
Narrative Komplexität und Staffelstruktur der Autorenserie am Beispiel der *Sopranos*

Philippe Wampfler

Im März 2006 rezensiert Alessandra Stanley in der *New York Times* die erste Folge der sechsten Staffel von *The Sopranos*. Sie schreibt:

The best series on television are those in which two opposite things are true at the same time, and *The Sopranos* is a perfect example: it has exhausted the material and remains amazingly fresh. It's very funny, except that it is also dead serious. This season is a lot like the others, except that it's different, and may be the most creative and richly imagined one yet: it begins by going over old ground and yet something new and totally surprising happens.¹

Sie spricht damit in einer kritischen Würdigung Momente an, die Umberto Eco in seinem Aufsatz *Die Innovation im Seriellen* gleichsam als Brennpunkte des seriellen Erzählens formuliert hat: Texte – bei Eco verstanden im kulturwissenschaftlichen, breiten Sinne – weisen prinzipiell eine doppelte Adressatenstruktur auf. Sie wenden sich zunächst an einen „naive[n] Leser“, der „das Werk als rein semantisches Gebilde“ wahrnimmt und „zum Opfer der Strategien des Autors, der ihn Schritt für Schritt durch eine Reihe von Voraussagen und Erwartungen führt“, werden kann – gleichzeitig aber auch an einen kritischen Leser, der „die Serialität der Serie genießt, und zwar nicht so sehr wegen der Wiederkehr des Immergleichen (das der naive Leser für immer verschieden hält), sondern wegen der Variationsstrategien beziehungsweise der Art, wie das Immergleiche behandelt wird, um es jeweils verschieden erscheinen zu lassen“.² Stanleys Liste von scheinbaren Widersprüchen zeigt die Faszination, die *The Sopranos* dem nicht-naiven Zuschauer bietet: Es ist

1 Alessandra Stanley, „Brutality and Betrayal, Back With a Vengeance“, in: *The New York Times*, 10. 3. 2006.

2 Umberto Eco, „Die Innovation im Seriellen“, in: Ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 155-180, alle Zitate S. 167f.

ihm bewusst, dass David Chase und sein Team in den ersten fünf Staffeln alle Möglichkeiten vorgeführt haben, die die Spielregeln der Serie zulassen – und gerade daraus ergibt sich der Reiz der sechsten Staffel. Der Leser bzw. der Zuschauer ist herausgefordert, „die innovativen Kräfte des Textes freizulegen“ – so Eco.³

I Dreifache Adressatenstruktur

Erweitert man diesen Ansatz, kann man *The Sopranos* sogar eine dreifache Adressatenstruktur zuschreiben: Die Serie schließt an gewisse Konventionen des (italo-amerikanischen) Gangster-Films an, wie Glen Creeber detailliert gezeigt hat.⁴ Creeber spricht davon, dass sogar „the most casual of viewers“ diesen Genre-Bezug erkennen – genauer wäre wohl zu sagen, dass *The Sopranos* von diesem ersten Zuschauertypus fast ausschließlich im Hinblick auf die genretypischen Effekte rezipiert wird.

Ohne schon ein kritischer Zuschauer im Sinne Ecos zu sein, würde ein zweiter Zuschauertypus die ironische Brechung der Genre-Bezüge wahrnehmen: Das „Golden Age“ und die „Old School“, die Tony Soprano und seine Freunde immer wieder vermissen, beziehen sich nicht nur auf die Rolle und die Verhaltensweise der Mafiosi, sondern ebenso auf die Möglichkeiten, einen Gangster-Film nach dem Muster von Coppola oder Scorsese zu drehen. David Chase fügt sich nicht in die Vorgaben ein, sondern er untersucht vielmehr die Mechanismen des Gangster-Films, indem er seine Bestandteile verwendet, sie als intertextuelle Verweise und Stilizitate abrufft, sie adaptiert und sie mit Elementen der *Soap Opera* mischt.⁵ Dieser zweite Zuschauertyp setzt sich in Internetforen einerseits damit auseinander, dass Tony Sopranos Traum, eine hinter den Spülkasten einer Toilette geklebte Pistole zu suchen⁶, ein Verweis auf *The Godfather*⁷ ist – und erkennt so die von den Autoren gesetzten

3 Ebd., S. 168.

4 Glen Creeber, *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*, London 2004, S. 100ff.

5 In diesem Sinne ist *The Sopranos* klassisches *Quality TV* gemäß den Merkmalen von Robert J. Thompson, insbesondere deshalb, weil die Serie „selbstreflexiv“ ist und Genres mischt, vgl. Robert Blanchet, „Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien“, in: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg 2011, S. 37-70.

6 *The Test Dream*, Ep. 63, 32:40 – 32:50.

7 *The Godfather* (USA, 1972), Drehbuch: Mario Puzo, Francis Ford Coppola, Regie: Francis Ford Coppola.

Verweise – andererseits diskutiert er auch, ob es in der Serie einen Zusammenhang zwischen Eiern und Tod gebe⁸ – und konstruiert so eine über die Strategien der Autoren hinausgehende semantische Interpretationsstruktur.

Der dritte Zuschauertyp analysiert die Strategien, die das kreative Ensemble um David Chase verwendet, um die Interpretationen hervorzurufen, die der zweite Zuschauertypus wahrnimmt. Oder genauer: Wie Alessandra Stanley kann der dritte Zuschauertyp die Serie auch als zweiter Typ betrachten und genießen – aber gleichsam in einen analytischen Modus wechseln, in dem er erzähltheoretische Konzepte und poetologisches Wissen zur Anwendung bringt und sowohl Produktions- wie auch Rezeptionsprozesse psychologisch analysiert. Der dritte Zuschauertyp schaut sich selber dabei zu, wie er auf die Serie reagiert.

