungsbogen innerhalb einer Episode. Kozloff bemerkt dazu: „[...] harmony must be restored at the end of each sitcom.“<sup>73</sup>

#### 2.3.4 Daily Soaps und Weekly Soaps

Die Daily Soap wird als direkter Nachfolger der in den 30er und 40er Jahren gesendeten Radio-Soaps gesehen, entwickelt für Hausfrauen, gespickt mit Werbung, zum Beispiel für Waschmittel- und Seifenhersteller, die namensgebend waren. In den USA war die erste erfolgreich ausgestrahlte Radio Soap 1933 *Ma Perkins* und wurde vom Waschmittelkonzern Procter & Gamble produziert.<sup>74</sup>

Für Hickethier stellt die *Daily Soap* eine spezielle Variante der *langlaufenden Serie* dar. Sie ist auf Endlosigkeit der Erzählung ausgelegt und wird, wie die Bezeichnung bereits sagt, täglich ausgestrahlt. Durch zusätzlich Parallelisierung der Handlungen zum Alltag des Zusehers als integratives Moment erzielen *Dailys* eine verstärkte Einbindung in den Tagesablauf.<sup>75</sup> Auch die starke Identifikation des Stammpublikums mit den Protagonisten ist ein wichtiges Mittel zur Zuseherbindung.<sup>76</sup>

Der Handlungsfortschritt in Seifenopern wird der Ausstrahlungsfrequenz angepasst und durch die Verflechtung mehrerer Handlungsstränge – der sogenannten Zopfdramaturgie<sup>77</sup> - entsteht ein episodisches Erzählen. Oft werden in *Daily Soaps* die Handlungen nicht gezeigt, sondern nur darüber berichtet.<sup>78</sup> „Soap operas create the illusion that the characters and location exist and continue to operate whether the viewers are there or not.“<sup>79</sup>

Die hohe Ausstrahlungsfrequenz hat auch zur Folge, dass die Produktionen weder aufwendig noch kostenintensiv sein können. Es entfallen die Vorbereitungs- und Nachbereitungszeiten, weil alle Produktionsprozesse parallel verlaufen müssen.

---

<sup>73</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.73.

<sup>74</sup> Vgl. Frey-Vor, „Fernsehen“, S.211, Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.494ff.

<sup>75</sup> Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.516ff.

<sup>76</sup> Vgl. Hobson, *Soap Opera*, S.67, Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.114ff.

<sup>77</sup> Vgl. Kapitel 4.3

<sup>78</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.199.

<sup>79</sup> Hobson, *Soap Opera*, S.2.

Daher ist nur eine Episoden-Dauer von ungefähr 25 Minuten, mit deutlichen Qualitätseinbußen, realisierbar.<sup>80</sup> Bronner beschreibt Daily Soaps daher als „billig auf Video produzierte Studio-Serien, die täglich unter der Woche im Vorabendprogramm laufen.“<sup>81</sup>

Durch die fixen Sendezeiten, die Parallelen zum Alltag des Zusehers und die dadurch leicht mögliche Integration in den Tagesablauf entsteht eine starke Publikumsbindung.<sup>82</sup> Dies machte es möglich, neben der inhaltlichen Ausdehnung durch laufend neu begonnene Erzählstränge, die an das aktuelle Tagesgeschehen angepasst sind, Soaps oft über Jahre hinweg zu produzieren und zu senden.<sup>83</sup> Bronner bestätigt: „Ist eine Daily erfolgreich platziert, ist sie fast nicht mehr umzubringen, siehe *GZSZ* oder *Unter uns*.“<sup>84</sup>

Das gleiche Prinzip gilt für die *Weekly Soap*, abgesehen von der Sendefrequenz. Einmal wöchentlich ausgestrahlt, nimmt sie trotzdem Bezug auf den Alltag der Zuseher und das aktuelle Geschehen.<sup>85</sup> Das wohl bekannteste Beispiel im deutschsprachigen Raum ist die *Lindenstrasse*. Einmal pro Woche, jeden Sonntagabend, ist sie seit mehr als 20 Jahren Fixpunkt im deutschen Fernsehprogramm und lässt uns an der Alltäglichkeit seiner Bewohner teilhaben.<sup>86</sup>

### 2.3.5 Telenovela

Die Südamerikanischen Telenovelas sind „*Fortsetzungsgeschichte[n]*“, die „auf Mehrteiligkeit und dem Prinzip der Fortsetzung der Handlung von Folge zu Folge“<sup>87</sup> beruhen. Somit entsprechen Telenovelas in ihrer Grundstruktur dem der

---

<sup>80</sup> Vgl. Brandt, „Schieß los!“, S.63, Feil, *Fortsetzung folgt*, S.245.

<sup>81</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.12.

<sup>82</sup> Vgl. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle im Fernsehen*, S.11ff, Hobson, *Soap Opera*, S.107ff.

<sup>83</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.507ff, Feil, *Fortsetzung folgt*, S.245. Die bekanntesten Beispiele dafür sind wohl *Dallas* und *Der Denver Clan*. Der Import dieser Serien zu Beginn der achtziger Jahre und ihr Erfolg legten den Grundstein für die stark ansteigende Ausstrahlung der als trivial angesehenen Seifenoper im deutschen Privatfernsehen und für deren Eigenproduktionen.

<sup>84</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.12.

<sup>85</sup> Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.95ff.

<sup>86</sup> Vgl. dazu die serieneigene Homepage, auf der die 1985 beginnende Geschichte der *Lindenstrasse* und ihrer Bewohner dokumentiert ist. <http://www.lindenstrasse.de/> Zugriff: 21.10.2008

<sup>87</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.198.

Serials. Vom Konzept her sind sie den Daily Soaps eng verwandt, da sie eine ähnliche Entwicklungsgeschichte und inhaltliche Motive haben.<sup>88</sup>

Novelas sind allerdings auf einen bestimmten Aufbau und Ablauf der Handlung und eine bestimmte Anzahl an Folgen festgelegt, es wird hier von vornherein ein Handlungsende konzipiert. Daraus lässt sich schließen, dass einer Telenovela, selbst bei zahlreichen Plots und Subplots, eher eine lineare Handlungsstruktur zugrunde liegt.<sup>89</sup> Es werden meist die Innen-Motive, die nur innerhalb eines Studios stattfindenden Szenen der Soaps, auf Außenmotive, Szenen die außerhalb einer Studiokulisse spielen, ausgeweitet. Die Erzählstränge werden von ein oder zwei Figuren dominiert und die Handlung bezieht sich auf romantische Inhalte.<sup>90</sup>

Wie bei Soaps wird das Stilmittel des Cliffhanger am Ende einer Episode verwendet. Der Unterschied besteht darin, dass jede Episode inhaltlich auf das vordefinierte Ziel der Telenovela zusteuert.<sup>91</sup> Die Verwendung von Cliffhanger stammt aus der literarischen Erzähltradition und findet sich in den Zeitungsromanen des 19. Jahrhunderts bis hin zur zeitgenössischen Seifenoper.<sup>92</sup> Der Begriff Telenovela wird mittlerweile auch für im deutschsprachigen Raum produzierte Serien verwendet wie für *Bianca - Wege ins Glück* oder *Verliebt in Berlin*.<sup>93</sup>

### 2.3.6 Diverse

Das Fernsehen, bringt abgesehen von der obigen Differenzierung, innerhalb der Grundstrukturen immer mehr „Hybridforme[n]“ hervor, die unter anderem fiktionales mit dokumentarischem Erzählen oder Live-Charakter verbinden. Ein Beispiel stellt die *Reality-Soap* dar. „Showdramaturgische Elemente“<sup>94</sup> werden hier

---

<sup>88</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.577ff.

<sup>89</sup> Vgl. Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.214.

<sup>90</sup> Vgl. Routhe, „Fernsehen“, S.229.

<sup>91</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.565 und 577.

<sup>92</sup> Vgl. Frey-Vor, *Langzeitserien im deutsche und britischen Fernsehen*, S.36ff.

<sup>93</sup> „Verliebt in Berlin“ basiert auf der kolumbianischen Telenovela „Yo soy Betty, la fea“ die dort ursprünglich mit weniger Erfolg gesendet wurde.

<sup>94</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.200.

mit den Bestandteilen einer *Daily Soap*, wie der täglichen Ausstrahlung auf einem bestimmten Sendeplatz und auf ein finales Ende hin produzierten Fortsetzungsgeschichten vermischt.<sup>95</sup>

Es findet sich neben der Vermischung von fiktionalen mit dokumentarischen oder Show-Elementen auch eine Synthese von gestalterischen Mitteln der einzelnen fiktionalen Formate. Somit verschwimmen zusehends die Grenzen sowohl der einzelnen *Genres*<sup>96</sup> wie auch die Formatgrenzen.<sup>97</sup> Daher gesteht beispielsweise Hickethier seiner Einteilung zu, dass „diese Formen der Serien [...] kein unveränderbares System“ bilden, sondern permanent weiterentwickelt werden können und werden. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Formen nur das „Ziel [...] eine feste Bindung der Zuschauer an das Programm zu gewährleisten.“<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.200.

<sup>96</sup> „Genres sind Erzählkonventionen, die aus einer Einheit von Muster und Struktur, von Form und Inhalt bestehen, und die mit Erwartungshaltungen des Publikums korrespondieren. [...] Weder die Serie an sich noch die Reihe oder der Mehrteiler können bereits als Genre des Fernsehens bezeichnet werden.“ Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.138. „The term *genre* is simply the French word for type or kind. [...] The very use of the term implies that works of literature, films, and television programs can be categorized; they are not unique. Thus genre theory deals with the ways in which work may be considered to belong to a class of related works.“ Feuer, „Genre study and Television“, S.138.

<sup>97</sup> Vgl. Bleicher, „Serie“, S.705, Feuer, „Genre study and Television“, S.158.

<sup>98</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.200.

## 3. Zyklisch-serielle Narration

### 3.1 Historischer Überblick

Das serielle Erzählen in Medien hat eine weit zurückreichende Tradition. Sieht man von den mündlich weitergegebenen Fortsetzungsgeschichten wie beispielsweise 1001 Nacht der Erzählerin Scheherezade ab, kann der eigentliche Beginn einer zyklisch-seriellen (Massen)Produktion und deren Erscheinen als dominanter Form von Erzählungen im 19. Jahrhundert verortet werden.<sup>99</sup>

Die Grundlage für die erste massenmediale Produktionswelle von serieller Narration wurde mit der Erfindung des Buchdrucks gelegt. Nach der Erfindung der Laufbilder, wurde der serielle Kinofilm populär. Eine noch größere Reichweite konnte mit der zivilen Verwendung der Radiowellen erreicht werden. Und nicht ganz zwei Jahrzehnte später wurde durch die Einführung des Fernsehens, der Grundstein für die Entwicklung der uns bekannten aktuellen seriellen Erzählformen im TV gelegt. Obgleich es bis Ende des letzten Jahrhunderts kaum vorstellbar und vorhersehbar war, welche Dominanz und Vielfalt Fernsehserien in der massenmedialen Kommunikation einnehmen werden.<sup>100</sup>

Mikos sieht Serien als typisches Phänomen des kommerziellen Wettbewerbs, in dem das Medium auch für sich selbst wirbt.<sup>101</sup> Diese Kommerzialisierung spielte eine bedeutende Rolle in der Entwicklung von Fernsehserien.<sup>102</sup>

In diesem Kapitel werde ich einen kurzen geschichtlichen Überblick über die eben genannte Entwicklung bis hin zum Medium Fernsehen vermitteln und die Eigenheiten der Vorläufermodelle erklären.

---

<sup>99</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.466, Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.130.

<sup>100</sup> Vgl. Schneider, *Serien-Welten*, S.7-17.

<sup>101</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.132.

<sup>102</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.493ff.

### 3.1.1 Feuilleton- oder Fortsetzungsroman<sup>103</sup>

Mit dem Buchdruck und der Entwicklung des Zeitschriftenwesens, zum Beispiel durch die Erfindung der Rotationsmaschine, wurde eine der wichtigsten Grundlagen für serielle Erzählungen eingeführt. Es wurde möglich, in bestimmten zeitlichen Abständen über bestimmte Zeiträume hinweg, einem großen Publikum Informationen zu vermitteln und Geschichten zu erzählen.<sup>104</sup>

Anfänge können bereits in der im 17. Jahrhundert aufkommenden Kolportageliteratur gesehen werden, deren Tradition in Hefromanen weiterlebt.<sup>105</sup> Ab ungefähr 1850 wird die Novelle als Printmedium von den Tageszeitungen überholt.<sup>106</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt vor allem in Frankreich, der sogenannte Feuilletonroman an Bedeutung.<sup>107</sup> Bereits damals wurde die ökonomische Funktion der seriellen Erzählungen deutlich. Feuilletonromane sollten die Leser an das Blatt binden und für neue Abonnenten sorgen. Diese Publikumsbindung zeigt sich in weiterer Folge auch bei anderen Medien die serielle Erzählformen verwenden.<sup>108</sup>

Inhaltlich relevant sind vor allem die *Domestic Novel* - der Trivialroman - der meist im häuslichen alltäglichen Milieu spielt.<sup>109</sup> Im Gegensatz dazu steht die Kolportage mit „Abenteuer- und exotisch-dramatischen Liebesgeschichten“<sup>110</sup>.

---

<sup>103</sup> Der Begriff Fortsetzungsroman umfasst nicht nur den Begriff des Feuilletonromans, also einem periodisch in einer Zeitung oder Zeitschrift abgedruckten Fortsetzungsromans, sondern es werden auch sogenannte Kolportageromane und serielle Trivialliteratur in Buchform in die Begriffsdefinition mit einbezogen. Meist wird aber der Feuilletonroman mit dem Fortsetzungsroman gleichgesetzt. Vgl. Kauffmann, „Feuilleton“, S.237, Würmann, „Fortsetzungsroman“, S.249, Grimm, „Kolportageroman“, S.388-389.

<sup>104</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.489.

<sup>105</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.130.

<sup>106</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.468.

<sup>107</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.130ff. Feuilletonromane sind in einer Tageszeitung veröffentlichte Fortsetzungsgeschichten. Vgl. Neuschärfer et al., *Der französische Feuilletonroman*, S.2, Kauffmann, „Feuilleton“, S.237, Würmann, „Fortsetzungsroman“, S.249.

<sup>108</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.131ff, Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.468.

<sup>109</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.495, Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.210.

<sup>110</sup> Mielke, *Zyklisch-serielle Narration* S.495.

Strukturell sind diese Fortsetzungsgeschichten nicht mehr an der geschlossenen Bauweise des Dramas orientiert. Es werden ständig neue Handlungshöhepunkte und Spannungsbögen eingebaut um auf eine Fortsetzung gespannt zu machen. Daraus resultierte, wie Mielke behauptet, eine zunehmende inhaltliche Verflachung.<sup>111</sup>

Die Blütezeit des Feuilletonromans ist ungefähr um 1900, bevor das Kino die Struktur der seriellen Narration übernahm.<sup>112</sup>

### 3.1.2 Kino im frühen 20. Jahrhundert

Die ersten seriell erzählten Geschichten halten in den Kinos zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einzug.<sup>113</sup> Ab ungefähr 1910 kommen US-amerikanische Kino-Serials der zunehmend verstärkten Verknüpfung von Wort und Bild in Form von Comics entgegen, das heißt es wird versucht einen Gegenpol zur schriftlichen seriellen Erzählung zu finden.<sup>114</sup>

Diese Filmserien waren „schnell und billig“ produzierte Krimis, Western oder Komödien, die zwischen 25 und 60 Minuten Laufdauer. Die Inhalte waren stark an die Genre der Heft- und Fortsetzungsromane angelehnt. Sie wurden meist nach den Protagonisten benannt, wie beispielsweise die zwischen 1907 und 1914 produzierte Reihe *Broncho Billy*. In Frankreich wurden Kinoserien mit eigenen Helden ab 1908 produziert.<sup>115</sup>

In Deutschland orientierte man sich stark an britischen Vorbildern, bis die Produktion von fiktionalen Serien mit Einzug des Nationalsozialismus zum Erliegen kam.<sup>116</sup>

Parallel zur Ausbreitung der Serie im Kino kam es durch die Entwicklung des Radios zu einer erfolgreichen Verstärkung der Serienindustrie.<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.469ff.

<sup>112</sup> Vgl. Kauffmann, „Feuilleton“, S.237, Neuschäfer et al., *Der französische Feuilletonroman*, S.8.

<sup>113</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.132.

<sup>114</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.476.

<sup>115</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.38ff.

<sup>116</sup> Vgl. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle im Fernsehen*, S.19.

<sup>117</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.477ff.

Nach wie vor werden Serien für das Kino produziert. Diese Filme werden aber meist mit dem Anspruch produziert auch einzeln zu funktionieren. Es gibt allerdings Ausnahmen die grundsätzlich mit dem Fortsetzungsgedanken produziert werden und wurden, wie *Krieg der Sterne*, *Batman* oder *Superman*.<sup>118</sup>

### 3.1.3 Radio

Bereits in den 30er Jahren flaute das Interesse an Filmserien im Kino deutlich ab. Mit der neuen Technologie des Radios wird es dem Publikum möglich gemacht, Nachrichten, Musik und auch Erzählungen direkt zu Hause zu empfangen. Die Rundfunksender erkannten das Potential und begannen eigene Serienproduktionen zu starten.<sup>119</sup>

Hier setzt eine stark länderspezifische Entwicklung des Radios und in Folge auch des Fernsehen ein. Während in den USA der kommerzielle Hintergrund in der Sender- und Sendungsgestaltung maßgeblich war, wurden im deutschsprachigen Raum und auch in Großbritannien auf Vermittlung von informativen und seriösen Inhalten gesetzt.<sup>120</sup> So entwickelte sich in Europa eher eine Hörspielkultur, wohingegen in US-amerikanischen Sendern die Radio-Soap eine tragende Rolle spielte.<sup>121</sup>

#### 3.1.3.1 Radio in den USA

In den USA wurden die ersten seriell erzählten Geschichten für das Radio - sogenannte Daytime-serials - von Waschmittelherstellern finanziert, woraus eine wirtschaftlich beeinflusste Entwicklung dieses Formats resultierte. Der Seifenproduzent Procter & Gamble finanzierte die erste im Radio gesendete serielle fiktionale Erzählung und war somit als Mitbegründer für die Namensgebung der „Soap Opera“ mitverantwortlich. Durch den Einfluss von

---

<sup>118</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.40. Comics, die hier als Grundlage für die Fortsetzungsfilme im Kino dienen, werden in der sich auf serielle Narration beziehenden Literatur immer wieder als wichtige, sich parallel zur Entwicklung des Fortsetzungsromans bis hin zum Kinoserial haltende Gattung beschrieben. Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.38, Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.476ff.

<sup>119</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!* S.132.

<sup>120</sup> Vgl. Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.210.

<sup>121</sup> Vgl. Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.27ff.

Sponsoren wurde somit die Rationalisierung des Schreibprozesses vorangetrieben und ein Industriezweig wurde begründet. Einige der Radio-Soaps überlebten bis Ende der 50er Jahre, aber 1960 wurden die letzten sechs endgültig eingestellt. Durch die verstärkte Verbreitung des Fernsehens nahm die Zuhörerschaft zusehends ab und die werbetreibende Wirtschaft stellte die Produktion ein.<sup>122</sup> Hier findet sich ein relativ nahtloser Übergang vom Radio zur der Entwicklung von Serien in den ersten Jahren des Fernsehens.

