

**Aus:**

*Vincent Fröhlich*

## **Der Cliffhanger und die serielle Narration** Analyse einer transmedialen Erzähltechnik

Mai 2015, 674 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 44,99 €, ISBN 978-3-8376-2976-7

Der Cliffhanger, also die Erzähltechnik, in einem spannenden Moment eine serielle Erzählung zu unterbrechen, steht im Zentrum dieser Studie. Vincent Fröhlichs Analysen reichen von »1001 Nacht« über viktorianische Fortsetzungsromane, französische Feuilletonromane, Kinoserien, Radio-Seifenopern, neue TV-Serien bis hin zu E-Books, Games und Webserien. Das Buch bietet nicht nur eine überfällige historische Perspektive auf den Cliffhanger, die serielle Narration und deren Entstehungsbedingungen, sondern arbeitet zudem heraus, wie reich die Formen und wie vielseitig die Charakteristika dieser Forschungsgegenstände sind und wie sehr bisher ihr kultureller und narrativer Stellenwert unterschätzt wurde.

**Vincent Fröhlich** (M.A.) lehrt Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Gießen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2976-7](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2976-7)

# Inhalt

---

## **I. Die Poesie der Unterbrechung | 15**

1. Einleitung | 15
2. Text und Kontext – Cliffhanger und serielle Narration | 18
3. Allgemeine Methoden | 22
4. Allgemeiner Textaufbau | 25
5. Kapitelaufbau | 27

## **II. Vorüberlegungen: Der Cliffhanger und die serielle Narration | 31**

1. Der Cliffhanger | 31
  - 1.1 Wortherkunft | 31
  - 1.2 Bisherige Forschung | 36
  - 1.3 Fazit | 46
2. Eine Annäherung an die serielle Narration | 47
  - 2.1 Der schlechte Beigeschmack der Worte ‚Serie‘ und ‚Serialität‘ | 47
  - 2.2 Was aber ist serielle Narration? | 57
  - 2.3 Der serielle Textbegriff: Mikro- und Makrotext | 60
  - 2.4 Die Erzählprinzipien ‚Episodennarration‘ und ‚Fortsetzungsnarration‘ | 61
  - 2.5 Über das Verhältnis zwischen Spannung und Auflösung | 66
  - 2.6 ‚Mit der Erzählung leben‘: Wirkungsästhetik von Fortsetzungsnarration | 81
  - 2.7 Der ‚aktivierte‘ Rezipient oder: Serielle Fortsetzungsnarration als Droge | 84
  - 2.8 Der Cliffhanger und seine Rolle in der seriellen Fortsetzungsnarration | 91

## **III. Begriffe und Methoden | 93**

1. Medien und ihre Eigenheiten | 93
  - 1.1 Wie kommunizieren Medien eine Erzählung? | 93
  - 1.2 ‚The medium is not the message, the medium is its own context‘ | 95
  - 1.3 Inter- und Transmedialität | 98
  - 1.4 Ein Versuch einer transmedialen Erzählmethode | 102
  - 1.5 Narratologie | 110
2. Werkzeugkasten | 111
  - 2.1 Kontext: Gründe für einen Werkzeugkasten | 111
  - 2.2 Vorausweisende Erzähltechniken | 112

3. Zeitliche Strukturen (eigenes Werkzeug) | 116
  - 3.1 Werkzeug Nr. 2: Nicht-diegetische zeitliche Begriffe der seriellen Narration | 116
  - 3.2 Werkzeug 3: Diegetische zeitliche Begriffe der Unterbrechung und Fortsetzung | 122
4. Statt eines Fazits: Arbeitsdefinition des Cliffhangers | 127

#### **IV. 1001 Nacht – Der Ursprung des Cliffhangers?** | 129

1. Kontext | 130
  - 1.1 Einleitung: Warum *1001 Nacht*? | 130
  - 1.2 Der Inhalt der Rahmenhandlung von *1001 Nacht* | 136
2. Die Unterbrechungsmomente | 137
  - 2.1 Deskription | 137
  - 2.2 Übersetzungsvergleich | 141
  - 2.3 Analyse | 147
  - 2.4 Resümee: Eine erste Cliffhanger-Kategorisierung | 149
3. Die Funktion der Unterbrechungsmomente in *1001 Nacht* | 155
  - 3.1 Die inhaltliche Funktion | 155
  - 3.2 Die strukturelle Funktion | 158
4. Fazit und Ausblick | 162
  - 4.1 *1001 Nacht* als Stellvertreter oraler Literatur – eine Spurensuche | 162
  - 4.2 Die Bedeutung des Cliffhangers in der oralen Erzählpraxis | 168
  - 4.3 Fazit und Ausblick: Die ersten Cliffhanger? | 172

#### **V. Viktorianische Fortsetzungsromane** | 179

1. Kontext: Vorgeschichte und Vorläufer | 179
  - 1.1 Begründung der Eingrenzung und Auswahl | 179
  - 1.2 Veröffentlichungspraktiken im England des 18. Jahrhunderts | 182
  - 1.3 Die Vorläufer des englischsprachigen Fortsetzungsromans | 188
2. *Shilling numbers*: Charles Dickens' serielle Veröffentlichungen | 192
  - 2.1 *The Pickwick Papers* und der Weg zur Fortsetzung | 192
  - 2.2 *Oliver Twist* und der Binnencliff | 207
  - 2.3 *Bleak House*: Der vorausdeutende Cliffhanger mit langer Spannbreite | 212
  - 2.4 Dickens' Gebrauch serieller Erzähltechniken | 219
3. Der *triple-decker*: George Eliot | 223
  - 3.1 Kontext: *Triple-deckers* und *circulating libraries* | 223
  - 3.2 *The Mill on the Floss* | 225
4. Romane in Zeitschriften: Wilkie Collins und Thomas Hardy | 227
  - 4.1 *The Woman in White*: Wilkie Collins hält seine Leser in Atem | 227
  - 4.2 *A Pair of Blue Eyes* – der Ursprung der Bezeichnung? | 235

5. Fazit und Ausblick | 245
  - 5.1 Der Einsatz von Cliffhangern im viktorianischen Fortsetzungsroman | 245
  - 5.2 Wegweisungen | 247
  - 5.3 Ausblick | 255
  - 5.4 Aktualisierung der Cliffhangerkategorien | 257

## **VI. Französische Feuilletonromane | 261**

1. Kontext | 262
  - 1.1 1836–1848: Ökonomischer Entstehungsimpuls | 262
  - 1.2 1848–1863: Der schlechte Ruf des Feuilletonromans | 268
2. Alexandre Dumas: *Les Trois Mousquetaires* | 270
  - 2.1 Einleitung | 270
  - 2.2 Erzählunterbrechungen | 272
  - 2.3 Resümee und Schlussfolgerungen | 275
3. Fazit und Ausblick | 278