Die folgenden Ausführungen sind in der Schnittstelle zwischen einem bewussten, engagierten und interpretierenden Zuschauer und einem kulturwissenschaftlich argumentierenden Analytiker angesiedelt und beziehen sich auf beide Rezeptionsmodi.

II Die Staffel als Rezeptions-Einheit

In der Ära des *Quality TV*⁹ wird häufig nicht am Fernsehen, sondern auf DVD/Blueray oder als Downloads angesehen. Dabei verschiebt sich die Organisation von der pro Timeslot ausgestrahlten Episode hin zur als Box gekauften Staffel bzw. zu ihrem Download, der die aktuellen Serien aus dem US-Markt vor der Ausstrahlung im deutschsprachigen Raum häufig erst greifbar macht.¹⁰ In diesem Zusammenhang wurde schon die Frage aufgeworfen, ob die Kategorie ‚Fernsehserie‘ im digitalen Zeitalter überhaupt noch zeitgemäß sei, weil sich die damit bezeichneten Inhalte vom Medium Fernsehen und seinen Beschränkungen und Vorgaben gelöst haben.

8 Vgl. Mark Lawson / David Chase. „Mark Lawson Talks to David Chase“, in: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London / New York 2007, S. 185-220, hier S. 215f.

9 Vgl. zu diesem Begriff neben dem Aufsatz von Robert Blanchet die kompakte Einführung und Kritik von Thomas Morsch: Thomas Morsch, „It's not HBO, it's TV. Zum exzellenten Fernsehen jenseits des Qualitätskanons“, in: *Cargo* 08/2010, S. 45f., sowie die einführenden Aufsätze von Robert J. Thompson, Janet McCabe und Kim Akass in: Jane McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London / New York 2007.

10 Ein Beispiel dafür ist die Serie *Sons of Anarchy* (Drehbuch: Kurt Sutter, FX 2008-), von der in den USA bis 2011 bereits vier Staffeln ausgestrahlt worden sind. In Deutschland wird die Serie erst ab 2012 von einem Sender der Pro7-Gruppe ausgestrahlt.

Abgelöst wird die ästhetische Kategorie des Fernsehens durch die DVD-Box¹¹ oder den „globalen Flow“ des Downloads¹², der nur für die engagiertesten Rezipienten an die Ausstrahlungszeiten in den USA gebunden ist. Die Einheit der Staffel wird als Strukturprinzip dadurch immer wichtiger, so dass man bei vielen Serien davon sprechen kann, dass es sich bei der Staffel um ihre Grundeinheit handle.¹³ Die Staffel ist auch die maßgebende Produktionseinheit – die Sender beauftragen die Produzenten mit der Herstellung der zu einer Staffel gehörenden Episoden, basierend auf den *Nielsen Ratings* der vorhergegangenen Staffeln. Arbeitsschritte wie Studioeinrichtung, Casting und Schreibprozesse erfolgen immer mit Blick auf die Einheit der Staffel.

Der vorliegende Beitrag untersucht am Beispiel der *Sopranos* die narrativen, produktions- und rezeptionsästhetischen Möglichkeiten, die sich durch die Form der Staffel für Autorenserien ergeben. Mit Autorenserien sind Serien im Kontext des *Quality TV* gemeint, die von Künstlern¹⁴ konzipiert worden sind und „sich über eine aufwändig produzierte, kinoartige Textur ebenso definier[en] wie über narrative Innovationen und eine im neueren Hollywoodkino selten gewordene diskursive Breite“¹⁵. In Abgrenzung zum Autorenfilm handelt es sich bei den Künstlern aber nicht immer um die Regisseure der einzelnen Episoden, sondern eher um die *Show-Runner*, die den Schreib-, Dreh- und Editionsprozess der Serien leiten und nach ihren Vorstellungen gestalten – auch wenn all diese Arbeitsschritte von größeren Teams bestritten werden, zu denen wiederum Künstler gehören.¹⁶

11 Vgl. dazu Jason Mittell, „Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien“, in: Blanchet et al., S. 133-152.

12 Vgl. Simon Rothöhler, „Medien der Serie“, in: *Cargo* 8/2010, S. 47.

13 Vgl. Ursula Ganz-Blättler, „Sometimes against all odds, against all logic, we touch.“ Kumulatives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in *Lost* und *Grey's Anatomy*“, in: Blanchet et al. (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*, Marburg 2011, S. 73-92; Ganz-Blättler spricht auch von Staffeln als „Makrofolge“, ebd. S. 76.

14 Vgl. Blanchet, S. 48ff – Blanchet präzisiert dort, was mit „Künstler“ gemeint ist und verweist auf den „Auteur“-Begriff, mit dem in den 1950er Jahre eine Aufwertung der Hollywood-Regisseure Hitchcock und Hawks erfolgt ist; eine Aufwertung, die auch für *Show-Runner* wie David Chase, David Simon und Vince Gilligan Geltung hatte.

15 Lukas Foerster, „Eine Industrie theoretisiert sich selbst“, in: *Cargo* 5/2010, S. 86-89, hier S. 87.

16 Vgl. für eine Präzisierung wiederum Blanchet, S. 49f., insbesondere dort Anmerkung 12.

The Sopranos kann als erste Serie in der Ära des *Quality TV* angesehen werden, auch wenn es zweifellos Vorläufer gegeben hat.¹⁷

Damit wird eine doppelte Forschungslücke gefüllt: Weder die einschlägigen ästhetischen und erzähltheoretischen Untersuchungen der Fernsehserie noch die unzähligen, vor allem im amerikanischen Kontext der Untersuchung von Populärkultur entstandenen Essays über *The Sopranos* widmen dieser Fragestellung längere Abschnitte.¹⁸

Der Aufsatz ist wie folgt strukturiert: Das Forschungsverständnis des Begriffs ‚narrative Komplexität‘ wird in mehreren Teilabschnitten von verschiedenen Seiten her dargestellt. Nach einem zusammenfassenden Überblick wird es auf eine exemplarische Sequenz der *Sopranos* angewendet und im letzten Teil durch eine Analyse der Staffelkonstruktion und Zeitlichkeit der ganzen Serie konkretisiert.