Auch inhaltlich sind die Daytime-serials als Vorgänger der Fernsehserien zu sehen. Bereits im Radio bildeten sich Genre-Sendungen, wie Agenten-, Western- oder Familiengeschichten heraus und damit die Grundzüge für TV-Serien-Genres.<sup>123</sup> Die bereits erwähnten Domestic Novels können für diese Genrebildung im Radio als Vorlagen betrachtet werden.<sup>124</sup>

### 3.1.3.2 Radio in Deutschland und Österreich

Drei Jahre nach den USA, 1923, ging auch in Deutschland der Unterhaltungsrundfunk auf Sendung, aber mit deutlich höherem inhaltlichen Niveau.<sup>125</sup> In der Weimarer Republik stellte das Radio eine Plattform für „elitäre kulturelle Veranstaltungen“ dar, wie Übertragungen von Theateraufführungen. Zur Zeit des Nationalsozialismus wurde es als „gesellschaftsbildendes Propagandamittel“ verwendet und in den 50er Jahren wurde „als historische Lehre“ großer Wert auf Politikvermittlung gelegt.<sup>126</sup>

Der selbst produzierte fiktionale Anteil am Programm beschränkte sich in den 40er Jahren auf Literaturadaptionen in „erstarrten Hörspielen“<sup>127</sup>, die in den 50er Jahren an literarischer Qualität gewannen.<sup>128</sup>

---

<sup>122</sup> Vgl. Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.210ff.

<sup>123</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.41.

<sup>124</sup> Vgl. Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.210, Frey-Vor, Gerlinde, „Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“, S.488.

<sup>125</sup> Vgl. Miekke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.485, Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.41.

<sup>126</sup> Miekke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.486.

<sup>127</sup> Lersch, „Mediengeschichte des Hörfunks“, S.473.

<sup>128</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.485ff.

Bis weit in die 60er Jahre hinein diente das Radio als gehobenes Bildungs- und Unterhaltungsmedium. Namhafte Autorinnen und Autoren wie Borchert oder Bachmann, schrieben für den Rundfunk und schafften es, das Hörspiel als „niveauvolle Hörfunkgattung“ zu etablieren. Damit bildete das Radio seit jeher einen Gegenpol zum trivialen Angebot der Druckmedien.<sup>129</sup>

Das Radio war als Medium des bürgerlichen Strebens nach Bildung etabliert, daher hatten auch Radio-Soaps nach US-amerikanischem Vorbild nur einen verschwindend kleinen Anteil, der auf die Besatzungszeit zurückzuführen ist. Durch die allmähliche Konkurrenz des Fernsehens begann eine Neuordnung und -entwicklung von Programmstrukturen hin zu seiner aktuellen Ausprägung.<sup>130</sup>

Aufgrund der gemeinsamen geschichtlichen Entwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Geschichte des österreichischen zunächst eng mit der des deutschen Rundfunks verbunden. Ab Mitte der 50er Jahre fand durch die Erlangung der Unabhängigkeit eine länderspezifische Differenzierung, vor allem der behandelten Themen statt.<sup>131</sup>

Auch in Österreich waren die Sendungen im Radio nicht auf triviale Unterhaltung ausgelegt, während ein gewisser gesellschaftspolitischer Anspruch erhoben wurde. Jedoch versuchte man sich inhaltlich deutlich von Deutschland abzugrenzen. Es wurde darauf geachtet, dass landesspezifische Literatur, Theateraufführungen oder Musik auf Sendung gingen.<sup>132</sup> So gab es neben Hörspielen Familiensendungen, die das österreichische Tagesgeschehen reflektierten.<sup>133</sup>

### 3.1.3.3 Radio in Großbritannien

Der erste Generaldirektor der BBC war ein entschiedener Gegner der US-amerikanischen Radioseifenopern. Seine Intention war es, nach der Kriegberichterstattung im Radio den kulturellen Geschmack der Zuhörer durch qualitativ anspruchsvolle Sendungen zu heben. Erst nach seiner Amtszeit, im

---

<sup>129</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.480ff.

<sup>130</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.486.

<sup>131</sup> Steinmaurer, *Konzentriert und Verflochten*, S.31.

<sup>132</sup> Vgl. Feldinger, *Nachkriegsfunk in Österreich*, S.60ff.

<sup>133</sup> Vgl. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich. Bd. II*, S.190ff.

Jahre 1948, wurde die erste britische Radio-Soap produziert. In den 60er Jahren verschwanden die Seifenopern bereits wieder fast vollständig aus dem Hörfunk.<sup>134</sup> Eine in den 50er Jahren produzierte Serie bildet eine große Ausnahme und wird bis zum heutigen Tag mit großem Erfolg zur Mittagszeit im Radio der BBC ausgestrahlt.<sup>135</sup>

### 3.2 Überblick über die Geschichte fiktionaler Fernsehserien

Ab Mitte der 40er Jahre erscheint das Fernsehen als aufstrebendes Massenmedium auf der Bildfläche. Zwischen dem deutschsprachigen Raum und den USA gibt es aber große Unterschiede in der Entwicklung der Sendeformate von den Vorläufermedien zur TV-Serie. Während in den USA in der Rundfunkgeschichte ein nahtloser und gut dokumentierter Übergang vom Radio auf das Fernsehen beschrieben wird, ist im deutschsprachigen Raum keine direkte, ausgeprägte Entwicklung belegt.

Die stark von kommerziellen Aspekten beeinflusste Erzählform der fiktionalen seriellen Narration wurde bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts von öffentlich-rechtlichen Sendern bestimmt.<sup>136</sup>

Die in Deutschland, aber auch in Österreich vorherrschenden seriellen fiktionalen Erzählformen waren meist Fernsehspiele, Familienserien oder Bestsellerverfilmungen, die sich mit zeitgeschichtlichen und gesellschaftspsychologischen Hintergründen beschäftigten. Da die Serie als dem Fernsehfilm qualitativ unterlegen galt, wurde sie als notwendiges Übel nur begrenzt hergestellt und gesendet. Der erzieherische Charakter und die

---

<sup>134</sup> Vgl. Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.211ff.

<sup>135</sup> Vgl. Frey-Vor, „Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“, S.490. *The Archers* ist ein von der BBC produzierte Sendung die seit 1951 ohne Unterbrechung ausgestrahlt wird. Eine Zeitleiste, ein Überblick über die Geschichte der letzten mehr als 50 Jahre, Informationen über die Figuren wie auch Hörproben aus einzelnen Jahren findet sich auf der BBC Homepage. Die Serie hatte ursprünglich einen pädagogischen und informativen Charakter, hauptsächlich für die ländliche Bevölkerung. Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.494, <http://www.bbc.co.uk/radio4/archers/> Zugriff: 13.01.2009

<sup>136</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.493ff.

Identifikation mit den Figuren, die aus dem Alltag gegriffen schienen, war dabei das Hauptaugenmerk.<sup>137</sup>

Auch beim britischen Fernsehen, das ebenfalls durch eine öffentlich-rechtliche Sendeanstalt, die BBC, bestimmt wurde, scheint es keine mit den USA vergleichbare Fernsehserienentwicklung zu haben.<sup>138</sup> Die spät einsetzende Produktion in Großbritannien verfolgte dabei neben dem Unterhaltungsfaktor eine sozialkritische und pädagogische Wirkung, ähnlich der Entwicklung im deutschsprachigen Raum.<sup>139</sup>

### 3.2.1 Entwicklung der Fernsehserien in den USA

Die Geschichte der US-amerikanischen TV-Serien kann direkt als Fortsetzung der in den dreißiger Jahren populären Radio-Seifenoperen und der Kino-Serials gesehen werden.<sup>140</sup> Mit Einzug des Mediums Fernsehen in die Privathaushalte, gingen die Waschmittelhersteller dazu über, die vormals im Radio gesendeten Soaps fürs Fernsehen produzieren zu lassen. Dies bedeutete von Beginn an eine Kommerzialisierung des Programms der US-amerikanischen Sender.<sup>141</sup>

Das Konzept der dramaturgischen Gestaltung ändert sich mit der Einführung der zusätzlichen visuellen Ebene, wenn auch die Intention der Sponsoren die gleiche blieb. Die Handlungsstränge wurden erweitert auf drei bis vier, der Erzähler verschwand. Man ging zunächst auch dazu über, die Werbung in getrennten Spots einzufügen. Später wurde durch *Product Placement*, die Platzierung von zu bewerbenden Produkten im Bild innerhalb einer Serienfolge, eingeführt.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> Vgl. Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S.115ff, Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.502ff.

<sup>138</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.134.

<sup>139</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.494, Frey-Vor, „Erzählen ohne Ende“, S.209ff. Als Beispiel kann hier die britische Arbeiter-Soap „Coronation Street“ angegeben werden, die in einer Arbeitersiedlung in Manchester spielt und den Alltag der Bewohner darstellt. Die Serie wird nach wie vor produziert und auf ITV ausgestrahlt.

<sup>140</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.493ff. Mielke spricht hier von einer direkten Anknüpfung an das Zeitungsgenre Soap als auch an die Kino-Serials. Sie geht im Weiteren auch auf den Verlauf der Entwicklung von Radio-Soaps ein, die als Vorläufer der Fernsehseifenoperen beschrieben werden.

<sup>141</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.493ff.

<sup>142</sup> Vgl. Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.31.

Es wurde eine Veränderung evident, die sich stark an den Zuseherbedürfnissen orientierte. Auch eine Differenzierung zwischen den täglich ausgestrahlten Soaps im Nachmittagsprogramm und den sogenannten *Prime-time Soaps* im Hauptabendprogramm, haben Einzug ins deutschsprachige Fernsehen gefunden.<sup>143</sup>

### 3.2.2 Entwicklung der Fernsehserien in Deutschland

In Deutschland begann der Rundfunkdienst erst 8 Jahre nach Kriegsende seinen regelmäßigen Betrieb. Zunächst wurden im noch kleinen fiktionalen, seriellen Segment hauptsächlich Mehrteiler ausgestrahlt.<sup>144</sup> In den 60er Jahren, erweiterten die öffentlich-rechtlichen Sender nur langsam den seriellen Anteil des Fernsehens, hauptsächlich durch Ankauf von US-amerikanischen Produktionen. Dabei wurde großer Wert darauf gelegt, Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen zu zeigen. Die Wiederherstellung der Harmonie und Ordnung am Ende jeder einzelnen Folge sollte nach Auffassung der Sendeverantwortlichen für das Publikum wichtig. Der Zuseher sollte das Gefühl haben, seine moralischen Werte vertreten zu sehen und daher wieder einschalten.<sup>145</sup> Die als typisch deutsch angesehenen Formen waren dabei an den Trivialroman und die bürgerlichen Rührstücke des 18. Jahrhunderts angelehnt.<sup>146</sup> Die Aufwertung der fiktionalen Serie erfolgte nicht durch vermehrte Ausstrahlung amerikanischer Formate, sondern durch kritische Betrachtung und Reflexion der Eigenproduktionen, um auf ein besseres Niveau hinzuarbeiten.<sup>147</sup> Daraus hervorgehend wurden neue Impulse zur Seriengestaltung geschaffen und es entstanden, der Zeit entsprechend, gesellschaftskritische Serien und pädagogische Kinderserien. „Gesellschaftspolitische Umbrüche wurden vom Fernsehen begleitet, kommentiert,

---

<sup>143</sup> Vgl. Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.32ff.

<sup>144</sup> Vgl. Boll, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, S.43.

<sup>145</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-Serielle Narration*, S.504ff.

<sup>146</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.134.

<sup>147</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.505. Selbst die sorgfältigsten Produktionen mit bedachtem Inhalt wurden ständig einer Reflexion unterzogen und überprüft bezüglich des politischen Potentials und der Niveausteigerung. US-amerikanische Actionserien in denen Gewalt dargestellt wurde, wurden unterdessen nicht ausgestrahlt. Dies liegt nicht zuletzt an der propagandistischen Nutzung des Rundfunks im Nationalsozialismus.

mitgestaltet oder sogar initiiert<sup>148</sup> und von kommerziellen Überlegungen kaum berührt.<sup>149</sup>

Die Kommerzialisierung des deutschen Fernsehens begann Ende der 70er Jahre. Man begann als Reaktion auf sinkende Zuseherzahlen vermehrt amerikanische Serien zu importieren und Serien nach amerikanischen Erzählschemata zu produzieren. Es wurde dazu übergegangen, sich entwickelnde und über mehrere Episoden erzählbare Fortsetzungen zu produzieren. Das deutsche öffentlich-rechtliche Fernsehen war einem Wandel unterzogen.<sup>150</sup>

Mitte der 80er setzte eine teilweise Privatisierung des Rundfunks und damit gleichzeitig eine Umstrukturierung des Fernsehprogramms ein. Mit der beginnenden Kommerzialisierung trat eine verstärkte Serialisierung ein. Die Fernsehserie wurde eine „unverzichtbare Programmressource für Fernsehveranstalter“ da sie mit „geringem Eigenaufwand“ in der Lage waren „große Programmflächen für Werbezwecke“<sup>151</sup> in die Programmstruktur zu integrieren, nach amerikanischem Vorbild.<sup>152</sup>

Der Strukturwandel innerhalb der Sendeschemata und Programmauswahl hatte rückwirkend auch Einfluss auf die dramaturgischen Eigenheiten der einzelnen Formate. Auch die Entwicklung der technischen Möglichkeiten ergab Veränderungen der Seriengestaltung. Größere Sendereichweiten machten es möglich Programme aus dem Ausland, zusätzlich zu den am erweiterten privatisierten Markt ausgestrahlten, zu empfangen und somit einen direkten Vergleich anzustellen. Daher wurde vermehrt auf Eigenproduktionen nach ausländischem Vorbild gesetzt, um eine Zuseherbindung zu gewährleisten, mit an das Rundfunkgesetz angepassten Inhalten.<sup>153</sup>

Weiters wurde durch die Anpassung an den Kommerzialisierungsprozess, das heißt durch die an Werbemittel orientierte und gebundene Programmgestaltung, ein verstärkter Ankauf von ausländischen Serien, die bereits auf

---

<sup>148</sup> Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.506.

<sup>149</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.506.

<sup>150</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.508ff.

<sup>151</sup> Krüger, *Programmprofile im dualen Fernsehsystem 1985-1990*, S.269.

<sup>152</sup> Vgl. Mielke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.514ff.

<sup>153</sup> Vgl. Mikos, *Es wird dein Leben!*, S.235ff.

Werbeunterbrechungen hin konzipiert waren, und eine Umstrukturierung der Eigenproduktionen nach US-amerikanischem Vorbild vollzogen.<sup>154</sup>

### 3.2.3 Entwicklung der Fernsehserien in Österreich

Die sich in Österreich entwickelnde Serienkultur ist durch die Vorherrschaft des öffentlich-rechtlichen Fernsehens mit der deutschen Entwicklung bis Ende der siebziger Jahre vergleichbar. Erst spät entwickeln sich österreichische Privatsender auf nationaler und regionaler Basis.<sup>155</sup> Die Eigenproduktionen bleiben Formate im Informationssektor beschränkt und es werden fiktionale Serien eher eingekauft als produziert.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. Mieke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.516.

<sup>155</sup> Vgl. Steinmaurer, *Konzentriert und Verflochten*, S.50ff.

<sup>156</sup> Vgl. Mieke, *Zyklisch-serielle Narration*, S.516.

## 4. Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien

Im Folgenden werde ich mich dramaturgischen Strukturen der im vorangegangenen verwendeten Formen von fiktionalen TV-Serien widmen. Dazu habe ich, ausgehend von aktueller Drehbuchliteratur und Dramaturgieratgebern für Kinospielefilme, eine Verbindung zu den in der fernsehspezifischen Literatur beschriebenen Besonderheiten zu knüpfen versucht. Dabei habe ich mich vorwiegend auf die Punkte konzentriert, an denen ich Abweichungen von den gängigen dramaturgischen Schemata für den Kino- oder Fernsehlangspielfilm finden konnte. Unter anderem der Faktor der zeitlichen Beschränkung und die Konzeption einer scheinbaren Unendlichkeit der Geschichten stellen in der Strukturierung einen Unterschied zu Langspielfilmen dar. Diese formgebenden Restriktionen finden sich in der entsprechenden serienspezifischen Drehbuchliteratur.

Kozloff meint dazu: „Television stories may be formulaic, but the ways in which they are told can vary considerably.“<sup>157</sup>

### 4.1 Dramaturgie – eine Begriffserklärung

„Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“<sup>158</sup>

Eder erläutert dazu drei unterschiedliche Möglichkeiten, den Begriff der Dramaturgie im Bezug auf Film und Fernsehen zu verstehen: erstens auf der Ebene der Produzenten, das heißt die formalen Vorgänge beschreibend. Zweitens als Struktur des Textes, also auf der Ebene des Werkes betrachtet und drittens als theoretische Struktur zur Analyse durch den Rezipienten.<sup>159</sup> Als „zentrale Bedeutung“ sieht Eder die „strukturelle Eigenschaft von Erzählungen“<sup>160</sup> und darunter sind dramaturgische Gliederungen und Instrumente gemeint.

Rabenalt formuliert,

---

<sup>157</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.77.

<sup>158</sup> Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S.47.

<sup>159</sup> Vgl. Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, S.121, Eder, *Dramaturgie*, S.11.

<sup>160</sup> Eder, *Dramaturgie*, S.11.

„als grundlegende Aufgabe der Dramaturgie [...] die Strukturierung der Ereignisabläufe, das heißt der Handlungen und Begebenheiten in der Fabel oder Story zu dem Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlungen zu erregen.“<sup>161</sup>

„Filmhandlung lässt sich als *dramatisches Geschehen* fassen“<sup>162</sup> und die Figuren und deren Konflikte stellen den zentralen Moment dieses Geschehens dar.

## 4.2 Folgen Serien der geschlossenen und offenen Dramaturgie?

„Das *traditionelle Modell von Dramaturgie* leitet sich von der antiken Dramentheorie her und reicht über die Aufklärung bis in die Gegenwart.“<sup>163</sup>

Mit diesem traditionellen Modell ist der Bau des Dramas in Aristoteles Poetik gemeint. Sie wird als geschlossene Dramaturgie bezeichnet und ist symmetrisches, System mit Anfangs-, Mittel- und Endteil, festgelegter Anordnung der Wendepunkte und Auflösung der den Protagonisten vorantreibenden Konflikte. Die drei Teile bestehen aus Exposition, Konfrontation oder Entwicklung und Auflösung. Diese Orientierung an Aristoteles wird in den gängigen praktischen Drehbuchratgebern propagiert.<sup>164</sup>

Die offene Dramaturgie als konträre Struktur, umfasst eine Vielzahl von möglichen dramaturgischen Gegenentwürfen. Beispielsweise zählen dazu „Unabgeschlossenheit und Ungelöstheit“<sup>165</sup> der Grundstrukturen, wie ein konsequent a-chronologischer und häufig episodischer Aufbau oder a-typische Figurenkonstellationen.<sup>166</sup>

Dagmar Benke beschäftigt sich in Ihrem Buch Freistil mit dem Unterschied zwischen dramatischer – geschlossener – und epischer – offener - Erzählweise. Sie stellt „die Dominanz einer klar ausgearbeiteten, strukturgebenden Haupthandlung mit untergeordneten Nebenhandlungen“ einer „Vielzahl von

---

<sup>161</sup> Rabenalt, *Filmdramaturgie*, S.25.

<sup>162</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.121.

<sup>163</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.122.

<sup>164</sup> Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S.122, Eick, *Drehbuchtheorien*, S.52ff, Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S59ff.

<sup>165</sup> Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S122.