## **VII. Kinoserien | 285**

1. Kontext | 286
  - 1.1 Einleitung: „Die unterbrochene Schöpfung“ | 286
  - 1.2 Der Weg zur Kinserie | 289
  - 1.3 Die Kinserie: Technische, kulturelle und marktwirtschaftliche ‚Brücke‘ | 297
2. Die 1910er Jahre | 301
  - 2.1 Literatur als Inspiration: *What happened to Mary* | 301
  - 2.2 Französische Inspiration? – *Juve contre Fantômas* | 308
  - 2.3 Serial-Queen Melodramas – *The Perils of Pauline* und Co. | 314
  - 2.4 Resümee | 320
3. Die 1920er Jahre | 327
  - 3.1 Gefahrensituative Cliffhanger | 327
  - 3.2 *Pulp*-Veröffentlichung und Kinserie – ein Vergleich von *Tarzan and the Jewels of Opar* und *Tarzan the Tiger* | 330
  - 3.3 Resümee | 342
4. Die 1930er Jahre | 343
  - 4.1 Kontext | 343
  - 4.2 *Flash Gordon* | 344
  - 4.3 Comic und Kinserie – ein Vergleich am Beispiel von *Dick Tracy* | 347
  - 4.4 Radiohörspiel und Kinserie: *The Lone Ranger* | 353
5. Die 1940er und 1950er Jahre | 357
  - 5.1 *The Phantom* – Erzählwandel | 357
  - 5.2 *Radar Men from the Moon* – „That isn’t what happened last week!“ | 360
  - 5.3 Ausklang: Das Ende der Kinserie | 364

6. Fazit und Ausblick | 365
  - 6.1 Gefahrensituative Cliffhanger | 365
  - 6.2 Die Kinoserie – „Bastard of art“ | 368

## **VIII. Seifenopern | 373**

1. Kontext | 373
  - 1.1 Einleitung | 373
  - 1.2 Historischer Hintergrund: Die Heirat zwischen Werbung und Narration | 378
2. Seifenopern der 1930er–1950er Jahre | 390
  - 2.1 *Myrt and Marge* (27.12.1937) | 390
  - 2.2 *The Guiding Light* (1949–1950) | 395
  - 2.3 Zweifache Serialität und die Kategorien des Mini- und Binnencliffs im Rundfunk | 397
  - 2.4 Resümee und Ausblick | 399
3. Seifenopern der 1950er–1970er Jahre | 403
  - 3.1 Kontext | 403
  - 3.2 *The Guiding Light* (04.04.1953) | 406
  - 3.3 *Love of Live* (20.03.1953) | 409
  - 3.4 *As the World Turns* (29.03.1962) | 410
  - 3.5 Resümee und Ausblick | 414
4. Seifenopern der 1970er–1990er Jahre | 417
  - 4.1 *Guiding Light* (15.11.1989) | 421
5. *Prime-time-soap*: Kostspielige Oper ohne Seife | 429
  - 5.1 Die Macht des Cliffhangers: *Dallas*' „Who shot JR?“ (21.03.1980) | 431
6. Fazit und Ausblick | 442
  - 6.1 *Recap* der bisherigen Resümees | 442
  - 6.2 Eine neue Form der seriellen Narration | 445

## **IX. Moderne (Fernseh-)Serien | 451**

1. Kontext | 451
  - 1.1 Einleitung | 451
  - 1.2 Hintergründe: Das US-amerikanische Broadcasting-System | 455
  - 1.3 HBO und *the third golden age of television* | 457
  - 1.4 Distributionsveränderungen: Fernsehserien ohne Fernsehen | 466
  - 1.5 Technik- und Rezeptionsveränderungen | 471
2. Erzähltypen und Erzählmittel | 474
  - 2.1 Der gefahrensituative Cliffhanger: *Braquo* | 474
  - 2.2 Der enthüllende Cliffhanger: *24* | 478
  - 2.3 Der vorausdeutende Cliffhanger: *Sleeper Cell* | 484
3. Die Poesie und Kraft der Vorausdeutung | 488

- 3.1 *The Wire* | 489
- 3.2 *Deadwood* | 495
- 3.3 Resümee | 504
- 4. Serielle Erzähltradition und Mischtypen: *Game of Thrones* | 507
  - 4.1 Die Gefahren-Wende (Folge 1) | 509
  - 4.2 Die Voraus-Wende (Folge 2) | 510
  - 4.3 Der vorausdeutende Cliffhanger (Folge 3) | 512
  - 4.4 Vergleich mit der Vorlage | 514
  - 4.5 Resümee: Literaturverfilmung mit großer Erzählbreite | 516
- 5. Zeitsprünge und Positionswechsel | 518
  - 5.1 Der proleptische Miniclipf  
mit ergänzendem Auflösungsmoment: *Alias* | 518
  - 5.2 Cliffhanger und proleptische *cold open* in *Breaking Bad* | 523
  - 5.3 Resümee: *cold open*, Prolepse und Cliffhanger | 536
- 6. Finalecliffs | 538
  - 6.1 Der Finalecliff in der Episodenserie: *Spooks* | 538
  - 6.2 Der selbstreflexive (und aktivierende) Finalecliff: *Sherlock* | 542
  - 6.3 Der (selbstreflexive und) aktivierende Finalecliff: *Sherlock* | 550
  - 6.4 Resümee: *Convergence Culture* und Postmoderne | 562
- 7. Fazit und Ausblick | 564

## **X. Ausblick: In der Zukunft**

**wird die Vergangenheit wiederholt** | 569

- 1. On-Demand: Netflix, Web-Serien und *House of Cards* | 569
- 2. E-Book: Amazon, Kindle-Serials und *Option to Kill* | 573
- 3. Digital Download: Videospiel, Game-Series und *The Walking Dead* | 575
- 4. Fazit und Ausblick | 577

## **XI. Schlussfolgerungen** | 579

- 1. Der Cliffhanger... | 579
  - 1.1 Wirkung | 579
  - 1.2 Erzählformen | 582
  - 1.3 Erzähltypen | 585
  - 1.4 Erzählmittel und Erkenntnisse  
aus der transmedialen Vergleichsanalyse | 598
  - 1.5 Resümee und Kategorisierungsübersicht | 602
- 2. ...und die serielle Narration | 605
  - 2.1 Serielle Narration im ökonomischen Spannungsfeld  
zwischen Produktion, Distribution und Rezeption | 605
  - 2.2 Serielle Narration und die Einführung von technischen Medien | 608

- 2.3 Geschichte und Charakteristik der seriellen Narration  
und des Cliffhangers | 609
- 3. Ende und Öffnung | 613

**XII. Quellenverzeichnis | 617**

- 1. Primärliteratur | 617
- 2. Fernsehen und Webserien | 619
- 3. Filme, Kino- und Miniserien | 621
- 4. Musik, Hörspiele, Computerspiele und Comics | 622
- 5. Theorie und Sekundärliteratur | 623

**XIII. Anhang | 663**

# I. Die Poesie der Unterbrechung

---

„[L]a double fonction de la fin d’un roman [est]: fermer la diégèse, ouvrir la réflexion.“

DEBRAY GENETTE: „COMMENT FAIRE UNE FIN (*UN CŒUR SIMPLE*)“. IN: *METAMORPHOSES DU RECIT*, 1988, S. 112.

## 1. EINLEITUNG

In dem Computerspiel *The Last of Us* ist die Menschheit einer furchtbaren Seuche anheimgefallen – Weltordnung und Zivilisation sind dabei sich aufzulösen. Rettung könnte die 14jährige Ellie bringen: Zwar wurde sie von dem tödlichen Pilz befallen, doch hat ihr Immunsystem Antikörper gegen die Seuche gebildet. Von Joel, dem erfahrenen Schwarzmarkthändler wird sie zu einer Untergrundgruppe begleitet, wo man mithilfe ihres Blutes vielleicht ein Heilmittel herstellen kann. Im Auto dorthin unterwegs ruft Ellie wütend:

Ellie: Shit!

Joel: What?

Ellie: This is actually not a bad read. [*Zeigt auf ein Comicheft in ihrer Hand, das die beiden auf der Straße gefunden haben.*] The only problem is: [*Richtet ihren Finger auf die Comicseite und die unten stehende Schrift*] ,To be continued‘. [*Genervt:*] Man, I hate cliffhangers.