III Narrative Komplexität

Die Möglichkeit struktureller Vielfalt auf der Ebene der Staffel ist an die Möglichkeiten narrativer Komplexität in Fernsehserien gekoppelt. Narrative Komplexität ist eines der herausragenden Abgrenzungsmerkmale des *Quality TV* gegenüber traditionellen, herkömmlicheren Fernsehformaten – auch wenn der Begriff ‚narrative Komplexität‘ sehr vage ist und in vielen Bedeutungsvariationen verwendet wird. Zunächst wird es deshalb darum gehen zu klären, was unter narrativer Komplexität in Bezug auf eine Fernsehserie zu verstehen ist und was die Bedingungen der Möglichkeit narrativer Komplexität beim Fernsehen sind. Gleichzeitig sollen die feuilletonistische, die kritische und die akademische Konzeption von narrativer Komplexität untersucht und auf ihren Beitrag zur Diskussion von *Quality TV* befragt werden. Es geht letztlich nicht darum, eine einheitliche und konsistente Definition von narrativer Komplexität zu entwickeln, sondern aufzuzeigen, wie vielfältig die Möglichkeiten von Fernsehserien sind, Differenzen zu erzeugen und von erzählerischen Normvorgaben abzuweichen.

17 Vgl. Foerster, S. 87.

18 Dabei ist anzumerken, dass zunächst ein kulturwissenschaftliches Verständnis für den ästhetischen Wert des seriellen, episodischen Erzählens geschaffen werden musste, wie z. B. der Schluss von Glen Creepers Einleitung zu seinem Buch *Serial Television* zeigt. Glen Creeber, „Serial Television“, S. 17.

IV Serien-Vergleiche am Beispiel der Sopranos

Im Feuilleton und in der kulturwissenschaftlichen Lektüre von Fernsehproduktionen ist der Vergleich von Autorenserien mit literarischen Texten und dem Autorenfilm zu einem Topos geworden.¹⁹ Steven Johnsons populärwissenschaftlicher Essay *Everything Bad is Good for You* von 2005²⁰ zeigt die Funktion dieser Vergleiche: Einerseits kann der ästhetische Wert von Populärkultur durch den Vergleich mit anerkannt hochwertigen Formen von Kunst (wie eben beispielsweise Klassikern der Romanliteratur) etabliert werden, andererseits können im Vergleich bestimmte formale Eigenschaften der untersuchten TV-Serien bestimmt und benannt werden²¹, weil die Möglichkeit eines Theorietransfers besteht.²² Narrative Komplexität wird Fernsehserien oft über den Vergleich mit einschlägigen literarischen Texten attestiert.

In Bezug auf *The Sopranos* gibt es drei zentrale Vergleiche, die im kritischen Diskurs immer wieder auftauchen. Der *erste* bezieht sich auf die Romane von Charles Dickens.²³ Er taucht zum ersten Mal 1999 in einem einflussreichen Essay

-
- 19 Jason Mittell formuliert in seinem Aufsatz über *The Wire* ein sehr anschauliches und differenziertes Beispiel dafür, das er anschließend auch einer Kritik unterzieht. Vgl. Jason Mittell, „All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic“, in: Pat Harrigan, Noah Wardip-Fruin (Hgg.), *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, Cambridge 2009, S. 429-438, hier S. 429ff.
- 20 Steven Johnson, *Everything Bad is Good for You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*, New York 2005.
- 21 Mehr zu Johnsons Analyse formaler Komplexität unten. – Johnson benutzt den Vergleich mit dem Roman an 20 unterschiedlichen Stellen in seinem Essay.
- 22 Allrath et al. entwickeln so zum Beispiel eine Theorie des Erzählers und des Erzählten in Anlehnung und Abgrenzung an die Erzähltheorie narrativer literarischer Texte, vgl. Gaby Allrath / Marion Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*, Basingstoke 2006, S. 13-22.
- 23 Auch Norman Mailer nimmt diesen Vergleich in einem Interview vor, wobei er die Möglichkeit einräumt, dass *The Sopranos* den Roman in den USA ersetzen könnten: „Americans want large canvases because America is getting so confusing. People want more information than you can get from most novels. You can read a novel about a small subject like the breakup of a marriage, but that's not a wide enough approach for some. It takes something like „The Sopranos,“ which can loop into a good many aspects of American culture. As I said, I don't think the Great American Novel can be written anymore.“ Margo Hammond / Norman Mailer, *Norman Mailer on the Medium and the Message: Interview*. 5. 2. 2004. <http://www.poynter.org/archived/book-babes/20881/norman-mailer-on-the-media-and-the-message/> (abgerufen 7. 10. 2011).

von Vincent Canby in der *New York Times* auf²⁴, in dem der Autor *The Sopranos* als „megamovie“ bezeichnet:

„Berlin Alexanderplatz“, „The Singing Detective“ and „The Sopranos“ are something more than mini-series. Packed with characters and events of Dickensian dimension and color, their time and place observed with satiric exactitude, each has the kind of cohesive dramatic arc that defines a work complete unto itself. No matter what they are labeled or what they become, they are not open-ended series, or even mini-series. They are megamovies.²⁵

In diesem Zitat wird *zweitens* der Vergleich mit der Fassbinder-Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* vorgenommen. Der Verweis auf Autorenkino spielt aus zwei Gründen in der Diskussion um *The Sopranos* eine zentrale Rolle: David Chase betont in Interviews immer wieder seine Abneigung gegen traditionelles Fernsehen sowie seine Vorliebe für Autorenfilme.²⁶ Gleichzeitig beziehen sich viele Episoden der *Sopranos* intertextuell auf Autorenfilme²⁷; man denke insbesondere an die Rezeption von Coppolas *The Godfather* und Scorseses *Goodfellas*.²⁸