<sup>166</sup> Vgl. Heinz, „Dramaturgie“, S.170.

gleichberechtigten Handlungssträngen, die nebeneinander stehen und/oder einander folgen“ gegenüber.<sup>167</sup>

Es stellt sich nun die Frage, ob man Series der geschlossenen und Serials der offenen Dramaturgie zuordnen kann.

Für Serien mit abgeschlossener Folgehandlung scheint es einfach, diese Frage zu beantworten. Die Struktur entspricht einem klassischen Spielfilm-Aufbau: die zu Beginn eingeführte Haupthandlung, wird am Ende der Folge auch zu einem Ende gebracht. In der nächsten Folge wird ein neuer Antagonist, eine neue Haupthandlung eingeführt.<sup>168</sup> Sit-Coms, Krimi- oder Arztserien beruhen auf diesem Prinzip.<sup>169</sup> Der Spannungsbogen wird zu Ende geführt und es eine Auflösung des Haupterzählstrangs.<sup>170</sup> Aber auf der Ebene der inneren Konflikte der Protagonisten verbirgt sich meist Konfliktpotential. Es entsteht durch den Mangel, der aus der Vorgeschichte des Protagonisten resultiert und besteht von Episode zu Episode weiter.<sup>171</sup> „As in many dramatic stories, sitcom plots often grow out of a main character’s weakness, or his tendencies to get himself in trouble.“<sup>172</sup>

In Fortsetzungsserien scheint durch die Fortführung von Erzählsträngen über mehrere Episoden, das heißt durch die Unabgeschlossenheit innerhalb einer Episode eine offene Dramaturgie vorzuliegen, die es allerdings genauer zu definieren gilt.<sup>173</sup> Geht man allerdings von den in Kapitel 2 beschriebenen Behauptungen von Creeber oder Kozloff aus, dass Serials auf ein Ende hin konzipiert werden, sind es trotzdem dramaturgische Strukturen der geschlossenen Form, die dieser Konzeption zugrunde liegen.<sup>174</sup>

Die fiktionale Fernsehserie als birgt laut Hickethier aber auch eine doppelte Struktur in sich. Er geht davon aus, dass einzelne Folgen eine in sich

---

<sup>167</sup> Vgl. Benke, *Freistil*, S.42.

<sup>168</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103.

<sup>169</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.104 und 122.

<sup>170</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103.

<sup>171</sup> Vgl. Smith, *Writing Television Sitcom*, S.96.

<sup>172</sup> Smith, *Writing Television Sitcom*, S.97.

<sup>173</sup> Vgl. Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, S.123.

<sup>174</sup> Vgl. Kapitel 2.2

abgeschlossene Dramaturgie haben und der Unabgeschlossenheit der Serie als Ganzes gegenüber stehen.<sup>175</sup>

Handelt es sich um eine geschlossene Dramaturgie innerhalb einer Folge, bleiben also keine Haupthandlungsstränge und die damit verbundenen Nebenhandlungen am Ende der Episode offen, wird somit die Serie mit abgeschlossener Folgehandlung beschrieben.

Geht man davon aus, dass es sich um einzelne Handlungsstränge handelt, die in unterschiedlichen Episoden wieder aufgegriffen werden und erst später ihr Ende finden, dann kann die Fortsetzungsserie in diese Aussage auch miteinbezogen werden.

### 4.3 Dramaturgische Grundstrukturen

Zu den dramaturgischen Grundstrukturen, die in Drehbuchratgebern in jedem Fall behandelt werden, gehören unter anderem der Aufbau in Akte, die Wendungen die eine Geschichte beeinflussen und die Figuren.<sup>176</sup> Im Folgenden beschäftige ich mich daher näher mit den Grundstrukturen und den Unterschieden und Gemeinsamkeiten bei den in Kapitel 2 beschriebenen Serienformen. Dem Ende und auch dem Anfang kommt im Falle der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Strukturen in seriellen Erzählungen eine spezielle Funktion zu. Daher ist ihnen im Folgenden ebenso ein Kapitel gewidmet wie den Wendepunkten und der Exposition.

#### 4.3.1 Die Aktstruktur

Es war Aristoteles der als erster den Fakt, dass eine Geschichte einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat, die sich aufeinander beziehen müssen, festhielt.<sup>177</sup> Er beschrieb in der *Poetik* damit die Grundstruktur von Dramen für die Theaterbühne.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Vgl. Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, S.123.

<sup>176</sup> Vgl. Bilhauer, *Drehbuch reloaded*, S.21-30.

<sup>177</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 7.

<sup>178</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.38.

Es ist durchaus üblich sich nach wie vor an der *Poetik* als dramaturgischer Referenz zu bedienen. Immer wieder sind vor allem Verweise, auf die von Aristoteles beschriebene Aktstruktur zu finden<sup>179</sup>, oder es werden direkte Zitate verwendet, wie beispielsweise von Smith in *Writing the Television Sitcoms*, der aus der *Poetik* mit dem Hinweis, „a book that you should probably have on your shelf“<sup>180</sup> bezüglich der Aktstruktur zitiert.

Krützen wiederum behauptet, dass sich ohne explizite Erwähnung oder ausgewiesene Bezugnahme die Drehbuchliteratur an Gustav Freytags *Technik des Dramas* orientiert hat.<sup>181</sup> Im 19. Jahrhundert arbeitete der deutsche Bühnenautor und Schriftsteller den aristotelischen Ansatz weiter aus und beschrieb, angelehnt an die 3-Akt-Struktur, ein Pyramidenschema<sup>182</sup> und propagierte ein fünfteilig gebautes Drama, mit Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr und Katastrophe.<sup>183</sup>

Gustav Freytag spricht im Kapitel „Bau des Dramas“ in *Die Technik des Dramas* davon, dass man zunächst das Drama in zwei Hälften teilen kann, die durch den Höhepunkt in der Mitte verbunden sind. Weiters spricht er davon, dass es 3 wichtige Momente gibt, einen der „den Beginn der bewegten Handlung“ markiert, den Moment der Gegenwirkung, anschließend an den Höhepunkt und den letzten Steigerungsmoment vor der Katastrophe. Diese teilen das Drama in fünf Akte.<sup>184</sup>

Egal welche Ansicht der Einteilung zu Grunde liegen sollte, wird in der Drehbuchliteratur und der Praxis für Fernsehserien, den Langspielfilmen vergleichbar, der Begriff „Akt“ verwendet.<sup>185</sup>

Allerdings ist nicht zu vergessen, dass durch die strengen Rahmenbedingungen und zeitlichen Vorgaben für Fernsehformate die Konzeption von Serienfolgen nicht

---

<sup>179</sup> Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.37ff.

<sup>180</sup> Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.93.

<sup>181</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.104ff.

<sup>182</sup> Vgl. Heinz, „Dramaturgie“, S.170.

<sup>183</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91.

<sup>184</sup> Vgl. Freytag, *Die Technik des Dramas*, S.97ff, S.105ff und S.172, Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.38ff.

<sup>185</sup> Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.43.

nur anhand der dramatischen Aktstruktur möglich ist, sondern der Einsatz dramaturgischer Mittel an das Format angepasst werden muss. Die Restriktionen, die Werbepausen bedingen, haben dadurch mitunter nichts mit einem dramaturgischen Ablauf zu tun und die Bauweise der Akte ist an den vorgegebenen Rahmen, das Sendeformat, angelehnt. Das beeinflusst den Handlungsverlauf und die Erzählstruktur.<sup>186</sup>

Blum beschreibt diese Problematik für Drehbuchautoren folgendermaßen: „In television, act structure is defined by story length, so it can be confusing for writers to think about the right structure to build the story.“<sup>187</sup>

#### 4.3.1.1 Dramatische und technische Aktstrukturen

Kozloff spricht davon, dass gut gemachte Stücke mit einer Exposition beginnen, die den momentanen Zustand erklären, um durch die Wendungen im Mittelteil, welche die Handlung verkomplizieren, zur Klimax zu kommen und im Schlussteil durch die Lösung der Krise einen neuen Status Quo zu erreichen. Diese 3-teilige Struktur lässt sich ihrer Meinung nach auch auf das Fernsehen anwenden, außer auf Serials.<sup>188</sup>

Die 3 Akt-Struktur, die man in einem Großteil von Kinofilmen findet, hat in TV-Serien aber nicht unbedingt ihre Gültigkeit, da nicht nur dramaturgische oder inhaltliche Kriterien berücksichtigt werden und auf die Erzählweise Einfluss nehmen.<sup>189</sup>

Smith beschreibt eine „*dramatic structure*“, die den Begriff Akt verwendet, er erklärt aber auch, dass Akt als „technical term“ verwendet wird.<sup>190</sup>

„But the word *act* is also used as a purely technical term, coined by network scheduling types, to describe a segment of an episode that occurs between commercial breaks.“<sup>191</sup>

---

<sup>186</sup> Vgl. Smith, *Writing Television Sitcom*, S.99ff und S.113ff.

<sup>187</sup> Blum, *Television and Screenwriting*, S.72.

<sup>188</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.70.

<sup>189</sup> Vgl. Smith, *Writing Television Sitcom*, S.99, Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.16ff.

<sup>190</sup> Vgl. Smith, *Writing Television Sitcom*, S.99.

<sup>191</sup> Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.99.

Douglas vergleicht die technische Aktstruktur mit den Akten im Theater.

„At a stage play, at the end on an act the curtain comes down, theatre lights come up, and the audience heads for refreshments or the restroom. That's the kind of hard act break that occurs in television.“<sup>192</sup>

Sie spricht hier von einer „technischen“ Aktstruktur, Smiths Beschreibung vergleichbar.

Die Verwendung des Begriffs Akt in der Drehbuchliteratur kann daher verwirrend sein und zu Missverständnissen führen. Nicht immer ist klar definiert ob von einer technischen Einteilung anhand des Sendeformats oder der dramatischen Aktstruktur die Rede ist.<sup>193</sup>

#### 4.3.1.1.1 Der „technische“ Akt

Vor allem die in Amerika produzierten Serien unterscheiden sich daher in ihrem Aufbau mitunter deutlich voneinander. Während bei Sendern, für die der Zuseher bezahlen muss und einzelne Sendungen nicht von Werbepausen unterbrochen werden, eher die klassische 3-Akt Struktur zu finden ist, das heißt auch dramaturgische Mittel an den Stellen eingesetzt werden, wie sie in der klassischen Drehbuchliteratur beschrieben werden, werden für „networks“<sup>194</sup> hauptsächlich Vierakter produziert. 5-Akt Strukturen finden sich meist bei so genannten „syndicate“-Serien. Das sind Serien, die für den Verkauf an diverse lokale Sendestation produziert werden und nicht innerhalb eines Sender-Netzwerks ausgestrahlt werden. Daher müssen hier mehr Pausen für individuelle Werbeblöcke konzipiert.<sup>195</sup>

„Television dramas on networks are written in four acts. [...] Syndicate series have to leave time for local advertising on individual stations which buy the shows, and that means more commercials. So syndicate series are written in five acts.“<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.19.

<sup>193</sup> Vgl. Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.99.

<sup>194</sup> Als networks werden in große Sender-Netzwerke verstanden, wie in Amerika üblich. Sie stehen unter einer zentralen Verwaltung und haben regional unterschiedliche Programme. Vgl. Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.19, Straczynski, *Scriptwriting*, S.104ff.

<sup>195</sup> Vgl. Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.19, Straczynski, *Scriptwriting*, S.20.

<sup>196</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.19.

Hier ist also von einer, wie Smith es bezeichnet, technische Akteinteilung die Rede. Für diese ist einerseits die Form des Senders der als Produzent auftritt ausschlaggebend, andererseits das Serienformat. Die Anzahl der zu planenden Werbepausen, nimmt ebenso wie die zeitliche Beschränkung, bei halbstündigen oder einstündigen Formaten, im technischen Sinne Einfluss auf die Akteinteilung.<sup>197</sup>

Thompson merkt dazu an, dass die etablierten Grundstrukturen der Netzwerk-Sender aber ebenso bei Pay-TV-Sendern, die Serien ohne Werbeeinschaltungen senden, beibehalten werden. Der Unterschied liegt hier in der präzisen zeitlichen Limitierung der einzelnen Akte, die ohne exakt programmierte Werbeunterbrechung wegfallen kann.<sup>198</sup>

Thomson verweist hier auf halbstündige und einstündige Beispiele des Senders HBO<sup>199</sup> und erklärt: „Act structure is somewhat more flexible in such programs, but [...] it is not abandoned or radically altered.“<sup>200</sup>

Im deutschsprachigen Raum allerdings ist die Strukturierung nach der Anzahl der geplanten Werbepausen noch nicht so deutlich ausgeprägt wie im angloamerikanischen. Die Einbindung von Werbeunterbrechungen beim Konzipieren und Produzieren von Serien wird aber auch hier immer stärker berücksichtigt.<sup>201</sup>

Zeitliche Restriktionen und Werbepausen bestimmen also letztendlich die formalen Strukturen: „This and other elements that interrupt a show define its *broadcast format*.“<sup>202</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.220, Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.70. Es wird hier auf hauptsächlich im amerikanischen Raum produzierte Serien Bezug genommen, da dort die Senderabhängigkeit eine längere Geschichte hat und daher ausgeprägter ist. Im europäischen Raum ist aufgrund der geschichtlichen Entwicklung auf der Basis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens eine andere Ausgangslage gegeben. Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.71ff.

<sup>198</sup> Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.45ff.

<sup>199</sup> HBO ist ein amerikanischer Privatsender für den der Zuseher extra bezahlen muss, daher gibt es keine Werbeunterbrechungen in den einzelnen Sendungen.

<sup>200</sup> Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.51.

<sup>201</sup> Vgl. Routh, „Fernsehen“, S.229.

<sup>202</sup> Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.99.

#### 4.3.1.1.2 Aktstruktur bei einstündigen Fernsehformaten

DiMaggio spricht von einer Einteilung in vier Akte bei etwa einstündigen Formaten, die für Sender-Netzwerke produziert werden.

„All one-hour scripts are broken into four acts. [...] Each act in the hour episode is a separate unit with crisis and climax all its own. Why? The commercial breaks are placed between acts.“<sup>203</sup>

Der technischen Strukturierung eines zirka 50 bis 60-minütigen TV-Dramas liegt also das Werbekonzept des Senders zugrunde.

„On network television (but not on premium cable like HBO) commercial breaks occur roughly every 13 to 15 minutes. Dividing 15 minutes into 60 minutes gives you the four acts.“<sup>204</sup>

Blum bestätigt: „All sixty-minute films are broken down into four acts. All are approximately equal length, [...]“<sup>205</sup>

#### 4.3.1.1.3 Aktstruktur in halbstündigen Fernsehformaten

Die vorgegebenen Werbeeinschaltungen wirken sich auch auf die kürzeren 20 bis 30-minütigen Formate aus.

Die meisten kommerziellen amerikanischen Sender planen exakt in der Mitte jeder ungefähr 24 Minuten dauernden Episode eine Werbeunterbrechung ein. Das heißt sie werden technisch meist in zwei Akte, mit jeweils drei bis vier Szenen, unterteilt.<sup>206</sup>

Bezüglich Sit-Coms, spricht Wolff davon, dass sie im Grunde klassisch, also in drei Akten konzipiert sind. Auch Smith spricht von einer dramatischen Struktur, die in drei Akte eingeteilt ist. Er bezieht diese Aussage auch auf jeden einzelnen

---

<sup>203</sup> DiMaggio, *How to Write for Television*, S.44.

<sup>204</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.69. HBO steht für Home Box Office und ist ein amerikanischer Pay-TV-Sender, der Serien aus Eigenproduktion ohne Werbeeinschaltungen zeigt.

<sup>205</sup> Blum, *Television and Screen Writing*, S.73.

<sup>206</sup> Vgl. Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.220, Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.65, Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.16.ff.

Handlungsstrang einer Episode, das heißt sowohl auf die Haupthandlung als auch auf die Nebenhandlungen.<sup>207</sup>

Auch Bronner spricht bei Sit-Coms von einer 3-Akt-Struktur, die in zwei „Teilen“ untergebracht wird und in der Mitte einen dramatischen Höhepunkt zulassen muss.<sup>208</sup>

Blum bestätigt die „technische“ Teilung in zwei Akte:

„A half-hour show runs about 24 minutes when produced – to allow for commercials. It can have a teaser of 30 to 60 seconds. Act One is about 10-12 minutes; Act Two is about 10-12 minutes. A tag or wraparound closes out the action in less than a minute.“<sup>209</sup>

Er spricht aber auch von der Möglichkeit der Einteilung in drei Akte, wobei er sich jedoch nicht auf die dramatische, sondern nach wie vor auf die technische Struktur bezieht.<sup>210</sup> Für ihn gilt: „A half-hour show can be written in two or three acts, with each act about the same length.“<sup>211</sup>

Auch Hiltunen spricht bei langlaufende Serien wie Soaps von einer 3-Akt-Struktur:

„Es heißt, Seifenopern hätten mit der aristotelischen Vorstellung gebrochen, wonach sich jedes Drama in drei Akten vollzieht. Das trifft nicht zu. Sie zögern den dritten Akt lediglich hinaus, manchmal jahrelang.“<sup>212</sup>

#### 4.3.1.1.4 Das Aktende

Eine Übereinstimmung von dramatischer und sendetauglicher Aktstruktur ist nicht zwingend. Smith beschreibt:

„The timing of commercial breaks does not necessarily coincide with the transitions between the three *dramatic* acts in a typical episode. The commercial break that comes “right after the first act” (speaking broadcast-form-wise) might usually be located halfway through the second act (speaking dramatic-structure-wise) of your story.“<sup>213</sup>

---

<sup>207</sup> Vgl. Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.93 und S.99, Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.16.ff.

<sup>208</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.141.

<sup>209</sup> Blum, *Television and Screen Writing*, S.73.

<sup>210</sup> Vgl. Blum, *Television and Screen Writing*, S.72ff.

<sup>211</sup> Blum, *Television and Screen Writing*, S.73.

<sup>212</sup> Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.183.

<sup>213</sup> Smith, *Writing the Television Sitcoms*, S.99.

Daher ist es wichtig ein starkes, den Zuseher fesselndes Ende des ersten Aktes zu setzen. DiMaggio merkt dazu an:

„Powerful act ends are just important in the half-hour comedy. This script is broken into two acts. The most important break is the Act I end. Here, a major complication in the plot takes place, which should leave the audience hanging... Remember your goal. It's to pull 'em back from the refrigerator.“<sup>214</sup>

Und Straczynski beschreibt für jeden Akt:

„Each act begins on some element that draws the viewers smoothly into the story and ends on something that makes them come back after the commercial break.“<sup>215</sup>

Die Aufrechterhaltung der Spannung und Bindung des Zusehers am Ende eines Aktes ist ein wesentlicher Bestandteil von Serien und wird meist durch einen Cliffhanger erzeugt.<sup>216</sup> Wie bereits erwähnt, kommen Cliffhanger auch am Ende einzelner Episoden von Serials zum Einsatz, aber vor allem werden sie laut Thompson typischerweise kurz vor der Mitte der Geschichte verwendet.<sup>217</sup> Hier lässt sich ein Vergleich mit dem sogenannten Mid Point, dem zentralen dramatischen Handlungs- oder Wendepunkt eines Drehbuchs, ableiten.<sup>218</sup>

#### 4.3.2 Vorspann, Eröffnungssequenz

Der Vorspann, auch *title* oder *credits*, ist im Sinne des klassischen Kinos der Teil zu Beginn des Films, in dem der Titel, die Mitwirkenden und die Produktionsfirmen namentlich genannt werden. Er kann darüber hinaus in Bildern eine eigene Geschichte erzählen, die möglicherweise mit dem Rest der Geschichte in Verbindung steht.