Der Cliffhanger ist der Begriff für eine Erzähltechnik, bei der in einem Moment großer Spannung die serielle Erzählung unterbrochen wird, um den Leser, Zuschauer oder Hörer<sup>1</sup> zu veranlassen, die Fortsetzung herbeizusehnen und diese dann später zu

---

1 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form gemeint.



rezipieren. Gemeinhin gilt diese Erzähltechnik als enervierend, frustrierend oder sogar niederträchtig, da man beim Genuss serieller Werke unterbrochen und dann gezwungen wird, erneut zu rezipieren, um die Auflösung zu erfahren. In einer untergehenden Welt, wie der von Ellie und Joel, birgt serielle Narration, die Teilung von Texten, natürlich eine noch größere Frustration, denn höchst wahrscheinlich werden die zwei Hauptfiguren in der sich auflösenden Zivilisation die Fortsetzung des Comics nicht mehr aufspüren können. Die zerstörte Weltordnung umfasst auch die bei der seriellen Narration essentiellen Distributionswege. Zu diesen und ökonomischen Gesichtspunkten steht der Cliffhanger in Verbindung – wie das Beispiel ebenfalls zeigt. Zudem wird die Erzähltechnik mit ‚trivialen‘ Genres und Formaten wie der Seifenoper oder dem Comic assoziiert, die verstärkt auf den Cliffhanger setzen und ihn überaus deutlich verwenden. Dem gegenüber steht das Anfangszitat, in dem das Ende als Kontemplationsraum gesehen wird – und der Cliffhanger ist letztendlich auch eine Art der Schlussgebung. Es gilt, diese verschiedenen Bestandteile und Perspektiven auf den Cliffhanger zu vereinen: Einerseits die ökonomischen, produktionsästhetischen und distributorischen Hintergründe zu berücksichtigen, andererseits Poesie und Spielarten der Unterbrechung nicht aus den Augen zu verlieren.

Der Cliffhanger als Forschungsobjekt bietet die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Horizonsweiterung im Hinblick auf Narration. Zahlreiche der in dieser Studie berücksichtigten Werke sind kaum bekannt oder nur in ihrem späteren, nicht-seriellen Erscheinungsbild. Serialität bildet in den Einzelbetrachtungen dieser Werke meist nur eine Fußnote. Das Aufsuchen der seriellen Erstveröffentlichung war eine große Herausforderung, aber auch eine Chance: In den Sekundärtexten ließen sich gelegentlich Behauptungen finden, die sich bei der Betrachtung des seriellen Textes nicht bewahrheitet haben. Außerdem sind etliche dieser Werke weniger ‚trivial‘, als man annehmen mag. Folgt man der Spur des Cliffhangers, gelangt man zu den Rhapsodien, zu *1001 Nacht*, zu oraler Literatur, zu den Fortsetzungsromanen von Charles Dickens und Wilkie Collins, den Feuilletonromanen von Alexandre Dumas und Eugène Sue, zu den Kinoserien der 1930er bis 1950er, zu Comics, Hörspielen und schließlich Fernsehserien. Viele narrative Werke erzählen fortgesetzt. Der Cliffhanger ist eine Gelegenheit, anhand des fokussierten Forschungsbereichs einer einzelnen Erzähltechnik auch Einblicke in das wissenschaftlich vernachlässigte große Gebiet der seriellen Fortsetzungsnarration zu erhalten, ja überhaupt erst einmal zu bestimmen, inwiefern man überhaupt von der seriellen Narration als einem Forschungsgegenstand sprechen kann, der eindeutige Charakteristiken und eine Geschichte hat.

Annäherung und Beschäftigung mit der seriellen Narration sind besonders wichtig, weil sie in der Gegenwart überraschenderweise einen neuen Stellenwert erlangt hat. Spätestens seit 1999 – mit der Ausstrahlung der Serie *The Sopranos* über den US-amerikanischen Fernsehsender HBO – herrscht Erstaunen über die ungeheure

‚erzählerische Potenz‘ serieller Narration.<sup>2</sup> Es folgte eine Flut aufwendig produzierter Fernsehserien, die sowohl eine immense Anzahl an komplexen Figuren und Handlungssträngen aufweisen als auch fortgesetzt erzählen, häufig in ‚epischer Breite‘<sup>3</sup>. Diese neue Art der Fernsehserie wird in den Feuilletons mit Literatur verglichen, gar als ‚Roman des 21. Jahrhunderts‘<sup>4</sup> bezeichnet. Viele Filmregisseure, teils dem Art-house-Kino zugehörig,<sup>5</sup> schufen in den letzten Jahren Serien. Zahlreiche wissenschaftliche Veröffentlichungen sprechen von einer narrativen Revolution.<sup>6</sup> Ob Revolution oder nicht – die neuen Serien machen sich die althergebrachten Techniken der seriellen Narration zunutze. Die Wissenschaft aber hat die serielle Narration vernachlässigt, abschätzig als profan, als industriell und trivial abgestempelt. Sie kann daher noch nicht aufzeigen, in welcher langer Tradition des seriell fortgesetzten Erzählens die neuen Serien stehen.

Zu einer Beschäftigung mit dem Cliffhanger gehört entschiedenes Umdenken in Bezug auf die Wertigkeit serieller Narration. Sicherlich kann man wie Ellie ‚Cliffhanger hassen‘, aus Empörung über das Vorenthalten der Spannungsauflösung. Den Cliffhanger als Erzähltechnik ausschließlich auf eine vordergründige, sehr offensichtliche Spannungserzeugung zu reduzieren hieße aber, in alte Muster der Qualitätsunterscheidung und Deklassifizierung von Erzählkunst zu verfallen. Auch Ellie betont: ‚This is actually not a bad read.‘ Wenn auch serielle Fortsetzungsnarration genauso wie andere Narration alles sein kann, von trivial bis zu außerordentlich anspruchsvoll – und gerade die Entdeckung der narrativen Komplexität der neuen TV-Serien legt nahe, dass dem so ist –, wird sie auch über Erzähltechniken verfügen, die ein Spektrum von simpel über schlicht bis künstlerisch und intellektuell fordernd umfassen.<sup>7</sup> Unterbrechungen vermögen nicht nur zu frustrieren, sondern auch Reflekti-

---

2 Kelleter: ‚Serien als Stresstest‘. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Februar 2012, S. 31.

3 Siehe v. a.: Schneid: *Die Sopranos, Lost und die Rückkehr des Epos*, 2012.

4 ‚Der Roman der Gegenwart ist eine DVD-Box: Amerikanische Serien wie *The Wire* beweisen die Emanzipation einer epischen Form von der Unterhaltungsindustrie und sind längst zum ernsthaften Konkurrenten der Literatur geworden.‘ Kämmerlings: ‚Ein Balzac für unsere Zeit‘. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Mai 2010, S. 33.

5 Siehe dazu vor allem das Kapitel: ‚Die moderne (Fernseh-)Serie‘, S. 451.

6 Siehe bspw.: Sepinwall: *The Revolution was Televised*, 2012. ‚Dass ausgerechnet Fernsehserien einmal zum letzten großen Innovationsformat der amerikanischen Kulturindustrie werden, dieser Gedanke war vor kurzem noch so abwegig wie die Vorstellung, dass anonyme Kollektivtexte im Internet irgendwann den Brockhaus abschaffen.‘ Kelleter: ‚Serien als Stresstest‘. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. Februar 2012, S. 31.