24 Der Vergleich zwischen Fernsehserien und Romanen wurde schon 1995 im *New York Times BookReview* in einem längeren Essay von Charles McGrath vorgeschlagen, notabene noch vor der Ära des *Quality TV*. Vgl. Charles McGrath, „The Triumph of the Prime-Time Novel“, in: *The New York Times BookReview*, 22.10.1995. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Horace Newcomb (Hg.), *Television: The Critical View*, New York 2000, S. 242-252, hier S. 243f. – Weitere Beispiele finden sich bei Maurice Yacowar, *The Sopranos on the Couch: The Ultimate Guide*, New York 2007, S. 13, oder allgemeiner Jason Mittell, „Film and television narrative“, in: *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge 2007, S. 156-171, hier S. 166.

25 Vincent Canby, „From the Humble Mini-Series Comes the Magnificent Megamovie“, in: *The New York Times*, 31.10.1999.

26 Vgl. z. B. Lawson / Chase, S. 196ff. oder David Lavery / Robert J. Thompson, „David Chase, The Sopranos, and Television Creativity“, in: David Lavery (Hg.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York 2002, S. 18-25, hier S. 18f.

27 Es gibt auch eine Reihe von humoristischen Vergleichen zwischen Fernsehen und Film, so z. B. in Ep. V, 7 (Ep. 59), wo Christophers Freund aus der Entzugsanstalt, JT, seinen Emmy für \$ 15 verkaufen muss, während er für einen Oscar mehr erhalten würde. In Ep. VI, 6 (Ep. 71, 29:26) sagt Tony, „every fucking TV-Show, they rub your nose in it“ und meint damit das Thema der Homosexualität, das gerade in dieser Episode von *The Sopranos* verhandelt wird.

28 Vgl. Rainer Winter, „„All Happy Families‘: The Sopranos und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert“, in: Blanchet et al. (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*, Marburg 2011, S. 153-174, hier S. 163f.

In Abgrenzung von anderen populären Autorenserien wie *The West Wing*²⁹ und *Oz*³⁰ bezeichnet David Lavery in seiner Diskussion der Arbeitsweise von David Chase die Serie *drittens* nicht als einen Roman, sondern vielmehr als eine Sammlung von Kurzgeschichten: „it is a collection of short stories written by a company of authors and unified by character, theme, and the careful control of a single editor“.³¹

Diese Vergleiche vermögen jeweils eine oder mehrere Eigenschaften von Serien bzw. von *The Sopranos* zu verdeutlichen, sind aber notorisch unscharf. So werden diegetische Welten in fiktionaler Literatur von Autoren beliebig konstruiert – in Serien werden sie durch Schauspieler gestaltet; eine Tatsache, die die Vergleiche nicht berücksichtigen können.³² Zudem ist die Ausstrahlung von zeitlich fixierten Folgen in einem Fernsehprogramm mit dem Abdruck in einer Zeitung oder einem Buch kaum zu vergleichen, weil hier der Rezeptionsvorgang nicht durch den Zeitpunkt des Abdrucks erzwungen wird.

Neben der Funktion, gewisse Merkmale von Serien herauszuheben, ermöglichen die Vergleiche auch die ästhetische Legitimierung der Serien als künstlerische Produkte: sie werden von Kritikern eingesetzt, um der Leserschaft aufzuzeigen, dass und weshalb die *Quality TV*-Serien bedeutende Kunstwerke sind.

V Die ‚series‘-, ‚serial‘-Skala als Komplexitätsindikator

Der Vergleich einer Serie mit einer Sammlung von Kurzgeschichten beziehungsweise den viktorianischen Fortsetzungsromanen geht zurück auf die Unterscheidung der Begriffe ‚series‘ und ‚serial‘ durch Sarah Kozloff.³³ ‚Series‘ bezeichnet Serien, die in jeder Folge eine abgeschlossene Handlung innerhalb eines fixierten Settings und mit wiederkehrenden Figuren präsentieren – man könnte von „Episodenserien“

29 *The West Wing*, (USA, 1999-2006, 154 Folgen), Drehbuch: Aaron Sorkin, NBC.

30 *Oz* (Hölle hinter Gittern, USA, 1997-2003, 57 Folgen), Drehbuch: Tom Fontana, HBO.

31 Lavery, „This Thing of Ours“, S. 23.

32 Im Cast der *Sopranos* ergeben sich z. B. schon nach dem Pilot einige Änderungen (Rollen von Irina und Father Phil Intintola werden neu besetzt), zwischen den Dreharbeiten zu Staffel 5 und 6 nimmt der Schauspieler, der die Rolle von Vito Spatafore spielt, Joseph R. Gannascoli, an der Reality-TV-Serie *Celebrity Fit Club* (VH1, 2005-2010) teil und verliert dabei 15 kg Körpergewicht – was in der ersten Episode der sechsten Staffel dann thematisiert wird (Ep. 66), vgl. unten. – Vgl. auch Mittel, „Film and television narrative“, S. 165.

33 Sarah Kozloff, „Narrative Theory and Television“, in: Robert Allen (Hg.), *Channels of Discourse, Reassembled*, London 1992, S. 67-100, hier S. 90f.

sprechen –, während ‚serials‘ als ‚Fortsetzungsserien‘³⁴ episodенübergreifende Handlungsstränge entwickeln. ‚Series‘ entsprechen so einer Sammlung von je eigenständigen Kurzgeschichten, ‚serials‘ einem Fortsetzungsroman.

