

Moritz Baßler / Martin Nies (Hg.)

# Short Cuts

Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie

**SCHÜREN**

# Inhalt

Moritz Baßler

## **Einführung: Short Cuts und Serialität**

Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt 7

Martin Nies

## **Short Cuts**

Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalisierten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart 21

David Ginnutis

## **Vom Scherengitter zum Erzählmodell?**

Zum autoreferenziellen Potenzial der Darstellung von Gitterstrukturen in Short-Cuts-Texten 39

Stephan Brüssel

## **Auf der Schwelle**

Short Cuts in erzählenden Texten der 1910er- und 1920er-Jahre 87

Philipp Pabst

## **Artifizieller Realismus**

Zur narrativen Funktion der Short Cuts in Ulrich Seidls HUNDSTAGEN 113

Andreas Blödorn

## **«Tot semiotisch»?**

Episodisches Erzählen und Short-Cuts-Verfahren in Peer Hultbergs Romanen *Requiem* und *Die Stadt und die Welt* 129

<b>Dominic Bükler / Valentijn Vermeer</b> <b>Der narrative Text und die serielle Textur</b> David Mitchells short story sequence <i>Cloud Atlas</i>	143
<b>Kilian Hauptmann</b> <b>Eine Ideologie des Schicksals?</b> Short Cuts – Narration, Kontingenz und Wahrnehmung in CLOUD ATLAS (2012)	167
<b>Gudrun Weiland</b> <b>Texte als &lt;serielle&gt; verstehen</b> Rezeptionshandlungen und Textstrategien in Heftrömanserien der 1920er- und 1930er-Jahre	187
<b>Keyvan Sarkhosh</b> <b>Kurz und kernig statt lang und erbärmlich?</b> Einige Beobachtungen zum Verhältnis von Erfolg, Staffellaufzeiten und narrativer Dichte in aktuellen <Quality TV>-Serien	217
<b>Stefan Tetzlaff</b> <b>Serialität und Kybernetischer Realismus</b> DOCTOR WHO als Meta-Series	249
<b>Anne Lippke / Anna Seidel</b> <b>«For the story»</b> Zur Serialisierung des Films TINY FURNITURE, zur Popularisierung der Serie GIRLS	267
<b>Personen- und Werkindex</b>	282
<b>Filmindex</b>	286

Moritz Baßler

## Einführung

### ***Short Cuts* und Serialität: Zur Frage nach der poetischen Funktion der erzählten Welt**

#### **1 Serialität als Merkmal des populären Realismus**

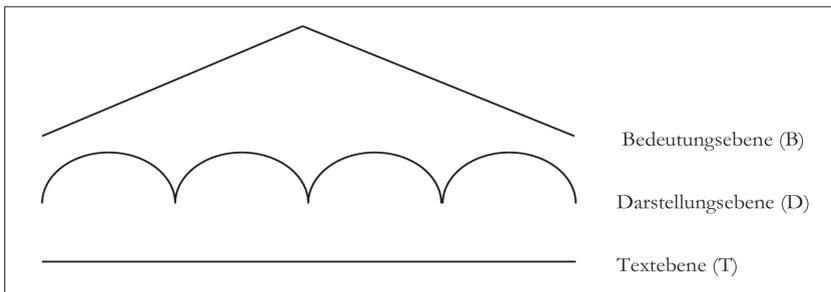
Komplexe Serien sind das narrative Format der Stunde. Darauf können sich die meisten Rezipienten im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts vermutlich einigen. Wenn eine neue Staffel *GAME OF THRONES* beginnt, zieht das eine Stilgemeinschaft in Bann, die sich in den vergangenen Jahren weltweit, synchron und quer durch die traditionellen Bildungsschichten geformt hat. Es ist unmittelbar deutlich, dass ein so funktionierendes Erzählwerk schon formal anderen Kriterien zu genügen hat als, sagen wir, ein traditioneller Roman: Es muss – als Fernseh-, Netz- und Medienereignis – sofort und weltweit für Begeisterung sorgen, also über spektakuläre Eigenschaften verfügen. Diese müssen einerseits einen Neuigkeitswert haben, andererseits aber von hinreichender Vertrautheit sein, damit die unterschiedlichsten Rezipienten sofort anschließen können. Und dies gelingt eben über die Serialität, zu der populäre Erzählliteratur immer schon tendierte (Charles Dickens, Karl May, *Nesthäkchen*):

Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesem Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinosum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten

in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein. Auf diese Weise emergieren *Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels*.<sup>1</sup>

Das zeigt zunächst nicht viel mehr, als dass auch Literatur heute unter Markt- und Medienbedingungen produziert und distribuiert wird. Dazu ist es weiterhin förderlich, wenn ein Text sprachlich und kulturell leicht übersetzbar ist. Aber damit nicht genug: Alle gegenwärtigen Medien sind auch Speichermedien; und hier kommt die Komplexität ins Spiel. Damit die Fangemeinschaften sich im Netz und in abgeleiteten Formaten weiter angeregt mit den Angeboten des Narrativs, vor allem seiner Welt (der Diegese) beschäftigen, und damit auch die DVDs gekauft werden, muss die Serie außerdem über einen hohen Grad von Komplexität verfügen, der aber, wohlgemerkt, die Erstrezeption nicht stören darf.

Narrative Texte dieser Art, vom Erfolgsroman (*Harry Potter*, *A Song of Ice and Fire*, Karl Ove Knausgård) über den Hollywoodfilm bis hin zur TV-Serie, sind deshalb eigentlich immer realistisch erzählt, egal wovon sie handeln. Was heißt das? Mit Jurij Lotman begreifen wir den literarischen Erzähltext als Zeichen zweiter Ordnung.<sup>2</sup> Eine Kombination sprachlicher, akustischer und visueller Zeichen (Textebene T) bringt eine erzählte Welt mit Raum, Zeit, Figuren, Handlungen und Gedanken hervor (Darstellungsebene D), eben die Diegese. Die Phänomene dieser Diegese werden ihrerseits zu Zeichen des literarischen Textes, die auf ihre Bedeutung hin interpretiert werden müssen (Bedeutungsebene B).



1 Ebenen des literarischen Textes

Mit Christoph Bode (u.a.)<sup>3</sup> definieren wir Realismus als Verfahren über den Grad der Automatisierung im Übergang von der Text- zur Darstellungsebene. Je direkter der Leser über die aktivierten metonymischen Frames und Skripte (z. B. Restaurant,

1 Venus, Jochen (2013). «Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie». In: Marcus S. Kleiner / Thomas Wilke (Hg.). *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden 2013, S. 49–73, hier S. 67.

2 Vgl. Lotman, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München 1989, S. 39 f.

3 Vgl. Bode, Christoph (1988). *Ästhetik der Ambiguität*. Tübingen 1988, S. 148 f.

Schwertkampf), über seine kulturellen Codes in die Diegese gelangt, je weniger er von den Zeichen der ersten Ordnung bemerkt, desto müheloser ist seine Lektüre und desto realistischer erscheint ihm der Text. In diesem Verfahrens-Sinn können also auch phantastische Texte realistisch erzählt sein und sind es zumeist auch.

Der realistische Erzähltext ist somit strukturgleich mit dem, was Roland Barthes als Mythos bezeichnet: «*Er ist ein sekundäres semiologisches System*»,<sup>4</sup> und zwar eines, das durch Narkotisierung der ersten Zeichenordnung, der künstlichen, textuellen Herstellung der erzählten Welt charakterisiert ist. «Der Mythos wird als Faktensystem gelesen, während er doch nur ein semiologisches System ist.»<sup>5</sup> Die realistische Diegese erscheint so als natürliche Repräsentation einer (der erzählten) Wirklichkeit. Im Unterschied zu dieser realistischen Art von Prosaerzählung, die in metonymischen Frames voranschreitet, lenken poetische Texte qua poetischer Funktion (Äquivalenzbildung, Metaphorik) «das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen» (Jakobson)<sup>6</sup> und damit auf die Textebene und die Zeichenhaftigkeit der Diegese. Jede Metapher stellt ja einen Framebruch dar und ist daher deutungsbedürftig; über die poetische Paradigmenbildung sind dann neue, bisher nicht im kulturellen Wissen codierte Ähnlichkeiten und Zusammenhänge schreibbar. Diese Art von Poiesis als Bildung neuer Zusammenhänge zwischen Text- und Darstellungsebene entautomatisiert und erschwert damit die Lektüre. Sie nimmt folglich genau in dem Maße ab, wie ein Text realistisch verfährt. Deshalb lautet seit den 1920er-Jahren ein rekurrenter Vorwurf, realistisch verführende Texte, zum Beispiel dicke, gut lesbare Romane, blieben prinzipiell hinter dem Potenzial poetischer Texte zurück. «Ein Roman von vierhundert Seiten», so der Lyriker Günter Eich 1956 süffisant auf einer internationalen Tagung zum Thema «Der Schriftsteller vor der Realität», «enthält möglicherweise ebensoviel Definition wie ein Gedicht von vier Versen. Ich bin bereit, diesen Roman zu den Gedichten zu zählen. / Richtigkeit der Definition und Qualität sind mir identisch.»<sup>7</sup> Diese Art von «Definition», von literarischer Poiesis, leisten die gegenwärtigen Erfolgstexte und -serien eher nicht.