7 Vgl. auch: ‚The cliffhanger is part of some of the silliest shows on TV; it’s also key to understanding many of the greatest ones. It’s the visceral jolt that’s not so easily detached

onsräume, Ellipsen, Pausen zu schaffen. Man könnte gegen das Image des Cliffhangers als frustrierende Erzähltechnik argumentieren, in der Fortsetzungsserie werde die Reflexion am Ende der Folge nicht bereits wieder abgeschlossen, sondern erneut angestoßen. Dieser Argumentation folgend regt serielle Fortsetzungsnarration mit ‚anspruchsvollen‘ Cliffhangern im Gegensatz zu nicht-seriellen Texten den Rezipienten immer wieder zum Nachdenken an und zu einem längeren Dialog mit dem Werk. Als Rezipient habe ich Zeit, das Geschehen zu reflektieren und vorauszudenken, ehe die Erzählung wieder aufgenommen wird. Sie kann mir mit dem Cliffhanger Anhaltspunkte geben, meine Phantasie beflügeln, ein Bild einprägen, das ich nicht so schnell vergesse, eine Melodie, die mich in den Alltag begleitet, einen Satz, der haften bleibt: *Finis coronat opus*. Häufig sind es die Enden, die unser Urteil über ein Werk bestimmen und uns am deutlichsten im Gedächtnis bleiben, die zentrale Themen und Motive in einer Art Essenz noch einmal präsentieren und durch die Dichte des Moments eine ganz eigene Poesie in sich tragen.

## 2. TEXT UND KONTEXT – CLIFFHANGER UND SERIELLE NARRATION

Im Kapitel „Bisherige Forschung“ wird gezeigt, dass der Cliffhanger bereits Gegenstand fruchtbarer Einzelanalysen war. Im Folgenden geht es aber um eine diachrone, medienkomparatistische und narratologische Bestimmung des Cliffhangers, da er noch nicht, beziehungsweise erst ansatzweise in seinem transmedialen (gattungs- und medienübergreifenden) Stellenwert für die Erzähltheorie erschlossen wurde. Unterstreichen möchte ich damit, dass ein besseres Verständnis für die serielle Narration und den Cliffhanger meines Erachtens vor allem über die Betrachtung der Entwicklung und Geschichte, das heißt: der Eigenheiten dieses Narrations- und Publikationsformats möglich ist. Es geht dabei nicht um eine kaum zu bewerkstelligende systematische und vollständige Geschichte der seriellen Fortsetzungsnarration oder des Cliffhangers. Sich in der Analyse hingegen von den wichtigsten seriellen Wellen und einigen aussagekräftigen Beispielen leiten zu lassen erscheint mir als gewinnbringende und realisierbare Methode. Nicht also eine Geschichte der seriellen Narration ist das Ziel dieser Arbeit, aber angestrebt wird eine Studie, welche die geschichtliche Dimension der seriellen Narration berücksichtigt und damit besser zu einer differenzierten Definition des Cliffhangers unter Hinzuziehung der Kontexte führt.

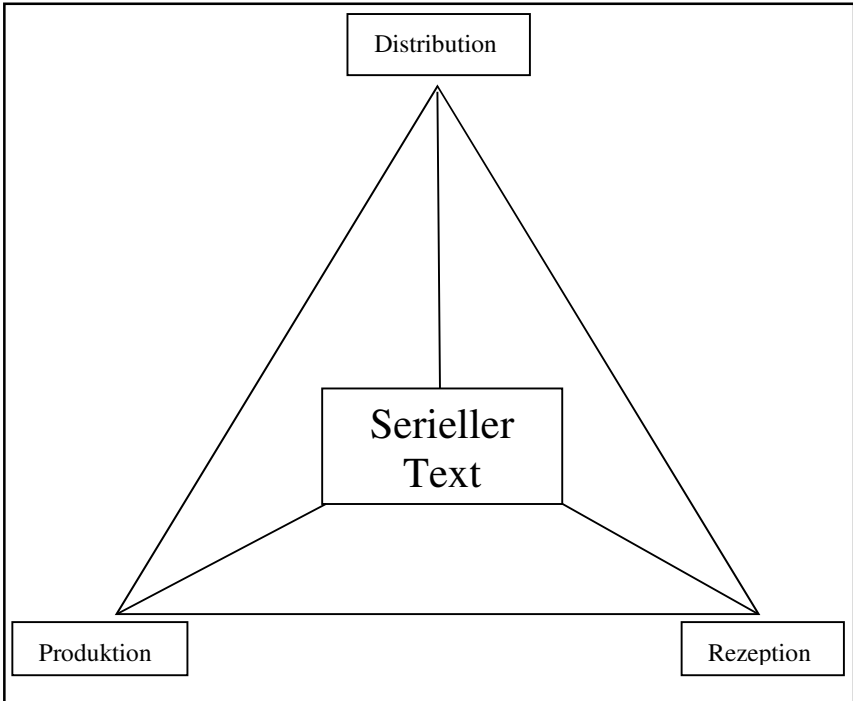
In der Einzelanalyse der Werke ist es zunächst wichtig, den Cliffhanger an sich zu betrachten, an welcher inhaltlichen Stelle er auftritt (*histoire*-Ebene) und wie er

---

from television’s most erudite achievements.“ Nussbaum: „Tune in Next Week“. In: *New Yorker*, 30. Juli 2012, S. 74.

gestaltet ist (*discours*-Ebene). Danach ist der textimmanente Zusammenhang von Bedeutung: Wie wird die Erzählunterbrechung vorbereitet? Zahlreiche Informationen und Andeutungen, Konflikte und Verstrickungen im Handlungs-Vorlauf, aus früheren Episoden, ermöglichen erst eine wirkungsvolle Entfaltung des Cliffhangers. Zusammengefasst: je subtiler der Cliffhanger, desto wichtiger das inhaltliche Verwoben-Sein. Dazu kommt die Frage: Wann wird der Konflikt aufgelöst, beziehungsweise wann wird der Held von der Klippe heraufgezogen? Schon immer ist die Auflösung Teil des Cliffhangers. Erst sie macht den Cliffhanger zu einer Erzählunterbrechung und nicht zu einem (folgenlosen) offenen Ende. Ellie kann die Erzählunterbrechung ihres Comics als Cliffhanger bezeichnen, weil sie anhand des Satzes „to be continued“ erkennt, dass es eine Fortsetzung und damit höchstwahrscheinlich auch eine Auflösung gibt – das heißt, der Computerspieler kann in der untergegangenen Zivilisation von *The Last of Us* nach dem Comic-Folgeheft suchen und es womöglich in einem der Level finden. Auch für ihn ergibt sich aus der richtigen Aneinanderreihung der Teile eine zusammenhängende (Binnen-)Erzählung.

Alle möglichen Formen von Erzählungen sind fester Bestandteil unserer Sozialisierung mit Geschichten. In der heutigen narrativen Welt spielen nicht nur Romane und Filme, sondern auch TV-Serien, Comics, Seifenopern und ebenso Computerspiele eine mehr oder weniger große Rolle. Alle diese Formate erzählen auch seriell Geschichten und verwenden Cliffhanger. Der Cliffhanger ist eine Erzähltechnik, die in den verschiedensten Erzählmedien zu den unterschiedlichsten Zeiten vorkommt und immer von den jeweiligen (Produktions-, Distributions- und Rezeptions-)Faktoren beeinflusst wird. So wie Ellie die Auflösung des Cliffhangers in ihrem Comic nur unter Umständen erfährt, weil die Publikationsform einer vergangenen Ära und deren distributorischen Gegebenheiten angehört, so ist der Cliffhanger immer abhängig von den Erzählmedien und den Epochen, in denen er benutzt wird. Der primäre Kontext des Cliffhangers ist somit die Veröffentlichungsform der seriellen Fortsetzungsnarration. Diese wiederum wird deutlich beeinflusst von den zeitabhängigen Faktoren der Produktion, Distribution und Rezeption. Nicht nur narratologisch, sondern auch produktions- und rezeptionsästhetisch gilt es Zusammenhänge aufzudecken.