In Bezug auf neuere US-Primetimeserien ist oft die Rede davon, ‚series‘ und ‚serial‘ seien als zwei Pole einer graduellen Skala zu verstehen. *Quality TV* besteht dieser Konzeption zufolge häufig aus Serien, die Hybride sind.³⁵ Traditionelle Serienformate betonten die Autonomie einer Episode basierend auf der Annahme, das Publikum müsse eine Episode auch ohne Kenntnis ihres Kontextes verstehen können. Bezeichnet man die einzelne Folge bzw. Episode als eine narrative Mikrostruktur und die ganze Serie als narrative Makrostruktur (engl. *serial structure*), fokussiert die traditionelle Erzählweise auf die Geschlossenheit bzw. Funktionsweise von Mikrostrukturen (engl. *episodic structure*), z. B. durch Spannungsbögen, die am Ende der Episode aufgelöst werden³⁶, dem dramaturgisch geschickten Einbau von Werbepausen oder einer Entwicklung von Figuren, die am Schluss der Episode – explizit oder implizit – wieder rückgängig gemacht wird.³⁷ In narrativ komplexen Formaten leistet die einzelne Episode zusätzlich einen Beitrag zur Fortführung narrativer Makrostrukturen – und kann sich gleichzeitig auch gegen narrative Normen sperren. Narrative Komplexität kann mit Jason Mittell definiert werden als „a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration — not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance“³⁸. Komplexe Erzählformen nutzen narrative Strategien, um die Konventionalität der Episodenstruktur zu durchbrechen.³⁹ Die Komplexität ist graduell und davon abhängig, wie vielfältig die Funktionen der erzählten Handlungen innerhalb einer Episode sind: Herstellung einer eigenständigen, abgeschlossenen Handlung, Fortführung weitreichender Erzähl- und Spannungsbögen, ironisches Unterwandern der Konventionen und Erwartungen der Zuschauer.

Diese Serialisierung episodischen Erzählens ergibt sich nicht nur aus der Opposition zwischen Episode und Serie, sondern auch aus dem wechselseitigen Verhältnis

34 Die Begrifflichkeit der „Episoden-“ bzw. „Fortsetzungsserien“ verwendet so Ganzblättler, S. 75ff.

35 Vgl. dazu Lucy Mazdon, „Preface“, in: Michael Hammond / Lucy Mazdon (Hgg.), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh 2005, S. x-xii, hier S. xi und Creeber, „Serial Television“, S. 12.

36 Vgl. dazu auch Allrath et. al., S. 5ff.

37 Vgl. die Einführung von Jason Mittell, „Film and television narrative“, S. 163f.

38 Jason Mittell, „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, in: *The Velvet Light Trap* 58 (2006), S. 29-40, hier S. 32.

39 Ebd. S. 33.

von Episode und Serie zur Staffel. Gabriele Schabacher hält fest, dass „nicht allein Episode und Serie Einheiten [sind], bezüglich derer die Frage von Kontinuität / Diskontinuität und Offenheit / Geschlossenheit gestellt werden kann“.⁴⁰ So stellen beispielsweise Allrath et al. fest, dass am Ende einer Staffel die Zuschauer gar „a lesser degree of closure“ erhielten als am Ende einer Episode.⁴¹ Das ist zu einem großen Teil mit wirtschaftlichen Überlegungen verbunden: Fernsehserien müssen nicht nur Zuschauer über Ausstrahlungspausen hinweg binden können, sondern in einem Masse offen bleiben, dass auch die Ausstrahlungen von Episoden-Wiederholungen attraktiv bleiben und nicht durch zukünftige Wendungen an Reiz verlieren.

Allgemein gibt es drei Arten von Abschlüssen, die ein Staffelschluss leisten kann: Er kann *erstens* offene Fragen beantworten und kausale Handlungsketten abschließen (entweder, indem fehlende Ursachen aufgedeckt oder letzte Wirkungen dargestellt werden), *zweitens* verschiedene *Storylines* in eine große Erzählung integrieren.⁴² Der traditionelle Abschluss ist schließlich *drittens* der *Cliffhanger*, mit dem auch Episoden untereinander verbunden werden. Bleiben Handlungsstränge unaufgelöst, scheint eine Publikumsbindung auch über die langen Pausen zwischen den Staffeln möglich. „The longer the hiatus, the higher the cliff“, lautet die einschlägige Regel von Sarah Kozloff.⁴³ Dadurch fügen sich Staffeln auf unterschiedliche Arten in die übergeordnete Erzählung – oder genauer: in die Vorgabe – der Serie ein.

In Bezug auf narrative Komplexität gilt für die Offenheit bzw. Geschlossenheit sowohl von Episoden als auch von Staffeln, dass erstens Wiederholungen von Mustern auf geringere narrative Komplexität hinweisen als Variationen und zweitens der Grad der Komplexität abhängig ist von den Bezügen zwischen den verschiedenen narrativen Einheiten und Ebenen. So steht beispielsweise im Mittelpunkt jeder der fünf Staffeln von *The Wire*⁴⁴ eine Institution in Baltimore. Durch diesen Fokus trägt letztlich jede Episode auf unterschiedliche Arten einen Teil zu einem sehr allgemeinen Bild der Stadtentwicklung Baltimores und des urbanen Lebens in USA zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei, ohne dass auf der Ebene der Serie eine klare Geschichte erzählt wird. Überlagert und begleitet werden diese Bezüge

40 Gabriele Schabacher, „Serienzeit: Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“, in: Arno Meteling / Isabell Otto / Gabriele Schabacher (Hgg.), „*Previously on ...*“, München 2010, S. 19-40, hier S. 28.

41 Allrath et al., S. 23.

42 Vgl. Michael Z. Newman, „From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television Narrative“, in: *The Velvet Light Trap* 58/2006, S. 16-28, hier S. 20.