Stanitzek zum Beispiel sieht den Vorspann als eigenen kleinen Vorkurzfilm am Rand des Spielfilms.<sup>219</sup> Laut Gardies muss der Vorspann nicht zwingenderweise

---

<sup>214</sup> DiMaggio, *How to write for Television*, S.45.

<sup>215</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.20.

<sup>216</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative theory and Television“, S.91ff, Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.43ff.

<sup>217</sup> Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.43ff.

<sup>218</sup> Vgl. Kapitel 4.3.4.

<sup>219</sup> Vgl. Stanitzek, „Vorspann“, S.8-20.

ein Teil der *Diegese*<sup>220</sup> sein.<sup>221</sup> Odin wiederum beschreibt anhand eines Beispiels einer Eröffnungssequenz den Zusammenhang mit der Diegese und der Relevanz für die Geschichte.<sup>222</sup>

Die Funktion und Stellung des Vorspanns innerhalb der gesamten Präsentation auf der Leinwand oder dem Bildschirm beschreibt Mengel als eine Art der Einführung.

„Die Vorstellung und Einführung von Personen ist neben der Einstimmung auf bzw. Einführung in den Handlungsraum, eine Topographie, eine wesentliche Grundfunktion von Vorspannen[sic].“<sup>223</sup>

Der Vorspann soll dem Zuseher zeigen was ihn erwartet und neugierig machen auf alles was noch passieren könnte.

„Ein Vorspann ist somit gekennzeichnet durch seine inhaltliche Eigenständigkeit bei gleichzeitiger größtmöglicher konzeptioneller bzw. atmosphärischer Anbindung an das Nachfolgende. Er steht also vor dem Spagat, dem Zuschauer einerseits anzuzeigen, was dieser thematisch bzw. inhaltlich zu erwarten hat ihm aber gleichzeitig von der eigentlichen Story möglichst wenig zu verraten, zu dieser auf Distanz zu bleiben, jedoch den Zuschauer „in seinen Bann zu schlagen“.“<sup>224</sup>

Bordwell spricht im Hinblick auf die Relevanz des Vorspanns von Zeit, die im klassischen Hollywoodfilm nicht verschwendet werden soll.

„Classical narration begins usually before the action does. True, the credits sequence can be seen as a realm of graphic play, an opening which is relatively ‘open’ to non-narrational elements. [...] Yet the classical Hollywood film typically uses the credits sequence to initiate the film’s narration. Even these forty to ninety seconds cannot be wasted.“<sup>225</sup>

Bei Serien, deren Folgen eine maximale Laufdauer von 60 Minuten haben, ist die Notwendigkeit der Nutzung jeder zur Verfügung stehenden Minute der Sendezeit

---

<sup>220</sup> Der Begriff Diegese beschreibt: „die erzählte Welt, das raumzeitliche Universum eines fiktionalen erzählenden Textes bzw. Films. – Ausgehend von dem aus der fr. Filmtheorie stammenden Begriff *diégèse* hat G. Genette eine verzweigte Terminologie entwickelt, welche die Stellung des Erzählers zur erzählten Welt sowie das Verhältnis mehrerer erzählter Welten zueinander erfasst.“ Auerochs, „Diegese“, S.156.

<sup>221</sup> Vgl. Gardies, „Am Anfang war der Vorspann“, S.21-33.

<sup>222</sup> Vgl. Odin, „Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“, S.34-41.

<sup>223</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.23.

<sup>224</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.23.

<sup>225</sup> Borwell, *Classical Hollywood Cinema*, S.25.

eine noch Größere. Für den Vorspann zu einer Serie bleibt meist nur kurz Zeit und daher muss er eine Funktion, die Erzählung betreffend einnehmen. „Während das Kino zum verweilen einlädt, drängt das Fernsehen eher zur Eile.“<sup>226</sup> Allerdings ist bei Mengel keine detaillierte Angabe bezüglich der Länge des Vorspannes zu finden.<sup>227</sup>

Grundsätzlich kann „der Serienvorspann [...] als Abkömmling des Spielfilmvorspanns gesehen werden.“<sup>228</sup> Er beinhaltet ebenso Produktionsdaten oder/und gibt über die mitwirkenden Künstler Auskunft.

Aber im Gegensatz zum Kinofilmvorspann, der sich

„inhaltlich und konzeptionell nur auf eine *Story* bezieht, ist der Serienvorspann in der Regel unabhängig von der Handlung einer einzelnen Episode konzipiert, der Serienvorspann wiederholt sich von Folge zu Folge, bleibt also *stabil*.“<sup>229</sup>

Das heißt nicht, dass die gezeigten Bilder im Vorspann unbedingt jedes Mal die gleichen sein müssen. Allerdings sollte sich eine Corporate Identity, ein gleich bleibendes Element, das zur Wiedererkennung dient, im Vorspann finden.<sup>230</sup>

Dem neuen oder nur gelegentlichen Zuseher wird dadurch ein Einstieg ermöglicht. Für das Stammpublikum wird durch gleichbleibende Elemente die Erwartungshaltung an die Serie erfüllt.<sup>231</sup>

Im Widerspruch dazu ist es aber laut Routhe bei einer Serie nicht notwendig, die Hauptfigur zu etablieren. Mit einer ausführlichen Einführung der Charaktere und der Verortung der Geschichte würde man zuviel Zeit verschwenden und das Stammpublikum würde sich zu langweilen beginnen. Man kann in Serien direkt in die Geschichte springen und erreicht dadurch ein hohes Erzähltempo.<sup>232</sup>

---

<sup>226</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.20.

<sup>227</sup> Vgl. Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.19-41 .

<sup>228</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.22.

<sup>229</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.22.

<sup>230</sup> Vgl. Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.31ff.

<sup>231</sup> Vgl. Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.20.

<sup>232</sup> Routhe, „Fernsehen“, S.229.

#### 4.3.2.1 Teaser

Die Darstellung einer Handlung vor dem eigentlichen Beginn der Serienhandlung, also die Sequenz die noch vor dem Vorspann gezeigt wird, wird als Teaser, „cold opening“<sup>233</sup> oder „cold open“<sup>234</sup> bezeichnet.

Bordwell meint dazu:

“The explicit presence of the narration in these heavily expository beginnings is confirmed by the eventual emergence of the ‘pre-credits sequence’. Here the film opens truly *in medias res*, with the credits presented only after an initial scene or two of story action. This practice began in the 1950s, possibly as borrowing from television’s technique of the teaser. The effect of pre-credits action was eliminate the credits as a distinct unit, sprinkling them trough a short action sequence that conveyed minima story information[...]. The postponement of the credits tacitly grants the narrational significance of whatever scenes open the film.”<sup>235</sup>

Laut Straczynski kann der Teaser als typisches Serienelement begriffen werden.

„A *teaser* is a brief, opening segment, usually running two or four minutes, that introduces the characters and the action to follow. A teaser can be a significant introduction to the story that follows, an off-topic aside or a collection of shots from the story prefaced by “Tonight on [name of show].”<sup>236</sup>

DiMaggio beschreibt als Funktion des Teaser, bereits zu Beginn einer Folge den Zuseher neugierig auf den Rest der Episode zu machen: „The entire purpose of television is to grab the audience fast and to keep them. Therefore, it is a medium that relies on gimmicks or hooks.“<sup>237</sup> Sie verweist damit indirekt auf die Funktion des Hook als Episodeneröffnung.

Auch Smith spricht vom Ködern der Zuseher:

„Some series always start the half hour off with a brief *cold open*, or *teaser*. They show the first scene of the episode to get viewers hooked, then go to the opening credits (the title sequence), then a commercial break, and then come back for the first act (speaking broadcast-format-wise) of the episode.”<sup>238</sup>

Als Hook wird in Drehbuchratgebern ein eröffnendes dramaturgisches Element um das Publikum zu ködern bezeichnet. Hant definiert ihn weit gefasst:

---

<sup>233</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.116.

<sup>234</sup> Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.100.

<sup>235</sup> Bordwell, *Classical Hollywood Cinema*, S.27.

<sup>236</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.19.

<sup>237</sup> DiMaggio, *How to Write for Television*, S.39.

<sup>238</sup> Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.100.

„Ganz am Anfang des Films steht der *Hook*. *Hook* bedeutet Angelhaken, und damit ist die dramaturgische Funktion präzise beschrieben. [...] der Hook kann ein Ereignis sein, eine Situation oder eine Figur. [...] der Hook funktioniert nur, wenn er etwas Überraschendes zeigt.“<sup>239</sup>

Und laut Bildhauer ist der Hook ein Köder, der nicht zuviel Information enthalten darf, sondern mit überraschenden oder rätselhaften Details den Zuseher binden soll.<sup>240</sup> „It teases the audience to stay tuned for more.“<sup>241</sup>

Inhaltlich kann der Teaser beispielsweise das Hauptpersonal so kurz und prägnant wie möglich einführen oder man wichtige Informationen aus vorangegangenen Episoden rekapitulieren. Das Problem, der durch den wöchentlichen Ausstrahlungsrhythmus erzeugten Lücke kann überbrückt werden und bereits vorhandene Lücken in der Geschichte nach und nach schließen.<sup>242</sup>

Kozloff beschreibt hierfür die Möglichkeit den Teaser mit einer Rückblende zu beginnen:

„Because serials progress from week to week, they face special dilemmas. First, they must bring up to date viewers who do not usually watch the show or have missed an episode. [...] many begin by offering a flashback recap of ongoing storylines („Previously, on...“).“<sup>243</sup>

Der Teaser kann aber auch inhaltlich in die Episode integriert sein:

„The best kind of teaser is one that is linked to your large story that dramatically sets events in motion and prompts the viewers to stick around at the pivotal top-of-the-hour slot when most inclined to channelsurf.“<sup>244</sup>

Und Smith merkt dazu an:

„These openings are popular because the first nugget of story is more likely to grab a viewer's interest than a credit sequence that he's already seen fifty times.“<sup>245</sup>

---

<sup>239</sup> Hant, *Das Drehbuch*, S.72.

<sup>240</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.32.

<sup>241</sup> DiMaggio, *How to Write For Television*, S.46.

<sup>242</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91.

<sup>243</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.92.

<sup>244</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.19.

<sup>245</sup> Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.100.

In manchen Serien wird jedoch mit dem Teaser, eine eigene kleine Geschichte vor dem Vorspann erzählt, wie beispielsweise in *Six Feet Under*, wo immer wieder aufs neue in das Thema und die Welt der Serie eingeführt wird. Oder durch ein Voice-Over<sup>246</sup>, wie in *Desperate Housewives*, wo von einer verstorbenen aus dem Jenseits eine Einführung in die folgende Geschichte erzählt und Resümee gezogen wird.<sup>247</sup>

Im Schnitt dauert der Teaser laut Wolff nicht länger als zwei Minuten, Straczynski spricht von zwei bis vier Minuten. DiMaggio spricht von einer halben bis drei Seiten Drehbuch, was ungefähr einer bis drei Minuten entspricht. Die Länge des Teasers ist vor allem vom Serienformat abhängig.<sup>248</sup>

### 4.3.3 Exposition

Bordwell beschreibt die Funktion der Exposition:

„Any narrative film must inform the viewer of events that occurred before the action which we see. The classical film confines itself almost completely to a sort of exposition described by Sternberg<sup>[249]</sup> as *concentrated* and *preliminary*. This means that the exposition is confined principally to the opening of the plot. In explaining how to write a screenplay, Emerson and Loos<sup>[250]</sup> claim that the opening should ‘explain briefly but clearly the essential facts which the audience must know in order to understand the story,’ preferably in one scene. Such advice may seem commonplace, but we need to remember that this choice commits the Hollywood film to a slim range of narrational options.”

Weiters schreibt er, dass die Exposition nicht beschreibend dargestellt wird, sondern direkter Einstieg bereits in den Handlungsfluss erfolgt. „The exposition plunges us into an already-moving flow of cause and effect.“<sup>251</sup>

---

<sup>246</sup> „Off-Kommentare, auch *Voice-over*: Stimme, die über dem Filmbild liegt, aber nicht synchron zu einer Person, die sprechend zu sehen ist, gehört. Verbreitet im Dokumentarfilm als erklärender Kommentar, aber auch im Spielfilm (oft im Film noir) als zweite Ebene der Erzählung, die der bildlichen durchaus entgegenlaufen kann.“ Töteberg (Hg.), *Metzler-Film-Lexikon*, S.742.

<sup>247</sup> Vgl. Routhe, „Fernsehen“, S.229.

<sup>248</sup> Vgl. DiMaggio, *How to Write for Television*, S.46, Straczynski, *Scriptwriting*, S.19, Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.20.

<sup>249</sup> Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, S.39-58.

<sup>250</sup> Emerson/Loos, *How to Write Photoplays*, S.94.

<sup>251</sup> Bordwell, *Classical Hollywood Cinema*, S.28.

Laut Bildhauer wird in der Drehbuchliteratur die Bezeichnung Exposition sowohl für den ersten Akt als auch für die Vergabe wichtiger Informationen für den Rezipienten im Allgemeinen verwendet. Meist wird der Begriff Exposition im Film als die Einführung der Protagonisten und der Ausgangssituation in der sie sich befinden beschrieben. Es ist die Etablierung der grundlegenden Situation Geschichte und der daran beteiligten Personen.<sup>252</sup>

Seger spricht davon, dass die Exposition nur bis zum ersten dramatischen Moment, dem Anstoß, dauern darf.<sup>253</sup> Dann muss sie vorbei sein. McKee verlangt zusätzlich, dass Exposition nicht offensichtlich als diese zu erkennen sein sollte.<sup>254</sup>

Der Dramentheoretiker Pfister definiert die Exposition als

„die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situation.“<sup>255</sup>

Er geht davon aus, dass sich die Exposition nicht nur auf den Anfang eines Dramas beschränken muss und nicht mit dem Texteingang gleichgesetzt sein muss. Das heißt, die Exposition ist nicht zwangsläufig als erstes Element in einem Drama zu sehen. Er beschreibt eine „initial-isolierte“ und eine „sukzessiv-integrierte Exposition“<sup>256</sup>. Erstere erscheint geblockt und isoliert in der Eingangsphase eines Textes, Zweitere ist in die fortschreitende Handlung integriert.<sup>257</sup>

Schütte räumt im Gegensatz zu McKee oder Seger ein, dass es in die Handlung integrierte Teile der Exposition geben kann, diese aber bis zum Ende des zweiten Aktes schließen sollen. Diese sukzessive Informationsvergabe wirkt als Spannungsmoment auf den Zuseher und macht neugierig.<sup>258</sup>

---

<sup>252</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.31.

<sup>253</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.37ff.

<sup>254</sup> Vgl. McKee, *Story*, S.374ff.

<sup>255</sup> Pfister, *Das Drama*, S.124.

<sup>256</sup> Pfister, *Das Drama*, S.125.

<sup>257</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.31, Pfister, *Das Drama*, S.125ff.

<sup>258</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.31, Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.85.

Auch Bordwell spricht von der Neugier, die Wissenslücken zu füllen, die durch eine verstreute Informationsvergabe entstehen.

„Scattered or delayed exposition has the power to alter the viewer’s understanding of events; making the spectator wait to fill the gaps of causality, character relations, and temporal events can increase curiosity and even create artistic motivation, baring the device of narration itself.“<sup>259</sup>

In Serien werden die vom Zuseher benötigten Informationen zu Beginn und innerhalb der Episode gegeben. Es wird zu Beginn, im Teaser oder im Vorspann ein Teil der Exposition dargestellt, aber auch sukzessiv in allen Akten. Auch Informationen, die bereits in vorangegangenen Folgen dargestellt wurden, werden oft wiederholt.<sup>260</sup>

Für Thompson stellt diese „verstreute Exposition“ eine scheinbar für das Fernsehen spezifische Informationsvergabe dar:

„In most cases, the narrative will include what I call “dispersed exposition”, a type of redundancy that seems specific to television. [...], films repeatedly present their important information, primarily in order to guarantee that all audience members grasp what is going on. Indeed, for much of cinema history, continuous screenings meant that audience members did not always come on the beginning of a feature. [...] Television still must face a similar problem – tough one intensified by fact that the beginning will not roll around again for latecomer. Thus, although one might intuitively assume that short-form television would need less redundancy than a feature film, it perhaps needs even more.“<sup>261</sup>

Auch Kozloff sieht die permanenten Wiederholungen und Diskussionen der Protagonisten über bereits vergangene Ereignisse als charakteristische Eigenschaft von Seifenopern: „Characteristic of day time soap operas, is to have the characters redundantly discuss the most significant past events.“<sup>262</sup>

#### 4.3.4 Wendepunkte und dramatische Handlungspunkte

Unter Wendepunkt versteht man die Momente in einer Geschichte an denen, laut Aristoteles entweder eine Peripetie - ein Umschlag der Geschichte – oder ein

---

<sup>259</sup> Bordwell, *Classical Hollywood Cinema*, S.28.

<sup>260</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91, Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S.20.

<sup>261</sup> Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.65.

<sup>262</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.92.

Anagnorisis – ein Wiedererkennen – im Idealfall gleichzeitig stattfindet, um beim Zuseher Empathie auszulösen.<sup>263</sup>

Die Funktionen von Wendepunkten sind die Vorhersehbarkeit einer Geschichte zu durchbrechen, die Handlung voranzutreiben und die handelnden Figuren vor neue Aufgaben zu stellen.<sup>264</sup>

Verschiedene Autoren benutzen für den Begriff des Wendepunktes sowohl unterschiedliche Bezeichnungen, als auch unterschiedliche Beschreibungen, bezüglich der Verortung in der Geschichte und ihrer Häufigkeit.

Field definiert den Wendepunkt in seiner Anleitung *Drehbuchschreiben für Film und Fernsehen* als einen „Vorfall oder ein Ereignis, das in die Geschichte eingreift und sie in eine andere Richtung lenkt“ und beschreibt ihn als figurenbezogen.<sup>265</sup>

Laut Eick beruft sich in weiterer Folge ein Großteil der Drehbuchliteratur auf diese Beschreibung des Wendepunkts. Bezüglich der Positionierung innerhalb der Aktstruktur ist man sich allerdings nicht einig.<sup>266</sup>

Bezüglich dessen, wie ein Wendepunkt auszusehen hat, ist die Literatur ebenfalls eher vage. Schütte beispielsweise schreibt:

„Wendepunkte können Entscheidungen von Figuren sein [...]. Es können Informationen sein die Figuren erhalten [...]. Oder es können Ereignisse sein, die die Handlung verändern.“<sup>267</sup>

Folgt man der Fields Erklärung des Wendepunkts oder Plot Points, kann man diese dem bei Seger oder McKee verwendeten dramatischen Handlungspunktes gleichsetzen. Der dramatische Handlungspunkt ist in seiner Funktion also dem Wendepunkt vergleichbar, wird allerdings vom Wendepunkt differenziert beschrieben. Der dramatische Handlungspunkt stellt jeglichen Moment einer Geschichte dar, der eine Handlung des Protagonisten bedingt, abgesehen von dem, das Aktende markierenden Wendepunkt.<sup>268</sup>

---

<sup>263</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 11, Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.61, Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.62ff und 90ff.

<sup>264</sup> Vgl. Field, *Drehbuchschreiben*, S.76, Hant, *Das Drehbuch*, S.121.

<sup>265</sup> Field, *Drehbuchschreiben*, S.12-13.

<sup>266</sup> Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.61ff.

<sup>267</sup> Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.62.

<sup>268</sup> Vgl. Field, *Drehbuchschreiben*, S.76, Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.46ff und 83ff, McKee, *Story*, S.236ff.