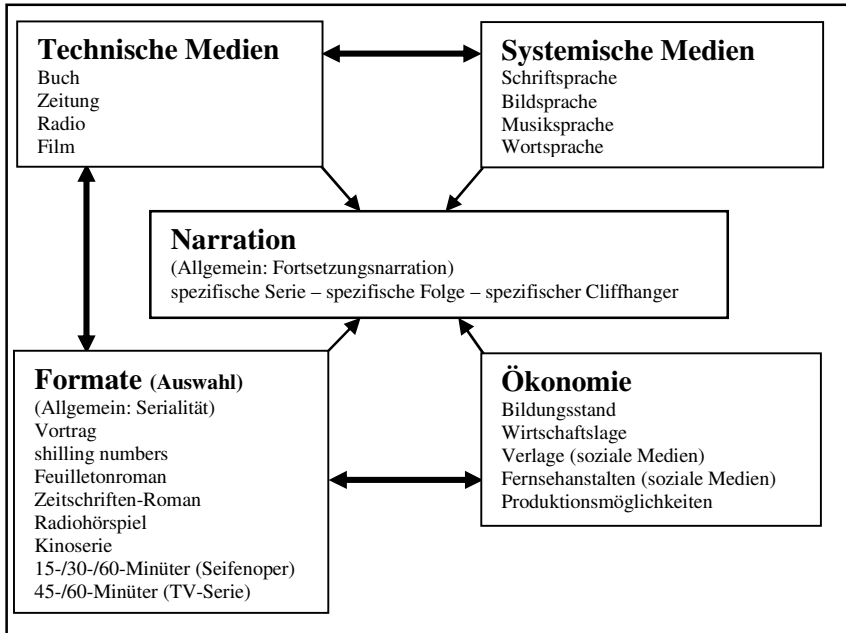
*Übersicht 1: Die erste Kontextebene*

Produktion, Distribution und Rezeption wirken auf den seriellen Text ein.

Hinter Produktions-, Distributions- und Rezeptions-Zusammenhängen stehen vor allem ökonomische und mediale Gesichtspunkte, die auf einer zweiten Kontextebene wichtig sind. Auch sie formen die serielle Narration und damit das Umfeld des Cliffhangers. Der Cliffhanger ist eine Erzähltechnik, die den ökonomischen Impuls in einen narrativen übersetzen kann. Der ökonomische Antrieb lautet, der Rezipient solle auch die nächste Ausgabe rezipieren (also meist kaufen). Dies ist ein simpler und wirtschaftlich ‚nackter‘ Gedanke. Er wird in den Cliffhanger übersetzt, der ihn relativ ‚wortgetreu‘ zu einem analog-narrativen Rezeptionsanreiz formt. Ökonomie und Narration gehen eine Verbindung ein. Bei der seriellen Narration ist diese Kombination noch direkter und damit noch weniger zu vernachlässigen als bei der Veröffentlichung einzelner vollständiger Werke. Der wirtschaftliche Erfolg bestimmt über die Fortsetzung einer Narration. Auf diese Weise erhält der Rezipient große Macht. Er entscheidet mit seinem Kauf oder seiner Rezeption zu einem erheblichen Teil, ob etwas seriell wird oder nicht. Die drei Konstanten Produktion, Distribution und Rezeption hängen eng zusammen mit den Medien, ihrem Aufkommen und ihrer Art zu

erzählen – sie sind daher auch in dieser Studie die steten Begleiter der Cliffhanger-Analyse.

### Übersicht 2: Die zweite Kontextebene



Ein Modell, das die Einwirkung der verschiedenen Kontext-Bereiche aufeinander aufzeigt.

Gleichzeitig entwickelt sich der Cliffhanger – zunächst von ökonomischen und marktstrategischen Erwägungen motiviert – zu einer autonomen Erzähltechnik, deren poetischer und ästhetischer Stellenwert nicht zu verkennen ist. Anhand der Analysebeispiele lässt sich beobachten, inwieweit sich dieser Kunstgriff zu einer narrativen Form *sui generis* entfaltet und zu einer teilweise subtilen Ästhetik der Unterbrechung avanciert. Deren spezifische rhetorische, poetische und medienästhetische Eigenheiten medienübergreifend in der historischen Entwicklungsdimension zu erfassen und zu analysieren, ist Ziel der vorliegenden Untersuchung.

### 3. ALLGEMEINE METHODEN

„Ist aber nicht bei genauerer Betrachtung der Vergleich das Richtmaß für jede Form von Wahrheit, die sich entsprechend der abendländischen Tradition als *adaequatio rei et intellectus* versteht.“

LUTZ U. A.: „EINLEITUNG“. IN: DIES. (HG.): *ÄPFEL UND BIRNEN*, 2006, S. 10.

Ein Verständnis des Cliffhangers ist nur anhand einer Analyse der Entwicklung und Geschichte dieser Erzähltechnik möglich. Der diachrone Weg ist die einzige Option, diese Tradition aufzudecken. Der Vergleich ist die dabei essentielle, bereits im Namen der Wissenschaft verankerte Methode der Komparatistik.<sup>8</sup> „Ein Ding bekommt nur dann eine individuelle Identität, wenn man es mit anderen vergleicht.“<sup>9</sup> Durch den Vergleich lassen sich im Kontrast die Eigenheiten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der zwei zu vergleichenden Objekte ausmachen – durch diese Methode erlangt der Cliffhanger als Forschungsgegenstand Kontur.<sup>10</sup> Die Gegenüberstellung mit anderen Erzähltechniken ermöglicht die Beantwortung der Frage nach der Eigenart des Cliffhangers; der Vergleich von verschiedenen Cliffhangern hilft, Bandbreite und Ausprägungen der Erzähltechnik herauszuarbeiten.

Ohne auf die Feinheiten des Vergleichs als wissenschaftliche Methode eingehen zu können, gelten vier sich aus der bisherigen Forschung ergebende Grundsätze:

1. Der Kontext der zwei zu vergleichenden Objekte muss berücksichtigt werden.<sup>11</sup>

---

8 Siehe zur Methode des Vergleichens in der Komparatistik: Zelle: „Komparatistik und comparatio – der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft“. In: *Komparatistik* (2004/2005), S. 13–34. „Die literarische Komparatistik [...] lebt vom interkulturellen Vergleich. Eine ihrer Thesen lautet: Man versteht ein literarisches Phänomen besser, wenn man es im interkulturellen Kontext betrachtet und mit analogen Erscheinungen in anderen Kulturen (Literaturen) vergleicht.“ Zima: *Komparatistische Perspektiven*, 2011, S. 10. Diese Aussage lässt sich ebenso auf Intermedialität und andere für diese Arbeit wichtige ‚Dialoge‘ erweitern.

9 Aarebrot u. a.: „Die vergleichende Methode in der Politikwissenschaft“. In: Berg-Schlosser u. a. (Hg.): *Vergleichende Politikwissenschaft*, 2003, S. 57.