43 Kozloff, S. 92.

44 *The Wire* (USA, 2002-2008, 60 Folgen), Drehbuch: David Simon, HBO.

durch die Geschichten einer für eine Serie sehr großen Zahl an Figuren⁴⁵, die in verschiedenen Staffeln (aber auch in verschiedenen Episoden) in unterschiedlichen Konstellationen formiert werden. Dadurch wird es möglich, narrative Komplexität sowohl in Hinsicht auf die Variation von Mustern als auch durch mehrdimensionale Bezüge herzustellen.

VI Paradigmatische Komplexität

Glen Creeber entwickelt in der Einleitung zu seiner *Monographie über Serial Television* ein alternatives Konzept narrativer Komplexität. Er geht zunächst von der Beobachtung aus, dass *Soap Operas* syntaktisch determiniert seien – es ist absehbar, wie sich die Gesamthandlung entwickelt –, dadurch aber in der Lage seien, paradigmatische Komplexität zu ermöglichen. Sie bestehe darin, dass einzelne Ereignisse auf komplexe Weise ein ganzes Netzwerk von Personen beeinflussen können. Creeber nennt diese Erzählweise, die von den *Soap Operas* ausgehend auch in anderen Drama-Serien bedeutsam geworden sei, ‚flexi-narrative‘.⁴⁶ Sie zeichnet sich unter anderem auch dadurch aus, dass Handlungsstränge keinen direkten Abschluss finden und so später aufgegriffen werden können (aber nicht müssen). Die Handlungen werden als potentiell endlos präsentiert, können jedoch jederzeit abbrechen oder unterbrochen werden.⁴⁷ Der Begriff ‚flexi-narrative‘ meint auch einen Bezug auf verschiedene Handlungsbögen: *Erstens* einen episodischen, *zweitens* einen zwei oder mehr Episoden überspannenden lokalen, *drittens* einen staffelbezogenen Handlungsbogen und *viertens* einen die ganze Serie in sich begreifenden, der jedoch recht selten auftritt (das kanonische Beispiel ist der so

45 Der englischsprachige *Wikipedia*-Artikel erwähnt 36 Schauspielerinnen und Schauspieler, die maßgeblich an der Serie beteiligt sind; die Website von HBO zeigt 84. <http://www.hbo.com/the-wire/index.html#/the-wire/cast-and-crew/index.html> (Zugriff: 10.12.2011). Vgl. auch Blanchet, S. 55f.

46 Creeber, „Serial Television“, S. 4f. Creeber bezieht sich beim Begriff der paradigmatischen Komplexität auf Robert C. Allen, *to be continued ...: Soap Operas around the World*, London 1995, S. 7f und beim Begriff „flexi-narrative“ auf Robin Nelson, „Hill Street Blues“, in: Glen Creeber (Hg.), *Fifty Key Television Programmes*, London 2004, S. 100-104.

47 Creeber, S. 7.

genannte *myth(ology) arc*⁴⁸ der Serie *The X-Files*⁴⁹). Paradigmatische Komplexität verhilft seriellen Formen zu einer realistischeren Wirkung, weil es ihnen, so Creeber, auch möglich sei, Charakterentwicklungen psychologisch glaubhaft darzustellen.

VII Plotentwicklung als Komplexitätsindikator

Der oben schon zitierte Essay von Steven Johnson belegt den pädagogisch-didaktischen Wert von populären Serien mit einem einfachen Strukturschema: Er zeigt anhand von *Dragnet*⁵⁰, *Starsky and Hutch*⁵¹, *Hill Street Blues*⁵² und *The Sopranos* den Wechsel zwischen verschiedenen *Storylines* innerhalb einer Episode auf. Das bekannte Schema⁵³ macht dann deutlich, dass *Dragnet* nur eine *Storyline* enthält, *Starsky and Hutch* zwei und *The Sopranos*, als narrativ komplexeste Serie, wie *Hill Street Blues*, neun parallel erzählt. Johnson sieht als Komplexitätssteigerung die Strategie der Autoren der *Sopranos*, die Handlungsstränge nicht klar in Haupt- und Nebenhandlungen zu gewichten (bei *Starsky and Hutch* umfasst die Nebenhandlung zwei Szenen respektive *Beats* und die Haupthandlung den Rest der Episode), sondern die Handlungen sich auch überlagern zu lassen, so dass in einer Szene oft mehrere *Storylines* gleichzeitig weitergeführt werden. Viele der *Storylines* bei *The Sopranos*, so stellt Johnson fest, würden nie richtig abgeschlossen, sondern immer wieder aufgegriffen. Als Beispiel dafür kann das ‚executive game‘ gelten, ein wichtiges Pokerspiel, das Tonys Vater ursprünglich durchgeführt hat. Es steht im Mittelpunkt von Ep. 19, wird dann aber z. B. in anderer Form wieder in Ep. 56 und in Ep. 80 aufgegriffen. In allen Szenen, in denen das Pokerspiel eine Rolle spielt, werden auch andere Handlungsstränge weitergeführt.

Ein zusätzlicher Komplexitätsindikator ist der Freiheitsgrad, mit dem die Entwicklung eines Plots von Konventionen bzw. Erwartungen abweichen kann. Matthew Weiner, der vor allem in den letzten beiden Staffeln die *Screenplays*

48 Vgl. dazu z. B. Mittell, „Narrative Complexity“, S. 33 und Klaudia Seibel, „‘This is not happening’: The Multi-layered Ontology of *The X-Files*“, in: Allrath / Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*, Basingstoke 2006, S. 114-131, hier S. 114ff.

49 *The X-Files* (USA, 1993-2002, 202 Folgen), Drehbuch: Chris Carter, Fox Network.

50 *Dragnet* (USA, 1951-1959), Drehbuch: Jack Webb, MCA TV / NBC.

51 *Starsky and Hutch* (USA, 1975-1979, 146 Folgen), Drehbuch: William Blinn, ABC.