McKee erklärt, dass in jeder Sequenz ein dramatischer Höhepunkt zu finden sein sollte, der einen „moderaten Umschwung“ bewirkt und an jedem Ende eines Aktes ein „bedeutender Umschwung“ zu finden sein soll.<sup>269</sup>

Seger stellt fest, dass es in jeder Szene einen dramatischen Handlungspunkt geben muss, aber den Wendepunkten am jeweiligen Aktende und dem Mid Point, dem Handlungsumschwung in der Mitte der Geschichte eine besondere Bedeutung zukommt. Den dramatischen Handlungspunkten gibt sie die Funktionen des Hindernis, der Komplikation und der Umkehrung.<sup>270</sup>

Um die Handlung voranzutreiben kann man beliebig viele Wendepunkte oder dramatische Handlungspunkte verwenden, nur sollten an gewissen Ankerpunkten auf jeden Fall starke Wendungen platziert sein.<sup>271</sup>

Thompson beschreibt:

„Regular turning points also give variety to a story, ensuring that the action does not simply involve a character striving toward a goal and meeting a series of similar obstacles.“<sup>272</sup>

Wendepunkte werden gern zur Erhöhung der Spannung vor Werbepausen eingesetzt. Meist enden diese Szenen, in denen sich eine unerwartete Wendung ereignet mit einem Cliffhanger, also unmittelbar am Höhepunkt der Spannung. Aber Thompson hält fest: „Not all turning points come just before commercials.“<sup>273</sup>

#### 4.3.5 Handlungsstränge - Zopfdramaturgie

In den meisten zur Zeit produzierten Fortsetzungsserien werden in einer Serienfolge bis zu zehn parallele Erzählstränge behandelt.<sup>274</sup> Einige werden innerhalb einer Episode aufgelöst, andere ziehen sich über mehrere Episoden hin

---

<sup>269</sup> Vgl. McKee, *Story*, S.254.

<sup>270</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.83ff.

<sup>271</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.46ff.

<sup>272</sup> Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.55.

<sup>273</sup> Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.45.

<sup>274</sup> Während beispielsweise Douglas von drei Handlungssträngen spricht, beschreibt Routhe ungefähr fünf und Thompson schreibt den modernen einstündigen Dramen sogar acht bis zehn parallele Handlungsstränge zu. Vgl. Douglas, *TV Drama Series*, S.68, Routhe, „Fernsehen“, S.231, Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.56.

oder bilden sogar die gesamte Serie umspannende Handlungsstränge. Demgegenüber war es bis Mitte der 1990er üblich pro Folge nur zwei Erzählstränge zu haben, ein A-Plot und ein ab etwa der Mitte des ersten Aktes eingeführter B-Plot, der von da an die Handlung der Folge bestimmte.<sup>275</sup>

Die sogenannte Zopfdraturgie wird als Bezeichnung für die Verknüpfung vieler paralleler Handlungsstränge innerhalb einer Serie verwendet und lässt sich auf die Erzähltradition in Seifenopern zurückführen.<sup>276</sup> Auch Thompson spricht von parallelen Handlungssträngen, verwendet allerdings keine eigene Bezeichnung dafür.<sup>277</sup>

Das dramatische Geschehen wird hier auf mehrere Protagonisten aufgeteilt und lässt daher keine großen Szenen zu. Daher können laut Feil innerhalb einer Episode nur kurze Spannungsbögen der einzelnen Protagonisten abgehandelt werden. Um dem Manko des mangelnden Spannungsaufbaus wegen zu kurzer Szenen entgegenzuwirken, werden die verschiedenen Erzählstränge und ihre tragenden Figuren abwechselnd in nur kurzen Szenen gezeigt.<sup>278</sup>

Auch Douglas geht in ihrem Beispiel davon aus, dass die Protagonisten jeweils einen Handlungsstrang dominieren. Hier gibt es keinen Subplot sondern nebeneinander stehende Haupthandlungen, die allerdings miteinander verwoben sein können.

„We're going to look at a show that uses parallel storytelling. In this sample, the three story lines are not sub-plots, but independent tales [...] The stories are sometimes intervoven, sometimes blended, sometimes juxtaposed.“<sup>279</sup>

Meistens werden ihrer Ansicht nach drei verschiedene Handlungsstränge benutzt, sie schließt aber mehr als drei nicht aus. Der Plot auf dem die größte Gewichtung liegt, wird als A-Plot bezeichnet, der zweitwichtigste als B-Plot und der C-Plot ist oft derjenige, der sich mit den Figurencharakteren betreffenden Angelegenheiten beschäftigt. Allerdings spricht sie hier nur von grundsätzlichen Vorgaben, die variieren können, Ausnahmen haben und keine feststehenden Gesetzmäßigkeiten

---

<sup>275</sup> Vgl. Routhe, „Fernsehen“, S.231.

<sup>276</sup> Vgl. Feil, *Fortsetzung folgt*, S.94ff.

<sup>277</sup> Vgl. Thompson, *Storytelling in Film and Television*, S.55ff.

<sup>278</sup> Vgl. Feil, *Fortsetzung folgt*, S.94ff.

<sup>279</sup> Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.68.

sind. So können A- und B-Plot die gleiche Relevanz besitzen und mehr als drei oder auch weniger Handlungsstränge in einer Episode verwoben sein.<sup>280</sup>

Diese rasche Abwechslung soll Dynamik vermitteln, wie Thompson beschreibt:

„Multiple story lines [...] do give the impression of cramming a great deal of action into a relatively short time span. [...] By moving quickly among plots, the narrative gives the impression of considerable density and “lifelikeness”.“<sup>281</sup>

Smith meint dazu bezüglich Sit-Coms: „Due to time constraints, story threads are shorter – they feature less dramatic development – than a traditional main story line.“ Allerdings: “The synergetic effect of multiple threads being woven together gives them as much dramatic power as a traditional sitcom’s single main story.“<sup>282</sup>

Dabei wird in eine Szene genau so viel Information verpackt, wie der Zuseher bis hin zur nächsten Szene mit eben diesen Protagonisten braucht und memorieren kann. Jede dieser kurzen Szenen ist somit Bestandteil einer übergeordneten größeren Szene und endet mit einem „*hang-over*“<sup>283</sup>, der bis in die nächste Teilszene hinein im Gedächtnis des Zusehers bleiben soll. Feil meint damit, dass sich die Handlung am Ende der ersten von mehreren zusammengehörigen Szenen deutlich etablieren muss um einen Spannungsbogen zu halten und den Anschluss in der nächsten weiterführenden Szene klar herstellen zu können. Somit ist es möglich Spannungsbögen und dramatische Erzählmuster zu entwickeln.<sup>284</sup>

Es werden also meist um einen Haupthandlungsstrang, der auf den Protagonisten bezogen ist, Nebenhandlungen eingeführt. Diese Nebenhandlungen dienen allerdings meist der Haupthandlung und orientieren sich an deren Inhalt und Struktur.<sup>285</sup>

„A subplot, or a secondary plot, is a smaller story organized along the lines of the major plot. That is, it has its own beginning, middle, and end.“<sup>286</sup>

---

<sup>280</sup> Vgl. Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.68ff.

<sup>281</sup> Thompson, *Storytelling*, S.57.

<sup>282</sup> Smith, *Writing Television Sitcom*, S.94.

<sup>283</sup> Feil, *Fortsetzung folgt*, S.95.

<sup>284</sup> Vgl. Feil, *Fortsetzung folgt*, S.94ff.

<sup>285</sup> Vgl. Wolff, *Successfull Sitcom Writing*, S.22.

<sup>286</sup> Wolff, *Successfull Sitcom Writing*, S.22.

Wolff fasst die zahlreichen Funktionen die Nebenhandlungen beinhalten könnten wie folgt:

„A subplot serves a number of functions. For one thing, it gives you a bit of variety; if the main plot is an “issue” story, the subplot probably will be much lighter (and vice versa). It also serves the stars of the show. Since “Friends” is an ensemble show, various subplots are used this way, and they often word into the main plot, or into another subplot. [...] Finally, a subplot gives us the opportunity to sense that time has gone by; if the main story takes place over a week, for example, cutting away to the subplot helps us to accept that other things are going on and that time is passing.“<sup>287</sup>

#### 4.3.6 Alles hat ein Ende...nur die Serie nicht

Der letzte Akt im Spielfilm, ist der Teil ab dem finalen Wendepunkt, in dem alle Konflikte gelöst werden und alle Handlungsstränge zu Ende geführt werden sollen. Der Protagonist hat seinen Endkampf zu kämpfen, in dem er entweder seine Bedürfnisse zu befriedigen schafft und sein Ziel erreicht oder eben nicht und bewusst davon ablässt.<sup>288</sup>

Nach der Klimax<sup>289</sup> müssen laut Seger alle offenen Fragen beantwortet werden. Dieser Schlussteil, der dieser „letzten schwierigen Aufgabe“<sup>290</sup> im Spielfilm folgt, wird von ihr, ebenso wie von McKee, als „Auflösung“ bezeichnet.<sup>291</sup> Hant bezeichnet die Szene, die an den finalen Höhepunkt anschließt als „Kiss Off“<sup>292</sup>.<sup>293</sup>

Diese Form der Auflösung gilt zwar für die „von außen“ kommende Haupthandlung in Serien mit abgeschlossenen Episoden<sup>294</sup>, kann aber nicht auf Serials angewendet werden.<sup>295</sup>

---

<sup>287</sup> Wolff, *Successfull Sitcom Writing*, S.22.

<sup>288</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.33ff, Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.74.

<sup>289</sup> Die Klimax ist die letzte schwierige Aufgabe, die der Protagonist bewältigen muss, also der Höhepunkt der Spannung. Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.242.

<sup>290</sup> Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.242.

<sup>291</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.51, McKee, *Story*, S.337, Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.34.

<sup>292</sup> Hant, *Das Drehbuch*, S.101.

<sup>293</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.34, Hant, *Das Drehbuch*, S101ff, Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens*, S.186.

<sup>294</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103 und 122.

<sup>295</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.72ff und S.90ff.

Im Gegensatz zum Spielfilm, TV-Film oder der Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen ist es in der Fortsetzungsserie nicht zielführend, nach der Klimax die Lösung eines Konflikts zu implementieren.<sup>296</sup>

Bei den Series wird am Ende wieder der Status Quo erreicht, der den Anlass für eine weitere Folge bildet – mit einer neuen Haupthandlung und einem neuen Konflikt, den es zu lösen gilt.<sup>297</sup>

#### 4.3.6.1 Der Abspann

Wie bereits erwähnt bildet der Abspann gemeinsam mit dem Vorspann eine Art Rahmen oder Klammer um die Erzählung. Genau wie im Vorspann, wenn nicht sogar detaillierter, werden hier wieder die sogenannten Credits aufgeführt. Wird dieser Teil an eine Episode angehängt, ohne inhaltliche Relevanz für die Fortsetzung, wird er von Sendern gerne weggeschnitten um diese Zeit für Werbepausen zu nutzen.<sup>298</sup>

„Gerade der Abspann muß hier als „langweilig und überflüssig“ gelten, nimmt er doch wertvolle (Werbe-)Sendezeit in Anspruch und verleitet den Zuschauer womöglich dazu den Sender zu wechseln.“

Auf dieses Problem wird von Serienproduzenten reagiert,

„indem sie auf einen festen, vom Erzählstrang mehr oder weniger abgekoppelten Abspann verzichten und die üblicherweise dort aufgeführten Credits über eine Epilogsequenz laufen lassen.“<sup>299</sup>

#### 4.3.6.2 Tag

Straczynski erklärt, dass so wie am Beginn einer Folge ein Teaser dem Zuseher einen knappen Überblick über das gleich Folgende oder das Vorangegangene geben soll, am Ende meist ein sogenannter *Tag* steht, der eine Vorschau auf die Ereignisse der nächsten Episode bieten kann oder nach der Lösung noch einen speziellen Moment für den Protagonisten darstellen kann.

---

<sup>296</sup> Vgl. Bonner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.122ff.

<sup>297</sup> Vgl. Bonner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.122ff.

<sup>298</sup> Vgl. Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.27.

<sup>299</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.27.

„The *tag* is the flipside of the teaser, a brief segment at the end of the show that wraps up the action in a nice, neat and sometimes humorous package. A tag can also be effectively used to create a character moment after the main events of the story have reached their conclusion.“<sup>300</sup>

Also wird eine Tag, wie das dramaturgische Mittel des Cliffhangers verwendet, um den Zuseher auf das Geschehen in der nächsten Folge gespannt zu machen oder aber eine stärkere Zuseherbindung und Identifikationsmomente durch die Erkenntnisse und Charakterentwicklung der Figuren zu erreichen.

„Serials must generate enough viewer interest and involvement to survive their hiatus. Some offer flashforwards to tease the viewer with bits of upcoming action; frequently, they also run to the technique made famous by movie serials – the cliffhanger. The general rule seems to be, the longer the hiatus, the higher the cliff“ [...].“<sup>301</sup>

Smith hingegen beschreibt den Tag zwar ebenso als kurze Szene am Ende einer Episode und spricht von einer weiteren Funktion: „A *tag* is a quickly final scene tossed in just for laughs (and to hold the viewer interest through the previous commercial break.)“<sup>302</sup>

Laut Wolff sollte ein Tag aber keine Informationen enthalten, die für die Lösung oder den Fortgang der Geschichte relevant sind.

„If the show does have a tag, it should not contain any information vital to the resolution of the story, because the tag is snipped off when the show goes into syndication (that’s done to make room for more commercials).“<sup>303</sup>

Daher wird von den meisten Sendern angestrebt die Dauer von „ereignisfreier Sendezeit“ auf ein Minimum zu verkürzen:

„nach dem Motto “Und in der nächsten Folge sehen Sie...” [...] den Credits neue ereignis- und actionbetonte Bilder unterlegt, anstatt mit Reprisen aus der gerade gezeigten Episode herauszuführen.“<sup>304</sup>

---

<sup>300</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.19ff.

<sup>301</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91-92.

<sup>302</sup> Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.100.

<sup>303</sup> Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.20.

<sup>304</sup> Mengel, „Den Anfang macht die Ouvertüre“, S.30.

#### 4.3.7 Cliffhanger

Der Cliffhanger ist ein dramaturgisches Mittel, das gerne in seriellen Erzählstrukturen verwendet wird. Am Höhepunkt der Spannung wird plötzlich abgebrochen und der Zuseher sieht sich mit einem ungelösten Spannungsmoment konfrontiert das ihn dazu veranlassen soll, auch die nächste Episode zu verfolgen.

Neumann definiert den Begriff Cliffhanger in *Reclams Sachlexikon des Films*, als eine

„Aus dem Amerikanischen übernommene Bezeichnung dafür, dass die Einzelfolge einer Fortsetzungsserie auf dem Höhepunkt der Spannung abbricht (in der frühen Stummfilm-Serie *The Perils of Pauline* hing die Heldin tatsächlich an der wörtlich genommenen Klippe) – zu dem Zweck, das Publikum auch für die nächste Folge zu gewinnen.“

Sie beschreibt dabei zwei verschiedene Möglichkeiten der Darstellung:

„Dabei gibt es Varianten: Der Held/Heldin wird in der nächsten Folge aus der hochnotpeinlichen Situation, bei der es sich um eine physische oder moralische Klemme handeln kann, gerade noch befreit, die beiden Folgen schließen unmittelbar aneinander an. Oder es ist zwischen den Handlungen beider Folgen Zeit verstrichen, sodass von der Rettung im Nachhinein erzählt werden muss. Die Cliffhanger-Dramaturgie wurde insbesondere für das Fernsehgenre der Soap Opera kultiviert.“<sup>305</sup>

Das Ende der einzelnen Episoden der Soap Opera *Dallas*, ist ein immer wieder zitiertes Beispiel für Serien-Cliffhanger.<sup>306</sup>

Im *Dictionary of the Performing Arts* steht diesbezüglich: „Any show in series form that ends with a scene of unresolved suspense, keeping the audience in a state of anticipation for the next episode.“<sup>307</sup>

Der Cliffhanger wird aber nicht nur am Ende einer Episode verwendet, sondern auch innerhalb einer Folge, vor den Werbepausen findet er seinen Einsatz.<sup>308</sup>

---

<sup>305</sup> Neumann, „Cliffhanger“, S.119.

<sup>306</sup> Vgl. Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.92.

<sup>307</sup> Moore/Varchaver, *Dictionary of the Performing Arts*, S.95.

<sup>308</sup> Vgl. Douglas, *Writing the TV Drama Series*, S.71.

## 4.4 Figuren

„In fact [...] it is characters and their interrelationships that dominate television stories.“<sup>309</sup>

In diversen Drehbuchratgebern finden sich mit dieser Aussage Kozloffs Übereinstimmungen.

Vale beispielsweise spricht davon, dass Geschichten grundsätzlich immer von Personen und den von ihnen ausgeführten Handlungen erzählen.<sup>310</sup>

Seger erklärt, dass Geschichten erst durch das Einwirken ihrer Figuren komplex und interessant werden, handeln müssen.<sup>311</sup>

Und Bronner beschreibt dies, spezielle für Fernsehserien, ausführlich an exemplarischen Beispielen.<sup>312</sup>

Daraus ist zu schließen, dass die Charakterisierung der Figuren zu den wesentlichen dramaturgischen Bestandteilen eines Filmes, aber auch einer Serie zählt.

Im Langspielfilm wird jemand vor eine Aufgabe gestellt und wächst an der Lösung der sich dadurch ergebenden Konflikte. Er entwickelt sich innerhalb von ungefähr 90 bis 120 Minuten von einem Feigling in einen Helden oder von einem unglücklichen zu einem glücklichen Menschen. Diese Entwicklung vollzieht sich nachdem der Protagonist seinen Auftrag erhalten hat und auf sein Ziel zusteuert. Immer wieder kommen ihm Hindernisse in die Quere und sein Weg ändert sich, aber am Ende des Films erreicht er sein Ziel und kann seine Bedürfnisse befriedigen und damit seine Entwicklung abschließen.<sup>313</sup>

In alternativen Ansichten zur Drehbuchgestaltung und Dramaturgie des Films finden sich Modifizierungen dieses Schemas. Offenen Erzählformen ohne kausale Verknüpfungen oder Charaktere, die sich hauptsächlich auf ihre inneren Konflikte konzentrieren, finden sich mittlerweile auch häufiger im Langspielfilm. Figuren werden nicht mehr unbedingt als „Handlungs-macher“ konzipiert, vielmehr als „Ereignis-erträger“.

---

<sup>309</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.75.

<sup>310</sup> Vgl. Vale, *Die Technik des Drehbuchschreibens*, S.101.

<sup>311</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.181ff.

<sup>312</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.120ff.

<sup>313</sup> Vgl. Hant, *Das Drehbuch*, S.47ff, McKee, *Story*, S.56.