10 „Der Vergleich zielt darauf, die jeweilige Eigenart des Vergleichenen durch den Kontrast herauszuarbeiten.“ Zelle: „Komparatistik und comparatio – der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft“. In: *Komparatistik* (2004/2005), S. 14.

11 Die Kontexte der Vergleichsobjekte müssen beachtet werden, damit keine falschen Schlussfolgerungen über Beziehungen und Ähnlichkeiten sowie falsche Traditionsbezüge

2. Ein bewusst gewähltes *tertium comparationis* gibt dem Vergleich eine Bezugsinstanz, die den Vergleich rahmt und eingrenzt.<sup>12</sup>
3. Ebenso muss aber die begriffliche und umfeldbezogene Konstruktion des *tertium comparationis* bedacht werden.<sup>13</sup> Diese drei Punkte machen offensichtlich, dass ein fundierter wissenschaftlicher Vergleich bereits eine für diese Arbeit so essentielle Kontextualisierung als Prinzip in sich trägt.
4. Der Vergleich sollte über sich selbst hinausweisen.<sup>14</sup> Die Mikroanalyse des Cliffhangers sollte auch eine gewisse Aussagekraft über serielle Narration haben.

---

hergestellt werden. Jürgen Osterhammel gibt in seinem Aufsatz „Zivilisationen im Vergleich“ ein gutes Beispiel, wenn er davor warnt, Strukturähnlichkeiten zwischen westeuropäischer Gesellschaft des Hochmittelalters und Japan auf gegenseitige Beeinflussung zurückzuführen: „Die erstaunlichen Strukturähnlichkeiten zwischen der westeuropäischen Gesellschaft des Hochmittelalters und Japan [...] können unmöglich auf Kontakte zwischen Europa und Japan zurückgeführt werden, denn es ist ziemlich sicher, dass kein Europäer vor 1543 japanischen Boden betreten hat.“ Osterhammel: „Zivilisationen im Vergleich“. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde*, 28, 1998, S. 35. Osterhammel formuliert Ideale für den Vergleich in der Geschichtswissenschaft, die auch auf die komparatistische Literatur- und Medienwissenschaft übertragbar sind: „Der Vergleich muss beziehungsweise geschichtlich abgedeckt, bewusste kulturelle Transfers und nicht-intendierte Akkulturationsprozesse müssen aufgespürt, ‚erfundene Traditionen‘ ausfindig gemacht, Mischformen [...] entschlüsselt werden.“ Ebd.

- 12 Der zweite wesentliche Punkt für eine wissenschaftliche Vergleichsanalyse ist das *tertium comparationis*. Es liefert einen Vergleichsrahmen und Bezugspunkt für eine angemessene Vergleichbarkeit. Zum *tertium comparationis* empfiehlt sich die Lektüre von Joachim Matthes: „The Operation Called ‚Vergleichen‘“. In: Ders. (Hg.): *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, 1992, S. 75-99.
- 13 Das dritte zu beachtende Moment im Vergleich ist die Frage nach der Konstruiertheit der Identität bzw. der Bezeichnung der zu vergleichenden Gegenstände oder des *tertium comparationis*. Ein Beispiel: Vergleicht man Ecos *Der Name der Rose* mit Süskinds *Das Parfum* und nimmt als *tertium comparationis* den von Jean-Francois Lyotard geprägten Begriff der ‚Postmoderne‘ so muss man sich über die Konstruiertheit, Beschaffenheit sowie die unterschiedlichen Auslegungen des Begriffes klar sein. Im Falle des Cliffhangers müssen den Vergleichen eine Hinterfragung und versuchte Definition des Begriffes sowie eine Abgrenzung zu anderen Begrifflichkeiten vorausgehen. Bspw. müssen auch die ‚Katapher‘ (siehe S. 112) und das ‚offene Ende‘ (siehe S. 77) in ihrer Begriffsidentität überprüft werden.
- 14 „Der Vergleich – welcher Art auch immer – sollte über sich selbst hinausweisen.“ Zima: *Vergleichende Wissenschaften*, 2000, S. 19.



Eine hilfreiche generelle Herangehensweise für überzeitliche und übermediale Phänomene ist eine etymologische.<sup>15</sup> „Etymology forms part of the wider field of historical linguistic research, that is to say of attempts to explain how and why languages have changed and developed in the ways that they have.“<sup>16</sup> Bei einer Übertragung auf die folgende Studie geht es nicht um die Etymologie einer Sprache, sondern um die einer Erzähltechnik. Mit der Frage nach der eigentlichen Wortbedeutung des Phänomens, die am Anfang zahlreicher Überlegungen dieser Arbeit steht, geht man gleichzeitig zu einem vermeintlichen Ursprung zurück; mit der ursprünglichen Bedeutung wird meist auch die theoretische Grundlage des Phänomens geklärt. Auf eine Frage nach der Wortbedeutung folgt die, woher das Phänomen stammt und wie es sich verändert hat.<sup>17</sup> Die beiden Grundbetrachtungsweisen der Etymologie, Wortentstehung beziehungsweise Wortbedeutung und Wortgeschichte,<sup>18</sup> sind wichtig für den Cliffhanger, aber auch für die Methoden, sich dem Cliffhanger als Erzähltechnik zu nähern. Mit dieser weit gefassten etymologischen Herangehensweise kann man einer Ursprungs- und häufig auch Minimaldefinition nahe kommen, mit der sich trotz aller medialen und zeitlichen Unterschiede der Objekte dieser Studie arbeiten lässt. Gerade in Anbetracht der vielen verschiedenartigen medialen und historischen Kontexte, in denen der Cliffhanger auftritt, muss die Frage immer lauten: Was verbindet diese Kontexte, was ist der kleinste gemeinsame Nenner? Die ‚ursprüngliche‘ Wortbedeutung und der Ursprung einer Methode sind hilfreich, weil im Ursprung meist

---

15 Genauso könnte man auch von einer genealogischen Herangehensweise (v.a. nach Foucault) sprechen. Die Genealogie ist aber eine von verschiedensten Wissenschaften erörtere und geprägte Methode, die darum einer längeren Herleitung bedürfte – wie bereits die griechischen Bedeutungen des Wortes offenlegen: „Genealogie (gr. *genea*: Geburt, Abstammung, Geschlecht; gr. *logos*: Darlegung, Erzählung, Rechnung), durch die Vieldeutigkeit dieser gr. Wörter ergibt sich für das Kompositum G. ein breites begriffliches Spektrum zwischen ‚Herkunftserzählung‘, ‚Entstehungslogik‘ und ‚Gattungslehre‘.“ Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2008, S. 247.

16 Durkin: *The Oxford Guide to Etymology*, 2009, S. 2.

17 Die Etymologie bietet sich als Herangehensweise auch an, weil die bereits erwähnte diachrone Betrachtungsweise des Cliffhangers auch wichtiger Teil der Etymologie ist (allerdings mehr, wenn die Wortgeschichte und nicht so sehr, wenn die Wortentstehung nachgezeichnet wird). „Und schließlich gibt es die Möglichkeit, die Sprachen auch in ihrer zeitlichen Entwicklung zu untersuchen – die diachronische Betrachtungsweise, die historisch (nach rückwärts gerichtet) oder prozessual (die Weiterentwicklung von einem bestimmten Stadium aus betrachtend) sein kann. Die Etymologie würde man auf den ersten Blick selbstverständlich in die diachronische Betrachtungsweise einordnen.“ Seebold: *Etymologie*, 1981, S. 54.