Die literarische und vor allem die emphatische Moderne hat die realistische Zeichenordnung nachhaltig erschüttert. Realistisches Erzählen ist seither nurmehr ein Verfahren unter vielen möglichen. So die Theorie. Tatsächlich aber stand das realistische Erzählverfahren seit dem 19. Jahrhundert in trivialer und Mid-brow-Literatur nie in Frage und ist nach dem Ende der historischen Avantgarden (Expressionismus, Surrealismus) spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts international wieder das dominante Verfahren aller Erzählliteratur. Galt in der emphatischen

4 Barthes, Roland (1957). *Mythen des Alltags*. Berlin 2010, S. 258.

5 Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 280.

6 Jakobson, Roman (1960). «Linguistik und Poetik». In: Ders. *Poetik*. Hg. v. Elmar Holenstein / Tarcisus Schelbert. Frankfurt 1979, S. 83–121, hier S. 92f.

7 Eich, Günter (1956). «Der Schriftsteller vor der Realität». In: Ders. *Vermischte Schriften*. Hg. v. Axel Vieregk (= Gesammelte Werke. Revidierte Ausgabe, Bd. 4). Frankfurt a.M. 1991, S. 613f., hier S. 614.

Moderne: «Ein Prosa-Text, der sich gegen mimetische Lesung *sperrt*, signalisiert mit jeder Schwierigkeit, die er vor dem <realistisch> lesenden Leser auftürmt, daß er *auf etwas anderes hinaus will.*»<sup>8</sup> (nämlich nicht auf Mimesis, sondern auf Poiesis), so ist diese avantgardistische Option im Spektrum gegenwärtiger Erzählliteratur gänzlich marginal. Erzählliteratur des 21. Jahrhunderts verfährt im Kern realistisch, das gilt wie gesagt auch für filmische Narrative. Dennoch sind die Erschütterungen der Moderne zumindest an anspruchsvollere Erzählliteratur nicht gänzlich vorbeigegangen. Immer wieder zeigt sich ihr Realismus als einer mit latent schlechtem Gewissen, so will er nicht einfach <Realismus> sein, sondern z. B. <magischer>, <relevanter>, <gebrochener> oder <manischer> Realismus (um nur ein paar Beispiele aus der deutschen Gegenwartsliteratur zu nehmen). Auch die Invektiven von erfolgreichen Autoren wie Schlink und Kehlmann gegen eine avantgardistische Literatur, die ihrem populären Realismus doch schon lange keine Konkurrenz mehr macht, belegen dies.<sup>9</sup>

Diesem Selbstanspruch entsprechen dann auch bestimmte Elemente in den Texten; inhaltlich ließen sich etwa magische Vorkommnisse, Träume, Genies, krasse Gewalt sowie Referenzen auf Hochkultur (z. B. wundersame ethische Bekehrungen qua Rezeption großer Kunst in Schlinks *Der Vorleser* oder im Oskar-Gewinner *DAS LEBEN DER ANDEREN*) nennen. Aber auch formal wird der Kunstanspruch gegenwärtigen realistischen Erzählens immer wieder behauptet, etwa durch poetologische Metareflexion, Metalepsen, Achronien, graphische Spielereien oder eben, und jetzt kommen wir endlich zum vorliegenden Band, das im post-avantgardistischen Erzählen (seit Dos Passos, Fallada, Lampe und Koeppen) prominente *Short Cuts*-Prinzip. Mit diesem und seinem Verhältnis zur Serialität im Allgemeinen hat sich unser Münsteraner Oberseminar über einen längeren Zeitraum auseinandergesetzt und erste Ergebnisse im Sommer 2013 mit Martin Nies und anderen auswärtigen Gästen diskutiert. Auf den Beiträgen dieses Workshops basiert dieser Band.