52 *Hill Street Blues* (USA, 1981-1987, 146 Folgen), Drehbuch: Steven Bochco, Michael Kozoll, NBC.

53 Johnson, S. 70.

mehrerer Schlüssepisoden geschrieben hat (z. B. Ep. 77, Ep. 78, Ep. 81, Ep. 85), beschreibt in einem Gespräch mit Maureen Ryan diesen Freiheitsgrad als Art der Unvorhersehbarkeit, die die Serie präge. Er diskutiert die Aspekte, die seine Arbeit an *Mad Men*⁵⁴ mit der an *The Sopranos* verbinde:

One of the things I'm most proud of, and [this applies to] a lot of episodes, is that you can go back and look at the first frame ... and have no idea where you're going to go. [...] They are real plots. [...] I hide a lot. [...] By saying here's the show, it starts off and you think it's going to be about this, but it's about that.⁵⁵

Im gleichen Gespräch sagt Weiner, wenn man Zuschauern eine Geschichte erzähle, die sie noch nicht kennen, steigere das die Aufmerksamkeit, die sie der Geschichte entgegenbringen.⁵⁶ Die Rezipienten können also weder erwarten, die richtigen Annahmen in Bezug auf die Plotentwicklung treffen zu können noch bekannte Plots vorzufinden. Narrative Komplexität ist für das Autorenteam um David Chase in diesem Sinne deshalb eine Option, weil es sich an einem Nischenpublikum orientiert – und gleichzeitig erfordert ihr narrativer Stil gerade ein solches Nischenpublikum.

VIII Serielles Erzählen und die Theorie des Neobarocks

Die Rolle von narrativer Komplexität kann im Kontext der Erzähltheorie reflektiert werden, die sich im Anschluss an Umberto Eco's *Das offene Kunstwerk* (1962) mit der Kunstproduktion der neo-barocken Ära befasst. Eco spricht im Vorwort zu Omar Calabreses Essay *L'età neobarocca* von 1987⁵⁷ von der neo-barocken Form des Kunstwerks, die sich durch „a loss of entirety, totality, and system in favour of instability, polydimensionality, and change“⁵⁸ auszeichne. *The Sopranos* ist in jeder Hinsicht ein offenes Kunstwerk. Eco hatte mit dem Begriff ursprünglich

54 *Mad Men* (USA, 2007-), Drehbuch: Matthew Weiner, AMC.

55 Gespräch mit Maureen Ryan, zitiert nach: David Lavery, „From Made Men to Mad Men“, in: David Lavery / Douglas L. Howard / Paul Levinson (Hgg.), *The Essential Sopranos Reader*, Lexington 2011, S. 17-22, hier S. 19f.

56 Ebd., S. 20.

57 Omar Calabrese, *Neo Baroque: a Sign of the Times*, übers. aus dem Italienischen von Charles Lambert, New Jersey 1992 [1987]; im Folgenden in der englischen Übersetzung zitiert.

58 Umberto Eco, „Foreword“, in: Omar Calabrese, *Neo Baroque: A Sign of the Times*, New Jersey 1992, S. viii-ix, hier S. ix.

eine Definition des Kunstwerkes gemeint, die es als eine „mehrdeutige Botschaft versteht, als Mehrheit von Signifikaten (= Bedeutungen), die in einem einzelnen Signifikanten (= Bedeutungsträger) enthalten sind.“⁵⁹ Letztlich geht es dabei wiederum um einen Rezeptions- und Interpretationsvorgang, dessen Offenheit durch die formale Gestaltung des Kunstwerkes ermöglicht wird.

Diese Andeutungen lassen erkennen, dass Autorenserien wie *The Sopranos* offene Kunstwerke sind. Alleine schon das Finale (Ep. 86) zeigt, wie viele Interpretationen durch den *cut to black* und die vorhergehenden Staffeln ermöglicht werden.⁶⁰ Darüber hinaus sind Filmsprache und Plot vielschichtig, verändern sich über die Staffeln hinweg und werden nicht als Ganzes geplant; ja nicht einmal von denselben Drehbruchautoren und Regisseuren erarbeitet. In diesem Abschnitt soll aber nicht darauf eingegangen werden, ob und weshalb *Quality TV* als neo-barockes Fernsehen bezeichnet werden kann, sondern lediglich diskutiert werden, welche Konzeption narrativer Komplexität Calabrese entwickelt.⁶¹

Um formale Parallelen zwischen barockem und neo-barockem Erzählen zu ziehen, systematisiert Calabrese die Möglichkeiten serieller Wiederholung in fünf Prototypen.⁶² Calabrese unterscheidet dafür die zeitlichen Ebenen der Episode und der Serie stellt sie in ein Verhältnis zur erzählten Zeit. *Typ 1* enthält kein serielles Erzählen, sondern in sich geschlossene Episoden mit den immer gleichen Charakteren und Erzählelementen, aber ohne Entwicklung über die einzelne Folge hinaus. *Typ 2* fügt auf der Ebene der seriellen Zeit eine lineare, geschlossene Erzählung hinzu, die durch je geschlossene Episoden vermittelt wird. Die Episoden erhalten eine klare Reihenfolge. Gleichzeitig bleiben aber die Figuren fixiert, die Rollen sind in jeder Episode gleich verteilt. *Typ 3* schließt an *Typ 1* und *2* an, enthält aber zudem die Charakterentwicklung einzelner Figuren. Dadurch entfällt die Geschlossenheit der seriellen Narration: Es ist nicht absehbar, auf welches Ziel sich die Figuren hinbewegen, da sie sich verändern können. Calabrese zeigt am Beispiel von *Bonanza*⁶³, dass eine Serie von *Typ 3* drei narrative Ebenen enthält: Auf der Ebene der Episode

59 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, 8. Auflage, Frankfurt am Main 1998, S. 7.