18 Vgl. ebd.

noch eine unkompliziertere Basis vorhanden ist, die sich mit anderen Disziplinen verknüpfen lässt.<sup>19</sup>

Grenzüberschreitungen sind Herausforderung dieser Studie. Der Cliffhanger bewegt sich zwischen Epochen-, Medien- und Genregrenzen. Es gilt diese Überschreitungen zu wagen, sich der Grenzen ‚sehenden Auges‘ bewusst, aber sie nicht als feste, unverrückbare Größen hinnehmend. Denn das sind sie nicht.

## 4. ALLGEMEINER TEXTAUFBAU

Die Konzentration der vorliegenden Studie liegt auf den größeren ‚Wellen‘ der seriellen Narration. Jedes große ‚Wellen-Kapitel‘ beschäftigt sich mit der seriellen Fortsetzungsnarration in einer bestimmten Zeit. Bei der Wahl der Primärwerke wurden entweder wichtige erste Werke der spezifischen Narrationswelle, sehr erfolgreiche (die durch ihre Popularität die weitere Benutzung des Cliffhangers geprägt haben) oder im Gebrauch der Erzählunterbrechung besonders innovative Werke herangezogen. Natürlich war wegen zahlreicher verloreener und nicht restaurierter Werke die Vorauswahl eingeschränkt. Eine der großen Herausforderungen bestand darin, die serielle Erstveröffentlichungs-Form der Werke aufzuspüren.

Der erste Teil „Bisherige Definitionen“ des am Beginn stehenden großen Kapitels bildet die Basis der Studie. Dort werden die veröffentlichten Texte zum Cliffhanger behandelt; dabei geht es darum, welche bisherigen Thesen zum Cliffhanger vorhanden sind, was kontrolliert werden muss, und welche Fragestellungen und Ziele sich daraus ergeben. Der zweite Teil „Eine Annäherung an die serielle Narration“ beschäftigt sich mit Themen, die dem Cliffhanger benachbart sind – vor allem der seriellen Narration, die gleichsam den natürlichen Lebensraum des Cliffhangers darstellt. Der Cliffhanger ist ein Ende – wenn auch nur ein vorläufiges – an einem spannenden Moment. So bietet sich eine Betrachtung der Themen ‚offenes Ende‘, ‚Abschluss‘, ‚Auflösung‘ und ‚Spannung‘ an – sie ist hilfreich zur genaueren Abgrenzung des Forschungsobjekts. In den bisherigen Texten zum Cliffhanger nehmen Zeitstrukturen einen relativ großen Raum ein, sodass abschließend die Prolepse (Vorwegnahme) und die Katapher (vorausweisendes Element) als mögliches Handwerkszeug dieser Arbeit untersucht werden.<sup>20</sup>

Im dritten Teil „Begriffe und Methoden“ stehen Überlegungen zu den Möglichkeiten einer transmedialen Vergleichsanalyse und die Besonderheiten der Zeitstrukturen in der seriellen Narration im Vordergrund. Bei der bisherigen Suche nach ‚Gerätschaften‘ (in den zwei vorherigen Kapiteln), war nicht alles zu finden, was für die

---

19 Für eine ausgeprägte Übertragung der Etymologie auf andere Arbeitsbereiche siehe bspw.: Willer: *Poetik der Etymologie*, 2003.

20 Siehe zu einer Erklärung beider Begriffe: Kapitel III, 2.2.1., S. 112.

Analyse brauchbar sein könnte. Deshalb muss zum Teil eigenes Werkzeug geschaffen werden.

*1001 Nacht* stellt den Beginn dieser Studie dar – und ist sofort ein Sonderfall. Denn erhalten ist nur ein fortlaufender Text, der nur ursprünglich wahrscheinlich serieller Natur war. *1001 Nacht* ist trotzdem ein gut geeignetes Forschungsobjekt für die Betrachtung des Cliffhangers, weil der Text die werkexterne Erzählunterbrechung in der Diegese spiegelt. Zudem hatte das Werk eine ungewöhnlich große Wirkung auf die westliche Erzählkunst, die noch heute spürbar ist – einschließlich der innerdiegetischen Erzählunterbrechungen. Um diese Breitenwirkung beurteilen zu können, konzentriere ich mich nicht nur auf die älteste erhaltene Handschrift, sondern schließe die wichtigsten Übersetzungen von *1001 Nacht* ein. Denn nicht das Original, sondern hauptsächlich die Übersetzungen wurden gelesen.

Der Fortsetzungsroman des 19. Jahrhunderts, eine große Welle der seriellen Narration, wird nach den unterschiedlichen Sprachräumen getrennt analysiert. Den größeren Teil nimmt der viktorianische Fortsetzungsroman ein. Dank der englischen Sprache und des kaufmännischen Geschicks der Verleger war er die wirkungsbreitere Ausformung. Auf den französischen Feuilletonroman fällt daher nur ein Seitenblick.

Die Entwicklung der US-amerikanischen Kinoserie wird vorbereitet durch die Fortsetzungsgeschichten in amerikanischen Frauenillustrierten. Besonders *pulp*-Magazine (preiswerte amerikanische Unterhaltungszeitschriften), Radiohörspiele und Comics wurden zu Inspirationsquellen für die späteren Kinoserien. Deshalb wird allen drei Erzählformaten Aufmerksamkeit gewidmet.

Ein wichtiges Genre für den Cliffhanger ist die Seifenoper; mit ihr assoziiert man ihn häufig. Vor allem die Entwicklung der Seifenoper vom einsträngigen, stark Sponsor-gebundenen Radiohörspiel der 1930er Jahre zur mehrsträngigen Fernsehserie der 1980er Jahre wird analysiert. Zusätzlich zur *daily soap* wird die *prime time soap Dallas* berücksichtigt. Sie war für das Genre sehr prägend.

Ein langes Kapitel bilden die Fernsehserien der vergangenen zehn Jahre, die jüngste und zur Zeit größte Welle der seriellen Fortsetzungsnarration.<sup>21</sup> Ein letzter Seitenblick beschäftigt sich mit den Fortsetzungsserien und seriellen Narrationsformaten der Zukunft (bzw. Gegenwart). Hier gibt es zum Beispiel Fortsetzungsromane als E-Books, Computerspiele und *on-demand*-Serien.

---

21 Fernsehserien der 1970er bis 1990er Jahre, die sich auf eine fortgesetzte Erzählweise konzentrierten, erhalten hier keine Aufmerksamkeit, da sie im Bereich der dramatischen Fernsehserie Ausnahmen waren.

## 5. KAPITELAUFBAU

Alle Kapitel beschäftigen sich mit Wellen der seriellen Narration, also Zeiten, in denen besonders viele serielle Werke veröffentlicht wurden. Jedes dieser Wellenkapitel ist dreiteilig: Teil eins, genannt „Kontext“, ist eine untergliederte Einleitung, welche die serielle Fortsetzungsnarration in einen zeitspezifischen Zusammenhang bettet – das heißt, der wirtschaftliche und mediale Rahmen sowie die Distributions- und Rezeptionsbedingungen der seriellen Narration zur damaligen Zeit werden aufgezeigt (Kontextebenen eins und zwei).