## 2 *Short Cuts* in den neuen Narrativen

Die Stilgemeinschaften, die sich um die neuen Erzähl- und Serienwelten bilden, erwarten – analog zu Markenkunden – vom jeweils nächsten Produkt dieselbe Qualität und die gleichen Eigenschaften wie beim modellbildenden Vorgänger. Erzähl-

8 Bode, *Ästhetik der Ambiguität*, S. 60.

9 «Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, das waren die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten. Romane als große Träume, in denen alles möglich ist. [...] Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit.» (Kehlmann, Daniel (2007). *Diese sehr ernstern Scherze*. Poetikvorlesungen. Göttingen 2007, S. 14f.).

literatur kann diese Nachfrage vor allem dadurch bedienen, dass in den Bänden (oder Folgen) einer Serie die Diegese mit ihren raum-zeitlichen Gegebenheiten, Regeln und vor allem ihrem Kernpersonal stabil, wenn nicht gleich bleibt. In der Episodenserie (*series*) à la DONALD DUCK oder THE SIMPSONS ist dieses Konzept idealtypisch umgesetzt. Die meisten «komplexen» Serien dagegen (auch literarische Serien wie *Hanni und Nanni* oder *Harry Potter*) bewegen sich zumeist irgendwo zwischen Episoden- und Fortsetzungsserie (*serial*). Reine Fortsetzungsserien wie etwa THE WIRE oder GAME OF THRONES aber, und damit die Premium-Produkte komplexer Serialität unserer Tage, bevorzugen auffällig häufig das Verfahren der *Short Cuts*. «At its most basic level», schreibt Jason Mittell, «narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration».<sup>10</sup>

Das *Short Cuts*-Prinzip, die Zerschnipselung und Neukombination einzelner Handlungsstränge, könnte man als eine Art Re-Entry des Serialitätsprinzips in den Einzeltext beschreiben, denn das Gesetz der Serie lautet in allgemeinsten Formulierung:

SERIALITÄT BESTEHT IN GENAU DEM MAßE, IN DEM ÜBER DEN TEXT VERTEILTE ABSCHNITTE  
EINES SYNTAGMAS NICHT MEHR ALS KONTIG, SONDERN ALS ÄQUIVALENT AUFGEFASST WERDEN.<sup>11</sup>

Genau in diesem Sinne stellt das *Short Cuts*-Prinzip Äquivalenzen zwischen Segmenten eines Handlungsstranges her, die in herkömmlicher linearer Narration rein kontig wären (z. B. der Handlungsstrang um Daenerys Targaryen in GAME OF THRONES). Es trägt damit zu einem Effekt bei, der in Episodenserien voll ausgebildet ist: einer Aufwertung der erzählten Welt gegenüber den in ihr sich abspielenden Handlungen. Tendenziell dreht sich dabei die Hierarchie von Handlung und Diegese um. Während die klassische Erzähltheorie Genettes noch davon ausgeht, dass die Diegese in der Erzählung erst hervorgebracht wird, geht die Spielwelt in gegenwärtigen Serien – besonders deutlich wird das in den Computerspielwelten des ludischen Dispositivs – jeder Handlung, die sich in ihr ereignet, und damit folglich auch jeder klassischen Narration (als Darstellung von Handlung) systematisch voraus.<sup>12</sup> In Serien, auch in literarischen, ist die Diegese die eigentliche Geschäftsidee, die eigentliche Marke, und nicht länger bloß Funktion einer Narration. Multiple Fortsetzungen in diversen Medien, Spin Offs, Fan Fiction und Textual Poaching, wie sie seit dem Erfolg von STAR TREK zu den Begleiterscheinungen erfolgreicher Langzeit-

10 Mittell, Jason (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York/ London 2015, S. 18.

11 Baßler, Moritz (2014). «Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-TATORT». In: Christian Hißnauer / Stefan Scherer / Claudia Stockinger (Hg.). *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im <TATORT>*. Bielefeld 2014, S. 347–359, hier S. 349.