„Statt Charaktere zu zeigen, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und durch ihre Entscheidungen jederzeit zum Guten beeinflussen können, sollen die dargestellten Figuren in ihrer – oftmals aussichtslosen – gesellschaftlichen Situation gezeigt und eher objektiv betrachtet werden.“<sup>314</sup>

Eine wichtige Gemeinsamkeit, die sich durch sämtliche Drehbuchliteratur zieht, ist die Dreidimensionalität der Figuren. Um Authentizität und Tiefe zu erreichen, muss eine Figur detailliert gezeichnet sein, auch wenn nur ein Bruchteil davon offensichtlich wird. Sie braucht eine Vergangenheit und eine mögliche Zukunft, Charaktereigenschaften, die ihre Handlungen plausibel erscheinen lassen, sowie eine Definition des sozialen Umfeldes. Damit einher geht die Implementierung einer *Backstory*<sup>315</sup>, aus der dieser Mangel meist resultiert, den es zu überwinden oder zu akzeptieren gilt.<sup>316</sup>

Je genauer eine Figur gezeichnet ist, desto leichter lassen sich erklärbare Handlungen, die dazu dienen das vordefinierte Ziel zu erreichen und die unbewussten Bedürfnisse zu befriedigen, erkennen. Die Kausalität der aufeinander folgenden Ereignisse wird auch durch die Nachvollziehbarkeit des Handelns der Figuren bestimmt.<sup>317</sup>

Auch Straczynski erklärt in Bezug auf die Produktionspraxis:

“As a story editor, I can’t tell you how important it is to have your characters flow smoothly from one action, scene or situation to another, riding on logic and characterization.”<sup>318</sup>

Die kausale Aneinanderreihung von Ereignissen bestimmt die Dynamik und dafür bedarf es logisch handelnder Charaktere.<sup>319</sup> Der Zuseher soll mitempfinden können und muss verstehen können, warum Figuren handeln, wie sie handeln. Es ist erklärtes Ziel, den Zuseher dazu zu bewegen, mit den Figuren zu fühlen und ihre Handlungsweisen als logisch zu empfinden. Ob es sich nun um Sympathie oder Antipathie handelt ist in diesem Fall allerdings nicht relevant.<sup>320</sup>

---

<sup>314</sup> Vgl. Benke, *Freistil*, S.35.

<sup>315</sup> Vgl. Kapitel 4.4.3

<sup>316</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.131ff, Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.23.

<sup>317</sup> Vgl. Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.213ff.

<sup>318</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.23.

<sup>319</sup> Vgl. Straczynski, *Scriptwriting*, S.23ff.

<sup>320</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.21ff.

#### 4.4.1 Wo ist das Ziel?

“The characters must strive to achieve something, or to avoid something.”<sup>321</sup>

In der Kinofilm dramaturgie gilt für die Protagonisten eine Zielsetzung als Grundlage der Handlung. Der Held hat ein Ziel, auf das er sich den ganzen Film über zu bewegt.<sup>322</sup>

In Langspielfilmen ist es entscheidend, dieses Ziel konkret zu formulieren und als erfüllbares Vorhaben darzustellen. Der Zuschauer muss die Möglichkeit haben sich dieses Ziel konkret vorzustellen und möchte dabei sein, wenn das Ziel für den Protagonisten definiert wird. Vor allem aber ist das Ziel, auf das sich ab seiner Definition der Protagonist zubewegt, so entscheidend, weil es die Handlungsrichtung und das Ende des Films bestimmt.<sup>323</sup>

Das Ziel ist also entscheidend für die Handlung und muss um Spannung aufbauen zu können, einige wichtige Punkte erfüllen. Es muss für den Protagonisten etwas auf dem Spiele stehen, sollte er das Ziel nicht erreichen. Er muss etwas dafür tun, um das Ziel zu erreichen und erst durch Aufbietung seiner gesamten Energie, kann er es schaffen.<sup>324</sup> Ist das Ziel gesetzt, wird es dem Protagonisten so schwierig wie möglich gemacht, dieses Ziel zu erreichen, um Konflikte zu erzeugen.<sup>325</sup>

In langlaufenden Fortsetzungsserien ist die Zielsetzung oft schwierig, wenn sie nicht auf ein Ende hin konzipiert sind. Daher können sich die Ziel der einzelnen Protagonisten auch verändern. Da Serials in einem in sich abgeschlossenen sozialen System spielen, beispielsweise einem Krankenhaus wie bei *Grey's Anatomy*, kommen die zu lösenden Konflikte nicht von außen.<sup>326</sup> Daher gibt es in Serials oft kein klar definiertes Ziel, sondern die Entwicklung der Protagonisten und deren Verhältnis zueinander über den Zeitraum in dem die Serie produziert

---

<sup>321</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.25.

<sup>322</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.93ff, Bordwell, *Classical Narration*, S.157.

<sup>323</sup> Vgl. Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.24ff.

<sup>324</sup> Vgl. Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.26ff.

<sup>325</sup> Vgl. Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.179.

<sup>326</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.104.

wird, stehen im Vordergrund. Es gibt keine gültige Auflösung und kein erreichbares Ende.<sup>327</sup>

In Serien mit abgeschlossener Folgehandlung hingegen, kann man von einem dramaturgischen Bogen, der innerhalb einer Episode zu einem Ende kommt, ausgehen. Daher wird auch zu Beginn jeder Folge ein für den Zuseher klares Ziel, auf das die Hauptcharaktere gemeinsam zusteuern, definiert. Der Antagonist findet sich nicht innerhalb der fixen Personalstrukturen dieser Serien, was eine Zielsetzung von außen verstärkt. Bei den Zielen in dieser Art von Serien handelt es sich meist um die Aufklärung eines Mordes, wie in *Columbo* (den Bronner als Prototypen bezeichnet), *Tatort* oder *C.S.I.- Den Tätern auf der Spur*, so wie um die Heilung von Patienten wie in *Dr. House* oder das Bestehen eines Abenteuers wie in *Der junge Indiana Jones* oder *Knight Rider*.<sup>328</sup>

#### 4.4.2 Ich habe keine Bedürfnisse?

Im Langspielfilm verhält es sich mit den Bedürfnissen des oder der Protagonisten ähnlich wie mit dem Ziel des Helden. Das Bedürfnis ist allerdings nicht offensichtlich erkennbar, veranlasst aber die Figur genauso zum Handeln, nur auf einer unbewussten Ebene. Im Gegensatz zum Ziel, das konkret vor den Augen des Protagonisten und der Zuseher dargestellt wird, bleibt das Bedürfnis oft lange im Verborgenen und führt nur durch seine Erfüllung zur Aufdeckung.

Das Verlangen, das es zu befriedigen gilt, ist ein weiterer Motor der Geschichte, neben dem eigentlichen Ziel. Es stellt meist einen Mangel des Charakters dar, der die Figur unvollständig erscheinen lässt. Es kann sich hierbei zum Beispiel um den Wunsch nach Liebe oder nach dem Erwachsenwerden handeln. Je menschlicher das Bedürfnis erscheint, desto eher wird den Zuschauern eine Identifikationsmöglichkeit geboten.<sup>329</sup> Meist widerspricht es dem Ziel und führt oft sogar zu dessen Relativierung.<sup>330</sup> Auch in Serien müssen die Charaktere Mängel aufweisen, die es zu vervollständigen gilt.

---

<sup>327</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.111.

<sup>328</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.103ff.

<sup>329</sup> Vgl. Schütte, *Aristoteles in Hollywood*, S.28ff.

<sup>330</sup> Vgl. Schütte, *Aristoteles in Hollywood*, S.30.

#### 4.4.3 Backstory

Jede Figur in einer Erzählung hat eine Vorgeschichte, eine Backstory<sup>331</sup>. Laut Hant und Fiel beispielsweise, umfasst diese das gesamte Leben der Figur, von der Geburt bis zum Beginn der Geschichte.<sup>332</sup> Für den weiteren Verlauf und die Nachvollziehbarkeit der Handlungen der Figuren ist diese Vorgeschichte ausschlaggebend, wird aber laut Hant im Film nicht gänzlich dargestellt. Lediglich Einzelheiten, die notwendig sind um Handlungen zu erklären, werden gezeigt.<sup>333</sup>

Krützen führt in *Dramaturgie des Films* den Begriff der Backstory genauer aus. Hierfür unterscheidet sie zunächst zwischen den von Bordwell und Thompson definierten Begriffen Plot und Story<sup>334</sup>, um den zeitlichen Rahmen der Backstory einzugrenzen. Für sie bezieht sich der Beginn der Backstory auf das am weitesten zurückliegende vom Protagonisten preisgegebene Ereignis, das relevant für die Geschichte ist. Es muss nicht unbedingt gezeigt werden, sondern es kann auch nur darüber geredet werden. Als Endpunkt der Backstory sieht sie den Zeitpunkt an, an dem die „dominant erzählte Zeit beginnt“<sup>335</sup>, die Zeit, die sich der im Film erzählten Geschichte widmet.<sup>336</sup>

Die Ereignisse der Vorgeschichte, die für die im Film erzählte Geschichte der Figur wichtig sind, sind meist ungelöste innere Konflikte oder Erlebnisse, die nicht verarbeitet wurden. Sie dienen der Charakterisierung und versehen die Figur mit seelischen Verletzungen als plausible Motivation für ihre Reaktionen und Aktionen.<sup>337</sup> „Es besteht eine >einfache Kausalität< zwischen der erlebten Verletzung und dem Charakter der Hauptfigur.“<sup>338</sup>

---

<sup>331</sup> In der deutschsprachigen Drehbuchliteratur und in Übersetzungen wird meist der englische Begriff Backstory verwendet. Vgl. Hant, *Das Drehbuch*, S.69ff, Krützen, *Dramaturgie des Films*, S. 25ff.

<sup>332</sup> Vgl. Hant, *Das Drehbuch*, S.69ff, Field, *Drehbuchschreiben*, S.76.

<sup>333</sup> Vgl. Bildhauer, *Drehbuch reloaded*, S.32, Hant, *Das Drehbuch*, S.69ff.

<sup>334</sup> Sei verweist hier auf die Beschreibung der Begriffe Plot und Story in *The Classical Hollywood Cinema* von Bordwell und Thompson. „'Story' will refer to the events of the narrative in their spatial, temporal, and causal relations. 'Plot' will refer to the totality of formal and stylistic materials in the film. [...] The plot is, in effect, the film before us. The story is thus our mental construct, a structure of interferences we make on the basis of selected aspects of the plot.“ Bordwell/Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, S.12.

<sup>335</sup> Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.29.

<sup>336</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.28ff.

<sup>337</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.30ff.

<sup>338</sup> Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.37

#### 4.4.5 Charakterentwicklung

Im Langspielfilm durchläuft die Hauptfigur innerhalb von 90 bis 120 Minuten eine Charakterentwicklung, die sie am Ende um mindestens eine Erkenntnis reicher mit einer bleibenden Veränderung eines Wesenszugs hinterlässt.<sup>339</sup> Dem Protagonisten wird in der Exposition bereits sein ihn antreibendes Bedürfnis mitgegeben. Das auslösende Moment führt dann zu einer Zielsetzung und gibt die Richtung der Entwicklung vor. Während des Mittelteils des Filmes macht er Fort- und Rückschritte in Bezug auf das Erreichen seines offensichtlichen Ziels, um am Ende des Films, egal ob er erreicht hat was er sich wünscht, tiefgreifende und nachhaltige Veränderungen in seinem Wesen zu zeigen. Die Handlungen die der Protagonist dabei setzt, treiben die Geschichte voran. Somit sind, die aus Charakterentwicklungen resultierenden Handlungen der Figuren, ein wesentliches dramaturgisches Mittel.<sup>340</sup>

Im Gegensatz zur Langspielfilmdramaturgie dürfen sich Figuren in Serien mit abgeschlossener Folgehandlung kaum verändern. Sie sind am Ende jeder Episode dieselben wie am Anfang, um in der nächsten Folge von vorne zu beginnen.<sup>341</sup>

Smith erklärt zur Statik in der Entwicklung von Sit-Com-Charakteren:

“While long-term psychological growth is usually an important dramatic element in movies, books, and other forms of fiction, you don’t see much of it in series like *Men Behaving Badly* [<sup>342</sup>]. The characters are who they are, and by next week they will have forgotten any lessons that they supposedly learned this week.”<sup>343</sup>

Auch Wolff spricht davon, dass sich die Hauptcharaktere von Woche zu Woche keinerlei Entwicklung unterziehen. „The major characters are established and remain the same from week to week.”<sup>344</sup>

---

<sup>339</sup> Vgl. Hant, *Das Drehbuch*, S.49ff, Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.95ff.

<sup>340</sup> Vgl. Howard/Marbley, *Drehbuchhandwerk*, S.90ff, Seger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.181ff.

<sup>341</sup> Vgl. Krützen, *Dramaturgie des Films*, S.321.

<sup>342</sup> *Men behaving Badly* ist eine britische Sit-Com, die der Zeit zwischen 1992 und 1998 von der BBC produziert wurde.

<sup>343</sup> Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.96.

<sup>344</sup> Wolff, *Successfull Sitcom Writing*, S.23.

In der Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen wird der Protagonist zwar regelmäßig mit seiner Backstorywound, seinem Mangel konfrontiert oder muss sich seinem inneren Konflikt stellen, aber am Ende der Folge wird er der Selbe sein. Darum wird der Zuseher Woche um Woche einschalten. Er weiß, was ihn erwartet und worauf er sich einlässt und weiß, wie es enden wird, um wieder von vorne zu beginnen.<sup>345</sup>

Smith beschreibt die Charakterentwicklung innerhalb einer Folge:

„Structurally speaking, sitcom characters will frequently follow the same pattern that we expect in drama. They might start off an episode by behaving in a selfish or self-centered manner regarding some issue. During the second act, they take inappropriate actions as they try to achieve some goal. At story’s climax, they realize the error of their ways and finally do the right thing. A lesson is learned, all is well, ‘The End.’ Until the next episode“.<sup>346</sup>

Kozloff bestätigt diese Aussage, fügt aber hinzu:

“One truism of television criticism is that series characters have no memory and no history: amazingly, they don’t notice that they said and did exactly the same things previous week. (However, although past events disappear into black void, characters’ interrelationships do grow from week to week.) Moreover, as long as the series continues, the viewer can bank on the fact that the central tension or premise will not be resolved; for instance, on a given *Star Trek* we do not expect that the Enterprise will complete its mission and return to earth.“<sup>347</sup>

Es wird daher häufig von statischen Hauptfiguren gesprochen, die aber entgegen der Bezeichnung nicht vollkommen statisch sein können und müssen. Die Entwicklung innerhalb einer Serie geht allerdings langsam und über viele Folgen hinweg vor sich. Um in den Figurenbeziehungen und Charakterentwicklungen aber nicht statisch zu wirken, werden daher gerne Gastfiguren eingeführt, die als Ausgleich eine rasante Charakterentwicklung innerhalb einer Episode durchleben. Dies gilt gleichermaßen für Serial und Series.<sup>348</sup>

In einer Fortsetzungsserie wird der Protagonist aus seinen Mängeln und Fehlern im Laufe der Zeit lernen. Allerdings so langsam und mit vielen Wendungen innerhalb seiner Entwicklung, dass der Zuseher zwar noch gespannt auf den

---

<sup>345</sup> Vgl. Smith, *Writing Television Sitcoms*, S.96.

<sup>346</sup> Smith, *Writing Television Sitcom*, S.96.

<sup>347</sup> Kozloff, „Narrative Theory and Television“, S.91.

<sup>348</sup> Routh, „Fernsehen“, S.230.

weiteren Verlauf ist, das Erreichen des Ziels aber möglichst lange hinausgezögert werden kann. Diese Wirkung kann durch einen sehr subtilen inneren Konflikt erreicht werden. Der Basiskonflikt der Serie muss universell sein und nachvollziehbar schwierig zu lösen.<sup>349</sup>

## 4.5 Konflikte

Um eine Handlung voranzutreiben, braucht man Konflikte, daher sind sie das zentrale Moment jeder dramatischen Darstellungsform, also sowohl im Theater als auch im Film. Konflikte erzeugen Bewegung, bedingen Handlungen und erfordern Lösungen. Ausgelöst werden Konflikte dadurch, dass eine Figur ein bestimmtes Ziel erreichen will, bewusst etwas zu tun verweigert oder sich mit Hindernissen konfrontiert sieht. Dabei spielt es keine Rolle ob die zu überwindenden Hürden sich in Form eines Gegners oder einer Gewissensfrage präsentieren.<sup>350</sup> In jedem Fall ist der „Konflikt der Motor, der eine Geschichte vorantreibt“<sup>351</sup> und somit „das zentrale Element des Drehbuchs.“<sup>352</sup>

Die Differenzierung der Verschiedenartigkeit der Konflikte kommt laut Eick in deren Beschreibung allerdings oft zu kurz.<sup>353</sup>

Carrière beschränkt sich auf die Erwähnung eines zentralen dramatischen Konflikts.<sup>354</sup> Dyncyger und Vogler sprechen von zwei verschiedenen Formen von Konflikten, einem äußeren und einem inneren.<sup>355</sup>

McKee hingegen unterscheidet neben der inneren Konfliktebene eine persönliche und außerpersönliche und beschreibt, dass Konflikte immer auf allen dieser drei Ebenen stattfinden.<sup>356</sup>

---

<sup>349</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.123ff.

<sup>350</sup> Vgl. Howard/Marbley, *Drehbuchhandwerk*, S.67ff.

<sup>351</sup> Howard/Marbley, *Drehbuchhandwerk*, S.68.

<sup>352</sup> Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.41.

<sup>353</sup> Vgl. Eick, *Drehbuchtheorien*, S.86.

<sup>354</sup> Vgl. Carrière/Bonitzer, *Praxis des Drehbuchschreibens*, S.216ff.

<sup>355</sup> Vgl. Dancyger, *Alternative Scritwriting*, S.3, Vogler, *Odyssee des Drehbuchschreibers*, S.190.

<sup>356</sup> Vgl. McKee, *Story*, S.233.

Auch für Hant steht der Protagonist vor

„drei Konflikten: dem materiellen Konflikt des Plots (Kampf um den Knochen), dem geistigen Konflikt des Themas (die Grundfrage, um die es in der Geschichte geht) und dem emotionalen Konflikt seiner Psyche (die innere Wunde, die größte Angst).“<sup>357</sup>

Schütte beschreibt vier Arten von Konflikten: den Antagonistenkonflikt, den Situationskonflikt, den kollektiven und den inneren Konflikt.<sup>358</sup>

Seeger spricht gar von 5 Arten von Konflikten, bei ihr gibt es neben obig genannten noch einen kosmischen Konflikt.<sup>359</sup> Diesen könnte man allerdings anhand ihrer Definition dem vorhin erwähnten Begriff Situationskonflikte zuordnen.

Allen Beschreibungen ist eine „Zweckmäßigkeit, Zielorientiertheit und Geschlossenheit“<sup>360</sup> gemeinsam.

Da Konflikte mit dem Willen einer Figur zu handeln oder auch bewusst nicht zu handeln einhergehen, sollte mit dem Erreichen des Willens den Konflikt lösen. Laut Hant sollten daher

„alle Konflikte, die während einer Geschichte entstehen, [...] in der Geschichte auch gelöst werden. Ungelöste Konflikte vermitteln den Eindruck, dass der Autor seine Geschichte nicht zu Ende erzählt hat und hinterlassen einen unbefriedigten Zuschauer.“<sup>361</sup>

In dieser Aussage steckt sowohl die Beschreibung für den Umgang mit Konflikten im Spielfilm als auch das Potential von Konflikten für Fernsehserien. Der Zuseher kehrt vor den Bildschirm zurück, weil er auf eine Auflösung des Grundkonflikts hofft.<sup>362</sup>

Das Potential des Konflikts kann mit dem Begriff der Prämisse bei Howard verglichen werden. Sie gibt Informationen über die Figur, die sein Ziel und seine Bedürfnisse betreffen und die Ausgangssituation darstellen.

---

<sup>357</sup> Hant, *Das Drehbuch*, S.63.

<sup>358</sup> Vgl. Schütte, *Die Kunst des Drehbuchlesens*, S.41ff.

<sup>359</sup> Vgl. Seeger, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, S.205ff.

<sup>360</sup> Eick, *Drehbuchtheorien*, S.87.