Der zweite Teil jedes Wellenkapitels beinhaltet die Deskriptionen und Analysen einiger „Erzählunterbrechungen“. Die Primärwerke beziehungsweise besonders die Stellen der Erzählunterbrechungen werden jedes Mal kontextualisiert, sodass der Leser die Bedeutung des Werks innerhalb der Zeitspanne des Kapitels, aber auch die Erzählunterbrechung im Inhalt und der Struktur des Werkes einordnen kann. Aufgrund der schwierigen Verfügbarkeit der Primärtexte habe ich versucht, die Cliffhanger in einem „Deskription“ betitelten Teil darzustellen, damit die Kategorisierung des Cliffhangers und die Entwicklung der seriellen Narration nachvollziehbar werden – zudem ist eine rekonstruierte Wirkungsvielfalt des Cliffhangers essentiell. Wem diese Teile überflüssig erscheinen oder wer die Primärtexte samt ihrer Cliffhanger kennt, kann diese Abschnitte überspringen und die Arbeit dennoch verstehen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass diese Deskriptionen nicht nur aufgrund der schlechten Verfügbarkeit der Quellen für den Leser nötig waren, sondern auch, weil wissenschaftliche Texte immer in der (scheinbar selbstverständlichen) Pflicht stehen zu beweisen und zu belegen, statt nur zu behaupten. In der Forschung zur seriellen Fortsetzungsnarration bin ich hingegen immer wieder darauf gestoßen, dass es über diesen Gegenstand viele Vermutungen, aber bisher kaum grundlegende Untersuchungen gibt. Die serielle Narration ist zu einer Art von ‚sagenumwobenem Objekt‘ geworden: Viele scheinen eine Ahnung davon zu haben, was serielle Narration ist und in welchen Werken Cliffhanger vorkommen – an den eigentlichen seriellen Erstveröffentlichungen ist allerdings wenig geforscht worden. Auch dass der Cliffhanger eine Erzähltechnik ist, die transmedial und epochenübergreifend eingesetzt wird, von *1001 Nacht* bis zur modernen Fernsehserie Verwendung findet, ist bisher nur eine vielfach geäußerte Annahme gewesen.<sup>22</sup> Zahlreiche ähnliche Behauptungen haben sich bei einer Aufsuchung des seriellen Textes nicht bewahrheitet.<sup>23</sup> Diese Hintergründe machten eine genaue Arbeitsweise und Deskription zwingend notwendig.

22 Siehe Kapitel: II., 1.2 „Bisherige Forschungsliteratur“, S. 36.

23 Um nur ein paar wenige Beispiele von Behauptungen zu nennen, die sich im Laufe der Arbeit als nicht nachprüfbar oder falsch erwiesen haben: Der Cliffhanger würde vornehmlich in der Übersetzung von Galland eingesetzt und nicht in der ältesten erhaltenen Handschrift (siehe S. 141). Dickens und Dumas verwendeten keine Cliffhanger (siehe S. 280).

Denn die bisherigen Fragen der Forschungsliteratur über die Charakteristiken des Cliffhangers und wann eine Erzählunterbrechung als Cliffhanger zu bezeichnen ist, mussten am Primärwerk selbst beantwortet werden. Zudem war es nötig, die in dieser Studie eingeführten Begriffe anhand der Deskription in dem darauffolgenden Kapitel „Kategorisierung und Analyse“ immer wieder zu überprüfen und zu aktualisieren, damit sie dem vielgestaltigen Gegenstand ‚Cliffhanger‘ gerecht werden.<sup>24</sup> Am Ende des zweiten Teils werden die Ergebnisse der Einzelanalysen festgehalten – das Hauptaugenmerk liegt auf den Neuerungen im Gebrauch der Erzählunterbrechung.

Der dritte Teil jedes Wellenkapitels nennt sich „Fazit und Ausblick“ und kontextualisiert die Ergebnisse der Einzelanalysen mit dem Rest der Studie. Hier wird aufgezeigt, was im Vergleich zu früheren Kapiteln neu an der Erzählunterbrechung ist und inwiefern dies auf die serielle Fortsetzungsnarration dieser Welle ausstrahlt. Im Ausblick wird die Weiterentwicklung von Cliffhanger und serieller Fortsetzungsnarration innerhalb dieser Welle und in dem jeweiligen technischen Medium verdeutlicht. Die einzelnen Wellenkapitel lassen sich fast vollständig losgelöst voneinander

---

Der Cliffhanger käme nicht in ‚epischen‘ TV-Serien wie *Deadwood* und *The Wire* vor (siehe S. 488ff.). Der Begriff ‚Cliffhanger‘ würde in *A Pair of Blue Eyes* (siehe S. 235) oder in der ersten Cliffhanger-Kinoserie *The Perils of Pauline* (siehe S. 314ff.) geprägt. Die Kinoserien übernehmen im Grunde nur die Struktur und Erzähltechniken der Fortsetzungs-Comics, -Hörspiele und -Romane (siehe S. 310ff.). Zudem wurden zahlreiche Entwicklungen und als bekannt vorausgesetzte Charakteristiken serieller Formate, die in dieser Studie belegt werden, bisher nie wirklich herausgearbeitet: bspw. die langsame Entwicklung vom lediglich geteilten zum seriell geplanten viktorianischen Fortsetzungsroman, die strukturelle Veränderung der Seifenoper vom Radio-Hörspiel zur Fernsehserie, die 4-Akt-Struktur zahlreicher TV-Serien usw.

- 24 Bei den literarischen Werken können die relevanten Stellen für den Leser dieser Studie zitiert und beschrieben und der Erzählabbruch kann im Zitat kenntlich gemacht werden. Schwieriger ist die Vermittlung der Erzählunterbrechungen in den anderen technischen Medien. In akustischen und audiovisuellen Werken vergegenwärtigt Verschriftlichung daher das Geschehen. In die „Deskription“ von filmischen Werken sind meist Bilder der letzten wichtigen oder ersten neuen Einstellungen der Folge eingefügt. In der Deskription und Analyse wird der Fließtext durch die Bilder untermauert und ergänzt. Neben der Nachvollziehbarkeit für den Leser wird so der Film „zitierbar“ gemacht. Das flüchtige Filmerebnis nachvollziehbar zu machen, stellt eine grundlegende Schwierigkeit in der Analyse des Films dar. Dieser Schwierigkeit versuche ich normalerweise mit Filmprotokollen beizukommen. Da es aber in der folgenden Arbeit hauptsächlich nicht um den Film und seine Struktur im Ganzen geht, sondern nur um die letzten Einstellungen, bilden die Filmbilder einen Ersatz, um die letzten Einstellungen „zitierbar“ zu machen. Siehe dazu: Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 2001, S. 36.

lesen: Beispielsweise das Kapitel über die Seifenoper bietet eine relativ in sich geschlossene historische Darstellung der Entwicklung dieses Genres von den Anfängen im Radio bis zu der modernen Form der 1980er Jahre.

Der Einstieg in die Wellenkapitel mag häufig zunächst langatmig erscheinen. Meist muss zunächst aber eine zeitliche Annäherung an die ersten Cliffhanger einer seriellen Welle dargestellt werden. Denn aufgrund des unerforschten Neulandes ist es zunächst wichtig, dass auch die zeitlichen Anfänge und Enden sowie Ursachen und Bedingungen einer seriellen Welle erkannt werden. Mögen diese Passagen auch scheinbar vom Cliffhanger wegführen, bietet die Studie anhand der Erforschung des Cliffhangers einige Antworten auf die Fragen, was serielle Narration ist, was sie charakterisiert, inwiefern sie überhaupt einen klar abzugrenzenden Forschungsbereich darstellt, welche seriellen Wellen es gibt und wodurch sich diese auszeichnen. Der Cliffhanger und die serielle Narration, Teil und Ganzes, werden in dieser Studie in ihrer ständig sich gegenseitig beeinflussenden Wechselbeziehung dargestellt.