12 Die Diegese rückt damit auch wieder näher an ihre ursprüngliche Bedeutung im Sinne eines Film-Sets bei Souriau.

Serienprojekte gehören, belegen: Eine gute Diegese (z. B. die des Films FARGO (USA 1996)) ermöglicht vielfältige Erzählungen in ihr (z. B. in der Serie FARGO, seit 2014) und wird somit selbst zum modellbildenden System. Die Kehrseite dieser Aufwertung der Diegese ist die Abwertung der Handlung im engeren Sinne. Vom einzelnen Kriminalfall (z. B. im TATORT), dem klassischen Muster des hermeneutischen Codes von Rätsel und Lösung, geht in der Regel kaum noch Faszinationskraft aus, auch ist er nur noch selten Träger einer referenziellen Wahrheit. Was die Stilgemeinschaft sehen will, sind Thiel und Börne. Deshalb finden sich immer häufiger Mitglieder des Kommissariats-Teams persönlich in die Fälle verstrickt. Die Bedeutung einer Figur wird somit weniger durch ihre Stellung im Handlungsgeflecht (z. B. von Spiel und Gegenspiel oder einer Bildungsgeschichte) bestimmt als durch ihren Anteil an der Diegese. Wir wollen am Ende der 5. Staffel von GAME OF THRONES nicht wahrhaben, dass Jon Snow tot ist, und dies nicht etwa, weil das die Story schlechter oder gar unplausibel machen würde, sondern weil wir weiterhin eine Welt (teil-)bewohnen wollen, von der dieser attraktive und sympathische Charakter ein Teil ist, zu deren Faszinationskraft und damit Markenkern er gehört.

All das bleibt nicht ohne Folgen für den Status des Erzähltextes in seiner Gesamtheit. Zwar bemühen sich eine ganze Reihe von Großtexten, die bereits mit dem *Short Cuts*-Verfahren arbeiten, durchaus noch um eine Schließung, die alle Fäden am Ende zusammenführt, und praktizieren damit, wie Nies betont, eine «Motivation von hinten» (Lugowski). Doch weisen die großen Serien, die ja über weite Strecken ihrer Produktionszeit noch gar nichts von ihrem Ende wissen können, inzwischen in eine andere Richtung: Die «Bedeutung» des Textes ist in diesen Formaten, so scheint es, tendenziell nicht mehr «der Weg der Wahrheit»,<sup>13</sup> sie liegt nicht mehr, wie im klassischen Erzähltext, «am anderen *Ende* des Wartens».<sup>14</sup> Diese Art übergreifender hermeneutischer Codes ist wie gesagt vielfach schon dadurch ausgeschlossen, dass serielle Formate nach hinten offen sein können. Wo eine Serie eine klassische Schließung (*clôture*) sozusagen gegen ihre Natur erzwingt, lässt sie die Stilgemeinschaft oft unbefriedigt zurück (z. B. *LOST*). Ein offenes Ende wie das berühmte der *SOPRANOS* erscheint hier als das adäquatere Mittel. Nicht einmal der Weg ist mehr das Ziel (ein weiteres Symptom: auch Cliffhanger verlieren an Bedeutung), sondern man ist sozusagen immer schon am Ziel, sobald man die Diegese betritt. Vielleicht ist «der Sinn» in diesen neuen Erzählwelten überhaupt nicht mehr «mit der Wahrheit verschmolzen»,<sup>15</sup> sondern liegt rein in ihrem «Fiktionswert» (Wolfgang Ullrich), in der temporären Bewohnbarkeit ihrer Strukturen. Darin wäre dann Fantasy mit ihren realistischen, aber nicht-referenziellen Erzählwelten idealtypisch für den Status von Narration heute.

13 Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Frankfurt a. M. 1987, S. 66.

14 Barthes, *S/Z*, S. 79.

15 Barthes, *S/Z*, S. 66.