<sup>361</sup> Hant, *Das Drehbuch*, S.68.

<sup>362</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.120.

„Man kann beispielsweise eine Geschichte unter dem Aspekt betrachten, daß der Protagonist und sein Ziel (erste Prämisse) mit einem Antagonisten und den Hindernissen als Gegenüber (zweite Prämisse) ein Drama und die emotionale Reaktion des Publikums herbeiführen (conclusio).“<sup>363</sup>

In Bezug auf Serien erklärt Wolff, der Kinofilmdrehbuchliteratur folgend, den Konflikt zum zentralen dramaturgischen Element. „Conflict is at the heart of both serious drama and comedy, and sitcoms are no exception. Most of them have an established conflict as a continuing element.“<sup>364</sup>

Er spricht hier von einem den Protagonisten betreffenden Hauptkonflikt der meist aus seiner Backstorywound herrührt.

Das Konfliktpotential in Fortsetzungsserien (Serials) muss ein hohes sein, um Konflikte über mehrere Folgen unlösbar erscheinen zu lassen. Dafür eignet sich laut Bronner am besten ein universeller Konflikt, mit dem sich jeder Mensch identifizieren kann. In den Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen (Series) wird in jede Episode ein neuer äußerer Konflikt eingeführt, der das Personal der Serie veranlasst, eine Lösung zu finden. Aber auch hier verbirgt sich meist ein universeller innerer Konflikt des oder der Protagonisten um seine Handlungen plausibel zu gestalten.<sup>365</sup>

#### 4.5.1 Protagonisten brauchen Antagonisten

Um eine Geschichte voranzutreiben, braucht der Protagonist ein Ziel – und eine entgegengesetzte Kraft, die ihn am Erreichen des Ziels hindern will. Diese antagonistische Kraft kann „etwas Unpersönliches (eine negative innere Qualität des Protagonisten, eine Naturgewalt, gesellschaftliche Verhältnisse etc.)“<sup>366</sup> oder ein personifizierter Gegenspieler, ein Antagonist, sein.<sup>367</sup>

Der Antagonist ist derjenige, der die Geschichte in Gang bringt, wie beispielsweise durch ein Verbrechen, das er begeht. Seine Ziele und Pläne sollten leicht verständlich sein und die Figur sollte so konzipiert sein, dass ihr Vorhaben

---

<sup>363</sup> Howard, *Drehbuchhandwerk*, S.72.

<sup>364</sup> Wolff, *Successful Sitcom Writing*, S.24.

<sup>365</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.122.

<sup>366</sup> Hant, *Das Drehbuch*, S.61.

<sup>367</sup> Vgl. Hant, *Das Drehbuch*, S.61ff.

plausibel umsetzbar ist. Es ist essentiell, dass der Antagonist scheinbar überlegen ist, da der Protagonist an seiner Aufgabe wachsen soll.<sup>368</sup>

In Serien mit abgeschlossener Folgehandlung lässt sich die Frage bezüglich eines deutlich gezeichneten Antagonisten meist leicht beantworten. Da in jeder Episode eine neue Geschichte von vorne beginnt und am Schluss zu Ende geführt wird, werden jede Woche neue Antagonisten eingeführt, in beispielsweise in Krimi- oder Arztserien. Der oder die Protagonisten sehen sich jeder Folge mit einer neuen Herausforderung, einem neuen äußeren Konflikt konfrontiert und einem neuen Verbrecher oder einer neuen Krankheit gegenübergestellt.<sup>369</sup>

In Fortsetzungsserien sieht sich der Protagonist, zumindest über einen gewissen Zeitraum, immer dem gleichen Antagonisten gegenübergestellt. Da sich aber die Lösung für äußere Konflikte oder auch emotionale Konflikte nicht unendlich lange hinauszögern lässt, sieht man sich hier oft gezwungen, immer wieder neue Konflikte einzuführen.<sup>370</sup>

Das Hadern mit sich selbst birgt also das größte anhaltende Konfliktpotential aus dem man schöpfen kann. Dem Protagonisten steht jede Woche aufs Neue der gleiche Antagonist gegenüber, nämlich er selbst.<sup>371</sup> Eine Möglichkeit, die in Serien benutzt wird, ist es möglichst viele wechselnde Antagonisten und einen starken inneren Konflikt zu verwenden.<sup>372</sup>

#### 4.5.2 Ohne Konflikte keine Handlung

„Drama ist Konflikt.“<sup>373</sup>

Wie Strazcynski schreibt, sind es die Konflikte und die dadurch hervorgerufenen Emotionen, die Handlungen bedingen und den Zuseher fesseln.

---

<sup>368</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.87ff.

<sup>369</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.122.

<sup>370</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.120ff.

<sup>371</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.94.

<sup>372</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.127ff.

<sup>373</sup> Field, *Drehbuchschreiben*, S.20.

„In television, as in any form of literature, you don't just tell a story; you *drive* a story. And nothing drives a story as well as conflict and emotion. So *make* them scenes. Give them a beginning, a middle and an end. Move them as fast as you can. Drive one scene into another. Give each scene *impact* so that by time the act is over, your audience is exhausted and exhilarated by the roller-coaster ride they've just taken.“<sup>374</sup>

Bronner unterscheidet drei Arten von Konflikten: den äußeren Konflikt, das emotionale Beziehungsgeflecht oder soziale Netzwerk und den inneren Konflikt. Der äußere Konflikt stellt jene Kämpfe dar, die gegen einen realen Gegner, einen tatsächlichen Antagonisten, ausgetragen werden. Beim emotionalen Beziehungsgeflecht handelt es sich um Konflikte zwischen Figuren, die in einer Beziehung oder in einer sozialen Verknüpfung stecken. Es werden Partnerschaftskrisen, Generationskonflikte, Eifersucht auf dieser Ebene ausgelebt und stellen den „Hauptnahrungsquell für sämtliche Soaps und Familienserien“ dar.<sup>375</sup>

Die inneren Konflikte, sind Konflikte, die eine Figur mit sich selbst austrägt. Hier stellt der Protagonist, seinen eigenen Antagonisten dar. Der innere Konflikt ist in Serien von großer Bedeutung, da er viel subtiler erzählt werden muss und sich entweder jede Woche aufs Neue löst oder ungelöst bleiben muss. Er stellt also oft den Hauptkonflikt des oder der Protagonisten dar, wie Bronner anhand Columbo, als Beispiel für eine Series und Dallas, als Serial-Beispiel, erläutert.<sup>376</sup>

Bronner ordnet die eben beschriebenen Arten von Konflikten jeweils einem bestimmten Medium zu, in dem sie am besten zur Geltung kommen können, spricht aber von einem festen Platz aller drei in Film und Fernsehen.<sup>377</sup>

Wichtig für die Dynamik ist es die einzelnen Konfliktebenen abwechselnd zu behandeln.<sup>378</sup> Beispielsweise folgt einer Actionszene, die den äußeren Konflikt

---

<sup>374</sup> Straczynski, *Scriptwriting*, S.26.

<sup>375</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.93.

<sup>376</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.111ff.

<sup>377</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.93ff.

<sup>378</sup> Vgl. Feil, *Fortsetzung folgt*, S.

beleuchtet, eine emotionale Szene, auf die wiederum eine Szene auf der Beziehungsebene folgt.<sup>379</sup>

Die Etablierung des inneren Konflikts und der Beziehungen sollte immer sobald als möglich im ersten dramatischen Akt stattfinden. Der äußere Konflikt, sollte um den ersten Wendepunkt dominant sein. Laut Bronner liegen alle Wendepunkte auf der Ebene der äußeren Handlung. Im zweiten Akt wird Großteils das Beziehungsgeflecht, in das der Protagonist verstrickt ist behandelt. Im dritten Akt dominiert wieder der äußere Konflikt. Die Konflikte auf der Beziehungsebene und die inneren müssen hier bereits gelöst sein.<sup>380</sup>

Daher gilt für jede einzelne Szene, dass sie auf mehreren Konfliktebenen spielen muss und dass es "keine dramatische Szene ohne Konflikt" geben kann.<sup>381</sup>

Dazu schreibt Hiltunen: „Ist ein Konflikt gelöst, dann harrt stets ein nächster, wichtigerer der Lösung.“<sup>382</sup> Dies dient der Dynamik und dramatischen Steigerung.

#### 4.5.3 Der Hauptkonflikt

„Ein Hauptkonflikt in der Serie ist ein Konflikt, der nie aufgelöst wird.“<sup>383</sup>

Bronner beschreibt, sowohl für Serials als auch für Series, den unlösbaren Hauptkonflikt als Grundlage für deren lange Laufzeit. Meist handelt es sich dabei um einen inneren Konflikt. Er wirft immer wieder neue Probleme auf, die gelöst werden müssen und die Serie dadurch dominieren. „Es gibt zwei Möglichkeiten: Der Konflikt löst sich nie oder er löst sich jede Woche.“<sup>384</sup>

Ein beliebter Hauptkonflikt ist, dass sich Protagonist und Antagonist allmählich ineinander verlieben.<sup>385</sup> Dieser Konflikt ist allerdings ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr glaubwürdig unlösbar – entweder es kommt zur Beziehung oder sie funktioniert auf gar keinen Fall. Daher ist diese Variante des Hauptkonflikts eher

---

<sup>379</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.97.

<sup>380</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.97.

<sup>381</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.99.

<sup>382</sup> Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood*, S.179.

<sup>383</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.119.

<sup>384</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.122.

<sup>385</sup> Vgl. Blum, *Television and Screen Writing*, S.35.

problematisch. Man könnte einen neuen Konflikt einführen, aber das führt meist zur Änderung des Themas der Serie und verlangt eine Einführung von neuen Nebencharakteren.<sup>386</sup>

Laut Bronner ist das bestmögliche Konzept für einen Hauptkonflikt in einer fortlaufenden Serie, grundlegende Differenzen zwischen Charakter und Lebenssituation einzuführen. Daraus resultiert ein scheinbar unlösbarer Konflikt, der es möglich macht eine Serie unendlich lange zu produzieren.<sup>387</sup>

Im Langspielfilm muss der Protagonist, um die Erwartungen der Zuseher zu befriedigen, seine Konflikte, vor allem den Hauptkonflikt, innerhalb von ungefähr zwei Stunden lösen. In einer Fortsetzungsserie muss der Protagonist so lange als möglich der Lösung seines Konflikts hinterherlaufen und daran arbeiten und am besten niemals ans Ziel gelangen. Dies gelingt nur, wenn der Hauptkonflikt ein universeller Konflikt ist, also einem Grundbedürfnis der menschlichen Existenz nachempfunden ist.

Bronner beschreibt hier ein an die Psychologie angelehntes Pyramidensystem das die Grundbedürfnisse des Menschen darstellen soll. Je näher das Bedürfnis das hinter dem Konflikt steckt der Basis dieses Modells ist, desto universeller ist er. Universelle Konflikte eignen sich am besten um auf eine lange Seriedauer ausgedehnt zu werden. Je spezieller der Konflikt ist, desto schwieriger wird es, seine Glaubwürdigkeit über einen längeren Zeitraum zu vermitteln.<sup>388</sup>

„Serien brauchen einen universell nachvollziehbaren Basiskonflikt. Bedrohtes Überleben (Ärztserien, *Akte X*, *Mission Impossible*, die ganze *Star Trek*-Welt usw.), bedrohte Sicherheit (fast alle Krimiserien), bedrohte oder um ihren Fortbestand ringende Familienstrukturen und Beziehungen (Soaps, Sit-Coms Melodramen à la *Dallas*, *Falcon Crest*, *Guldenburgs*, *Schloßhotel Orth* etc.), Konflikte um menschliches Zusammenleben (*Sex & The City*, *Ally McBeal*, *Hinter Gittern*).“<sup>389</sup>

---

<sup>386</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.119ff.

<sup>387</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.126.

<sup>388</sup> Vgl. Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.134ff.

<sup>389</sup> Bronner, *Schreiben fürs Fernsehen*, S.136.

## 5. Resümee

Aufgrund der unterschiedlichen Formate und Genres ist eine generelle Einteilung von dramaturgischen Strukturen von fiktionalen TV-Serien schwierig. Es ist aber durchaus möglich, eine grobe Unterscheidung in Serien mit fortlaufenden Episodenhandlungen und Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen zu treffen und somit eine Basis für den Vergleich zu schaffen. Serien, die eine Geschichte über mehrere Folgen erzählen, scheinen andere Strukturen zu verwenden als Serien, die in jeder Episode eine neue Haupthandlung einführen.

Hier kann man wiederum verschiedene genauere Differenzierungen festlegen und einzelne Formate damit beschreiben, wie beispielsweise Sit-Coms und Fernsehreihen, die Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen zuzuordnen sind oder Soap Operas und Telenovelas, die Beispiele für Serien mit fortlaufender Handlung darstellen.

Jede dieser Untergruppen hat neben den Charakteristika die für Series oder Serial verwendet werden noch spezielle Eigenschaften, die Einfluss auf die dramaturgischen Strukturen haben können, wie beispielsweise die Seriedauer. So sind Reihen meist einstündige Serien und Sit-Coms werden in 30minütigen Episoden produziert. Dennoch haben sie die Abgeschlossenheit der Haupthandlung innerhalb einer Episode gemeinsam.

Ein wichtiger Punkt in der Betrachtung der Strukturierung von Serien ist ihre geschichtliche Entwicklung und Herkunft. In Europa waren andere serielle Erzählformen in der Mediengeschichte prägend als in US-Amerika. Der Feuilletonroman wird als historisches Vorbild des seriellen Erzählens generell meist genannt.

In den USA ist das Hörspiel als direkter Vorgänger der Fernseh-Seifenoper zu sehen, die ihren Namen von Waschmittelkonzernen bekam, die als Sponsoren auftraten. Daraus entwickelte sich eine Sendestruktur, aufgebaut auf Werbung, die auch heute noch im Fernsehen zu finden ist.

Im europäischen Raum hingegen, wurde mit dem Hörspiel, durch die Ausstrahlung auf öffentlich-rechtlichen Sendern, eine Art Bildungsauftrag, der sich deutlich von den oberflächlichen amerikanischen Sendungen abgrenzt, verfolgt.

Daher finden sich länderspezifische inhaltliche und dramaturgische Unterschiede.

Die schon von Aristoteles formulierten Strukturen finden bis heute Einzug in gängige dramaturgische Literatur, auch in die aktuelle Drehbuchliteratur für Film

und Fernsehen. Es finden sich die Aktstrukturen, Wendepunkte oder Charakterentwicklung in beinahe allen Ratgebern zum Schreiben von Drehbüchern wieder. Auf das jeweilige Medium angepasst sind diese Grundlagen nach wie vor gültig.

So erfolgt eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen geschlossener und offener epischer Erzählweise. Die klassische 3-Akt-Struktur ist bei der geschlossenen Form nach wie vor eine gültige Einteilung, wenn auch weiter entwickelte Schemata Einzug in die Drehbuchliteratur finden, wie Freytags Dramenmodell.

Ausgehend davon beschreiben Filmdrehbuchautoren die strukturellen Einteilungen nach ein wenig modifizierten, aber grundlegend ähnlichen Blickpunkten.

Für das Fernsehen gelten hier aber noch gesondert dramaturgische Regeln. Ein essentieller Aspekt ist die Einschränkung durch die Programmschemata der Sender. Ein weiterer ist die Finanzierung der meisten Sender durch Werbung und die einzuplanenden Werbepausen, die Sendungen unterbrechen. Es besteht ein äußerer Rahmen, der eingehalten werden muss. Es können daher zwei verschiedene Aktstrukturen unterschieden werden, eine dramatische, der klassischen Dramaturgie folgende und eine technische, format- und senderbedingte.

Durch die serielle Erzählstruktur in Serien kommt auch dem jeweiligen Episodenanfang und –ende eine spezielle Stellung zu. Am Anfang muss für den Zuschauer die Möglichkeit eines Einstiegs gegeben sein, selbst wenn er nicht zum Stammpublikum zählt. Oft wird durch einen sogenannten Teaser die Episode eröffnet. Der Inhalt kann sowohl Rückblicke auf die wichtigsten Ereignisse der vorangegangenen Episoden, als auch eine Vorschau auf das kommende umfassen. Manche Teaser zeigen eine eigene kleine Vorgeschichte, die mit der Hauptgeschichte in Verbindung steht. Auf jeden Fall ist der Teaser der Teil vor dem Vorspann.

Dem Vorspann kann man eigene Relevanz zuordnen, da er als gleichbleibendes Element die Möglichkeit zur Identifizierung der Serie herstellt. Die Credits müssen aber nicht als eigenständiger Teil präsentiert werden. Es kann durchaus sein, dass der Vorspann bereits den Beginn der folgenden Episode zeigt. In jedem Fall kann ihm eine Art Expositionsfunktion zukommen.

Es ist - bedingt durch das Programmschema und die Seriedauer - nicht möglich ausführliche Expositionen wie im Film zu zeigen. Daher werden, wie bereits erwähnt der Teaser oder der Vorspann häufig dafür verwendet. Eine weitere

Möglichkeit der Exposition ist die verstreute Informationsvergabe innerhalb der gesamten Episode.

Im Zentrum von Erzählungen stehen Figuren, die Ziele und Bedürfnisse haben. Das heißt es müssen für die Hauptfigur(en) Prämissen geschaffen werden die Handlungen bedingen.

Das Ziel ist dabei etwas offensichtlich „Gewolltes“, das Bedürfnis ist ein dem Protagonisten unbewusster Wunsch, nach dessen Erfüllung er strebt.

Nur aufgrund einer Zielsetzung wird für eine Figur bewusster Handlungsbedarf geschaffen und eine dramatische Handlung kann erzeugt werden.

Das Bedürfnis des Protagonisten wiederum bedingt zwar die Handlungen der Figuren, steht aber nicht im Vordergrund. Meist rührt es aus der Vorgeschichte, der Backstory, der Figuren her. Sie kann als Erklärung für das Verhalten des jeweiligen Charakters gesehen werden und wird meist sukzessiv während der einzelnen Serienepisoden erzählt.

Im Langspielfilm wird die durch die Überwindung des Mangels eine Charakterentwicklung der Figuren gezeichnet. Da aber nach der abgeschlossenen Entwicklung der Film zu Ende ist, bedarf es hier nicht unbedingt der Möglichkeit einer Fortsetzung. Serien müssen hier anders mit den Charakteren verfahren. In Series findet sich der Protagonist am Ende wieder da, wo er am Anfang begonnen hat und wird keine seiner Erkenntnisse mit in die nächste Episode nehmen.

In Serials sehen sich die Protagonisten ebenfalls gegenübergestellt, allerdings sind Konflikte nicht unendlich lang tragbar und eine Entwicklung, um glaubwürdig zu bleiben ist unvermeidbar.

In beiden Formen ist daher oft eine Entwicklung auf einer zwischenmenschlichen Ebene zu erkennen, durch deren Komplexität die Entwicklung der Charaktere hinausgezögert wird.

Der Konflikt ist grundsätzlich als zentraler Moment einer Handlung zu sehen. Ohne Konflikt würde kein Handlungsbedarf bestehen. Diese Konflikte sind nicht nur äußere, von einem Gegenspieler bedingte, sondern spielen sich auch auf der emotionalen Ebene, als zwischenmenschlicher und auf der geistigen Ebene, als innerer Konflikt ab. In jeder Szene und jeder Handlung werden alle drei Ebenen gleichzeitig bedient.

In Serials stellt der Protagonist oft seinen eigenen Antagonisten dar. Dies ermöglicht ein Hinauszögern der Konflikte auf der inneren Ebene. In Series hingegen, gibt es eine antagonistische Kraft, die von außen kommt, wie

beispielsweise ein Verbrecher oder eine Krankheit. Diese Aufgaben gilt es bis zum Ende der Episode zu lösen, sowie die dadurch entstehenden Konflikte - auf allen Ebenen.

Sämtliche Konflikte sind um einen Hauptkonflikt angeordnet. In Serien mit abgeschlossener Folgehandlung ist der Hauptkonflikt leichter zu identifizieren, da in jeder Episode durch ein Ereignis und einen Antagonisten von außen, ein neuer zentraler Konflikt eingeführt wird. Bei Serials muss der Hauptkonflikt über viele Episoden hinweg glaubwürdig und daher ein universeller Konflikt sein. Für den Zuseher soll nachvollziehbar sein, dass er schwierig zu lösen ist. Dieser Hauptkonflikt spielt sich daher oft auf der Ebene des inneren Konflikts ab oder ist eng verknüpft mit dem Bedürfnis der Hauptcharaktere.

## 6. Quellenverzeichnis

### 6.1 Bibliografie

Allen, Robert C. (Hg.), *Channels of Discourse. Reassembled*, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press <sup>2</sup>1992.

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.1982.

Auerochs, Bernd, „Diegese“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S.156-157.

Bawden, Liz-Anne (Hg.), *Buchers Enzyklopädie des Films*, 2 Bde., München: Bucher <sup>2</sup>1983.

Benke, Dagmar, *Freistil. Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2002.

Benke, Dagmar/Christian Routh, *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Bildhauer, Katharina, *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhundert*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2007.

Bleicher, Joachim, „Serie“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S.703-704.

Blum, Richard A., *Television Screen Writing. From Concept to Contract*, Newton: Butterworth-Heinemann 1995.

Boll, Uwe, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, Aachen: Alano-Verlag 1994.

Bordwell, David/Janet Staiger/Kristin Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, London: Routledge 1985.

Borwell, David/Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Boston: McGraw-Hill  
2008.

Böhnke, Alexander/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum  
Vorspann. "The Title is a Shot"*, Berlin: Vorwerk 8 2006.

Brandt, Ulrich, „Schieß los! Erzählmuster amerikanischer Serien“, *Serien-Welten.  
Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*, Hg. Irmela  
Schneider, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 52-74.

Brauneck, Manfred (Hg.), *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie,  
Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*, Bamberg: C. C.  
Buchners Verlag 1980.

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

Burdorf, Dieter/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.), *Metzler  
Lexikon Literatur*, Stuttgart: Metzler 2007.

Carrière, Jean-Claude/Pascal Bonitzer, *Praxis des Drehbuchschreibens*, Berlin:  
Alexander Verlag 1999.

Creeber, Glen, *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*, London: British  
Film Institute 2004.

Creeber, Glen, *Tele-Visions. An Introduction to studying Television*, London:  
British Film Institute 2006.

Dancyger, Ken/Jeff Rush, *Alternative Scriptwriting*, Boston: Focal Press 1995.

DiMaggio, Madeline, *How to Write for Television*, New York: Fireside 1993.

Douglas, Pamela, *Writing the TV Drama Series*, Studio City: Michael Wiese  
Productions 2005.

Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films*, Hamburg: LIT Verlag 2007.

Emerson, John/ Anita Loos, *How to Write Photoplays*, Philadelphia: Georg W. Jacobs & Co. <sup>2</sup>1923.

Ergert, Viktor, *50 Jahre Rundfunk in Österreich*. 4 Bde., Salzburg: Residenz Verlag 1975.

Eick, Dennis, *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft: 2006.

Feil, Georg, *Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Feldinger, Norbert P., *Nachkriegsrundfunk in Österreich. Zwischen Föderalismus und Zentralismus von 1945 bis 1957*. München: Saur 1990.

Feuer, Jane, „Genre Study and Television“, *Channels of Discours. Reassembled*, Hg. Robert C. Allen, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press <sup>2</sup>1992, S.138-160.

Field, Syd, *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, Berlin: Ullstein <sup>4</sup>2006; (Orig. *Screenplay. The Foundation of Screenwriting*, New York: Dell Publishing 1979).

Frey-Vor, Gerlinde, „Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“, *Media Perspektiven* 8, 1990, S.488-496.

Frey-Vor, Gerlinde, „Erzählen ohne Ende: die Soap opera. Charakteristika von Soap operas und Telenovelas im internationalen Vergleich“, *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programmsituation und Marktkonkurrenz*, Hg. Knut Hickethier, Frankfurt am Main [u.a.]: Verlag Peter Lang 1992, S. 209 -216 .

Frey-Vor, *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen. „Lindenstrasse“ und „East Enders“ im interkulturellen Vergleich*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 1996.

Gardies, André, „Am Anfang war der Vorspann“, *Das Buch zum Vorspann. "The Title is a Shot"*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21-33.

Grimm, Gunther E., „Kolportageroman“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S. 388-389.

Hallenberger, Gerd, „Fernsehformate und internationaler Formathandel“, In: Hans-Bredow-Institut (Hg.), *Internationales Handbuch Medien 2002/2003*. Baden-Baden: Nomos 2002, S.130-137.

Hant, Peter, *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Hübner Verlag 1992.

Heinz, Andrea, „Dramaturgie“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S. 170.

Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation 1991.

Hickethier, Knut (Hg.), *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*, Frankfurt am Main [u.a.]:Verlag Peter Lang 1992.

Hickethier, Knut, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart: Metzler 1998.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart: Metzler <sup>4</sup>2008.

Hiltunen, Ari, *Aristoteles in Hollywood. Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001.

Hobson, Dorothy, *Soap Opera*, Cambridge: Polity Press 2003.

Holland, Patricia, *The Television Handbook*, London: Routledge 1997.

Holzer, Daniela, *Die deutsche Sitcom. Format. Konzeption. Drehbuch. Umsetzung*, Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1999.

Kauffmann, „Feuilleton“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S. 237.

Kleinsteuber, Hans J., „Die Soap Opera in den USA“, *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen*, Hg. Irmela Schneider, Heidelberg: Winterverlag 1992.

Koebner, Thomas, „Dramaturgie“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S.156-161.

Kozloff, Sarah, „Narrative Theory and Television“, *Channels of Discourse. Reassembled*, Hg. Robert C. Allen, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press <sup>2</sup>1992, S. 67-100.

Krüger, Udo Michael, *Programmprofile im dualen Fernsehsystem 19985-1990. Eine Studie der ARD-ZDF-Medienkommission*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1992.

Krützen, Michaela, *Dramaturgie des Films*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag <sup>2</sup>2006.

Lange, Frauke, *Untersuchung zur Dramaturgie von Krimiserien am Beispiel des Zweiten deutschen Fernsehens*, Alfeld/Leine: Coppi-Verlag 1997.

Leonhard, Joachim-Felix/Hans-Werner Ludwig/Dietrich Schwarze, *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, 3 Bde., Berlin: DeGruyter 1999.

Lersch, „Mediengeschichte des Hörfunks“, *Handbuch der Mediengeschichte*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart: Kröner Verlag 2001, S. 231-706.

McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2001. (Orig. *STORY. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York: Reagan Books 1998)

Meckel, Miriam, „Programstrukturen des Fernsehens“, *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Hg. Joachim-Felix Leonhard/Hans-Werner Ludwig/Dietrich Schwarze, 3Bde., Berlin: DeGruyter 1999, S.2269-2280.

Mengel, Norbert, „Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklung von Serienvor- und abspannen: Vom „notwendigen Übel“ zum kreativen Freiraum – und zurück“, *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*, Hg. Irmela Schneider Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S.19 - 41.

Mielke, Christine, *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: DeGruyter 2006.

Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag des Zuschauers*, Münster: MAkS-Publikationen 1994.

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

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlag 2008.

Moore, Frank Ledlie/Mary Varchaver, *Dictionary of the Performing Arts*, Lincolnwood : Contemporary Books 1999.

Neumann, Kerstin-Luise, „Cliffhanger“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Thomas Koebner, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2007, S. 119.

Neuschäfer, Hans-Jörg/Dorothee Fritz-El Ahmad/Klaus-Peter Walter, *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

Odin, Roger, „Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion“, *Das Buch zum Vorspann. "The Title is a Shot"*, Hg. Alexander Böhnke/Rembert Hüser/Georg Stanitzek, Berlin: Vorwerk 8 2006, S.34-41.

Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: UTB Verlag <sup>11</sup>2001.

Rabenalt, Peter, *Filmdramaturgie*, Berlin: Vistas <sup>3</sup>2004.

Routhe, Christoph, „Fernsehen“, *Script Development. Im Team zum guten Drehbuch*, Hg. Dagmar Benke/Christian Routhe, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.

Schneider, Irmela (Hg.), *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen*, Heidelberg: Winter Verlag 1992.

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

Schöberl, Joachim, „Die Fernseh-Spielserie. Aspekte eines Genres fortgesetzter Unterhaltung“, *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*, Hg. Manfred Brauneck, Bamberg: C. C. Buchners Verlag 1980, S. 416-441.

Seeger, Linda, *Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander Verlag <sup>7</sup>2005; (Orig. *Making a Good Script Great*, Hollywood: Samuel French 1994).

Sjurts, Insa (Hg.), *Gabler Lexikon Medienwirtschaft*, Wiesbaden: Gabler 2004.

Smith, Evan S., *Writing Television Sitcoms*, New York: The Berkley Publishing Group 1999.

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

Steinmaurer, Thomas, *Konzentriert und verflochten. Österreichs Mediensystem im Überblick*, Innsbruck: Studienverlag 2002.

Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: John Hopkins University Press 1978.

Straczynski, Michael J., *The complete book of Scriptwriting. The all-in-one to writing and selling screenplays, teleplays, theatrical plays, and animation scripts*, Cincinnati: Writer's Digest Books 1996.

Töteberg, Michael (Hg.), *Metzler Film-Lexikon*, Stuttgart: Metzler <sup>2</sup>2005.

Thompson, Kristin, *Storytelling in Film and Television*, Cambridge [u.a]: Harvard University Press 2003.

Vale, Eugene, *Die Technik des Drehbuchschreibens für Film und Fernsehen*, München: TR-Verlagsunion <sup>4</sup>2004; (Orig. *The Technique of Screen & Television Writing*, New York: Simon & Schuster 1982)

Vogler, Christopher, *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins <sup>2</sup>1998.

Würmann, Carsten, „Fortsetzungsroman“, *Metzler Lexikon Literatur*, Hg. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler <sup>3</sup>2007, S. 249 – 250.

## 6.2 Filmografie

*Batman*, Regie: Tim Burton, UK/USA 1989.

*Batman Forever*, Regie: Joel Schumacher, USA 1995.

*Batman Returns*, Regie: Tim Burton, USA 1992.

*Batman & Robin*, Regie: Joel Schumacher, USA 1997.

*Berlin Alexanderplatz*, Regie: Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1980.

*Bianca. Wege zum Glück*, Regie: Jurij Neumann, Deutschland 2004-2005.

*Broncho Billy*, Regie: Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, USA 1909-1915.

*C.S.I. Crime Scene Investigation*, Regie: Knneth Fink et al., USA 2000ff.

*Dallas*, Regie: Leonard Katzman et al., USA 1978-1991.

*Der Bulle von Tölz*, Regie: Deutschland 1996ff.

*Desperate Housewives*, Regie: Larry Shaw et al., USA 2004ff.

*Die Buddenbrooks*, Regie: Franz Peter Wirth, Deutschland/Frankreich 1979.

*Dynasty*, Regie: Don Medford et al., USA 1981-1989.

*Ellen*, Regie: Robby Benson et al., USA 1994-1998.

*Friends*, Regie: Garry Halvorson et al., USA 1994-2004.

*Gute Zeiten Schlechte Zeiten*, Regie: Jurij Neumann et al, Deutschland 1992ff.

*House M.D*, Regie: Deran Sarafian et al., USA 2004ff.

*Knight Rider*, Regie: George Fenady et al., USA 1982-1989.

*Le Compte de Monte Christo*, Regie: Josée Dayan,  
Frankreich/Deutschland/Italien 1999.

*Lindenstrasse*, Regie: Hans W. Heissendörfer et al., Deutschland 1985ff.

*Men behaving Badly*, Regie: Martin Dennis , UK 1992-1998.

*Napoléon*, Regie: Yves Simoneau, Frankreich et al 2002.

*Tatort*, Regie: Harald Sicheritz et al., Österreich/Deutschland1970ff.

*Roseanne*, Regie: Gail Mancuso et al., USA 1988-1997.

*Seinfeld*, Regie: Andy Ackermann et al., USA 1990-1998.

*Six Feet Under*, Regie: Kathy Bates et al., USA 2001-2005.

*Scrubs*, Regie: Micheal Spiller et al., USA 2001ff.

*Star Wars*, Regie: Georege Lucas, USA 1977.

*Star Wars: Episode V. The Empire Strikes Back*, Regie: Georege Lucas, USA 1980.

*Star Wars: Episode VI. Return of the Jedi*, Regie: Georege Lucas, USA 1983.

*Superman*, Regie: Richard Donner, USA/UK 1978.

*Superman II*, Regie: Richard Lester, UK 1980.

*Superman III*. Regie: Richard Lester, UK 1983.

*Superman VI. The Quest for Peace*, Regie: Sidney J Furie, UK 1987.

The Young Indiana Jones Chronicals, Regie: Jim O'Brien, USA 1992-1993.

*Two and a half man*, Regie: Chuck Lorre et al., USA 2003ff.

*Unter uns*, Regie: Alan Coleman et al., Deutschland 1994ff.

*Verliebt in Berlin*, Regie: Joris Hermans et al., Deutschland 2005-2007.

### 6.3 Radiosendungen

*The Archers*, UK 1951ff.

*Ma Perkins*, USA 1933-1960.

## 6.4 Internetquellen

<http://www.bbc.co.uk/radio4/archers> Zugriff: 13.01.2009.

<http://www.lindenstrasse.de> Zugriff: 21.10.2008.

## Anhang:

### I. Abstract

Die Arbeit „Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. Eine vergleichende Zusammenfassung ausgewählter Drehbuchliteratur“ ist eine Zusammenfassung gängiger Serienformate, geschichtlicher Entwicklung seriellen Erzählens und dramaturgischer Grundstrukturen.

Die Abgrenzung der Serienformen in Serien mit abgeschlossener Folgehandlung, auch Series genannt, wird den Fortsetzungsserien, den Serials, gegenübergestellt und ihre speziellen Merkmale zusammengefasst und erläutert. Diese Einteilung bildet die Grundlage für die Differenzierung einzelner Serienformate, die in aktuellen Programmschemata zu finden sind.

Es finden sich sowohl bei Series, als auch bei Serials Formate zwischen 20 und 60minütiger Dauer.

Die zyklisch-serielle Narration ist eine weit in die Geschichte zurückreichende Form von Erzählung. Die direkten Vorläufer für Serien im Fernsehen sind in verschiedenen Stadien der Entwicklung von Massenmedien zu finden. Als erstes ist der Feuilletonromane des 19. Jahrhunderts durch die Erfindung des Buchdrucks zu nennen. Das Kino, in dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts serielle Erzählungen üblich waren, und der Hörfunk mit seinen Hörspielen, sind ebenfalls direkte Vorläufer. Vor allem das Radio, als vergleichbares Massenmedium, wird im angloamerikanischen Raum als direkter Vorgänger der Fernsehserie genannt. Dabei ist speziell die Soap Opera gemeint, die aus den Radio-Soaps entstanden ist. Neben Sendestrukturen, wie Werbeunterbrechungen, wurden auch dramaturgische Mittel wie der Cliffhanger aus dem Kino oder Radio übernommen. Im europäischen Raum ist eine weniger kommerzielle Entwicklung zu beobachten, die darin resultierte, dass erst mit dem Privatfernsehen eine Vielzahl von seriellen Formaten ins Programm Einzug hielt.

Basierend auf diesen Entwicklungen, können auch die dramaturgischen Strukturen und Mittel von Serien betrachtet werden.

Wenn auch klassische dramaturgische Theorien in der Drehbuchliteratur zum Schreiben von Fernsehserien immer wieder zitiert werden, haben diese sich im

Laufe der Zeit an den medialen Wandel angepasst. Wie etwa die aristotelische Aktstruktur, die durch den Aufbau von Sendeschemata, in denen Werbepausen ein fixer Bestandteil sind, von einer technischen Struktur ersetzt wird. Im Hinblick auf die filmwissenschaftliche Literatur und Ratgeber zum Schreiben von Kinofilm Drehbüchern werden zwar dem Namen und Erklärungen nach die gleichen Mittel eingesetzt, aber die Funktion und Anordnung ist nicht unbedingt exakt die Gleiche. Der Vorspann und der Teaser bieten neben der Funktion der Exposition die Möglichkeit Vergangenes zu Wiederholen. Die Exposition wichtiger Informationen muss sich in den einzelnen Episoden immer wiederholen und daher geschickt eingeflochten werden und dem Abspann und Tag kommen die Aufgaben der Vorschau zu.

Die Charakterentwicklung entspricht ebenfalls nicht den Vorstellungen dramaturgischer Strategien in Langspielfilmen. In Series wird zwar in jeder Episode der Hauptkonflikt gelöst, aber die Charaktere sind am Ende die gleichen wie zuvor, sei sind statisch. In Serials wird eine Entwicklung hinausgezögert indem der universelle Hauptkonflikt scheinbar unlösbar ist und die Konflikte auf zwischenmenschlicher Ebene treiben die Handlung voran.

Also ist der Konflikt das zentrale Moment einer dramatischen Handlung. Dieser spielt sich auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig ab. Jede dieser Ebenen wird abwechselnd in den Vordergrund gerückt oder um einen zentralen äußeren Hauptkonflikt angeordnet.

## II. Lebenslauf

### **Persönliche Daten**

Name: Petra Freimund

Geboren am 8. März 1976 in Steyr, Oberösterreich

Familienstand: ledig

Kontakt: freimund\_petra@gmx.at

### **Bildungsweg**

2003 - 2009	Diplomstudium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
2004 - 2009	Studium der Japanologie
1999 - 2001	Kolleg für Multimedia an der HGBLVA Wien 14., Diplomabschluss: Zweisprachig mit Auszeichnung
1994 - 1999	Medizinstudium
1994	Matura am BRG Hamerlingstrasse, Linz

### **Berufspraxis (Auszug)**

seit Mai 2006	zunächst Produktionsassistentin, anschließend Produktionsleitung, Gastspielkoordination und Dramaturgieassistentin bei DRAMA X
2006	Regiehospitantin im Theater in der Josefstadt
2005	Gestaltung und Betreuung von <a href="http://www.tocarne.at">www.tocarne.at</a> Arbeitsgemeinschaft unabhängiger Kulturschaffender
2004	Layout des Begleitbuches und Erstellung der Website für den „Internationalen Theaterkongress 2004“
2000 - 2002	Kamera, Schnitt und „digital composit“: DVD „Vienna Ophthalmic Operation“ für die Univ. Augenklinik, AKH Wien, <a href="http://www.akh-wien.ac.at/ophthalmic">www.akh-wien.ac.at/ophthalmic</a> (ausgezeichnet mit dem Staatspreis für Multimedia 2002)
2000	ORF, Landesstudio OÖ, Aktueller Dienst und Produktionsabteilung
1997	Mitarbeit an einem Forschungsprojekt der Univ. Kinderklinik mit internationaler Publikation, AKH Wien
1996 -1998	Redakteur und Gründungsmitglied der Zeitschrift „the GAP“