60 David Chase sagt bezeichnenderweise zur Interpretation dieses Schlusses: „Anybody who wants to watch it, it’s all there.“ Alan Sepinwall, „David Chase speaks!“, in: *The Star Ledger*, 11. 6. 2007.

61 Die Verbindung der Theorie des Neo-Barocks mit neueren Entwicklungen in der Fernsehunterhaltung leistet Angela Ndalianis, *Neo Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment Media*, Cambridge 2005 und dies., „Television and the Neo-Baroque“, in: Lucy Mazdon / Michael Hammond (Hgg.), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh 2005, S. 83-101.

62 Ich beziehe mich im Folgenden auf Calabrese, S. 35-43.

63 *Bonanza* (USA, 1959-1973, 431 Folgen), Drehbuch: David Dortort, NBC.

ist die Erzählung geschlossen, auf der Ebene der Serie ist sie offen. Dazu kommt eine vermittelnde Zwischenebene, die Handlungsbögen enthält, die mehrere Episoden verbinden, aber dennoch einen Abschluss erfahren. In dieser Verbindung liege die große Leistung der *flexibility* von Bonanza, so Calabrese.⁶⁴

Typ 4 besteht aus einem Thema mit Variationen, also einer Vorgabe von invariablen Elementen (z. B. einem Kriminaldetektiv wie *Columbo*⁶⁵) und einer Vielzahl von Variablen, die aber meist nur aus Details bestehen (der Kriminaldetektiv löst den Fall z. B. immer auf und zwar immer mit ähnlichen Methoden und ohne tief-schürfende moralische oder gesellschaftliche Fragen aufzuwerfen). *Typ 4* ist also ein gutes Beispiel für die Faszination von „Variationsstrategien“, wie sie Eco in *Die Innovation im Seriellen* erwähnt (vgl. Einleitung).

An *Dallas*⁶⁶ macht Calabrese *Typ 5* fest, den er als komplexe Kombination der Typen 3 und 4 bezeichnet. Narrativ handelt es sich um eine Erweiterung von *Typ 3*. Komplex an der Serie, so Calabrese, sei einerseits das große Spektrum der Vorgaben, das Schauplätze, Eigenschaften von Figuren und typische Handlungsabläufe umfasse, andererseits die Rhythmisierung der Zeit: Die Serie sei konzipiert, als befände sie sich in einer „historical evolution“⁶⁷, bei der nur größere Veränderungen sichtbar würden und die Rahmenzeit der Serie sehr lange sei. Dagegen ist die Zeit der Episode eher kurz (normalerweise ein Tag), was in einem hohen Schnitttempo, kurzen Sequenzen (Calabrese spricht nicht von *Beats*) und einem hohen Sprechtempo resultiere.

Daraus ergibt sich die Frage, wie dieses komplexe Serien-System Stabilität erhält. Calabrese behauptet, dass alle Charaktere in *Dallas* zyklische Entwicklungen durchliefen, um dann zu ihrem Ursprungszustand zurückzukehren. Diese zyklischen Entwicklungen sind nun das, was variiert werden kann: Es gibt lange und kurze Zyklen. Hinzu kommt, dass oft unbestimmte Einstellungen eingesetzt werden, die von den Zuschauern selbst interpretiert und mit einer möglichen Charakterentwicklung gefüllt werden können. Die Komplexität des neo-barocken Erzählens, so Calabreses Fazit, liege in den verschiedenen Möglichkeiten, Kontinuität herzustellen bzw. in der Konstruktion einer Serie, in der Kontinuität überhaupt zu einem Problem wird. Diese Konstruktion ist eine polyzentrische und dynamische, in der insbesondere die Vorstellungen eines narrativen Ziels, mit dem die serielle Erzählung zu einem

64 Calabrese, S. 38.

65 *Columbo* (USA, 1968-2003, 69 Folgen), Drehbuch: Richard Levinson, William Link, NBC.

66 *Dallas* (USA, 1978-1991, 357 Folgen), Drehbuch: David Jacobs, Regie: Irving J. Moore, CBS.

67 Calabrese, S. 42.

Abschluss kommen könnte, hinfällig wird. Wie Ndalianis gezeigt hat, entsteht so eine Entwicklung hin zu mehr Komplexität, in der sich die verschiedenen Typen verbinden und ihre Möglichkeiten erweitern.⁶⁸

IX Die inhaltliche und politische Dimension narrativer Komplexität

David Chase selbst äußert sich in einem längeren Interview mit Mark Lawson negativ zu den Fernsehserien der *Networks*, von denen er *The Sopranos* abgrenzt. *Ex negativo* postuliert er ein politisches bzw. inhaltliches Motiv für narrative Komplexität:

What are the rules for network television? [...] Least Offensive Programming. That's the basic rule. [...] As little content as you can possibly have. [...] Happy endings. Yes. Happy endings. Sympathetic. Everyone's likeable. [...] [On *The Rockford Files*⁶⁹] we would write [two-parters]. It wasn't intentional. We would write them and they'd be too long and we'd have to split them in half. Yeah. Everything's resolved and I think it's dedicated to order. Everything, the order is not disturbed. And the order is put back. Order is always restored.⁷⁰

Die Störung der Ordnung, die innerhalb einer narrativ komplexen Fernsehserie möglich wird, ist als politisch-philosophische Haltung auch der Gehalt der erzählten Geschichte. Narrative Komplexität ist somit nicht nur eine formale Eigenschaft der Serie, sondern entspricht der Komplexität der erzählten Geschichte sowie ihrer Aussagen. Komplexität meint fehlende Eindeutigkeit oder Reduzierbarkeit der erzählten Vorgänge. Das Familiendrama *The Sopranos* ist gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit der Rolle der Italo-Amerikaner in den USA, eine Reflexion auf den *American Dream*, eine Vorführung der Auswirkungen relativistischer Moralvorstellungen gekoppelt mit neokonservativen Wirtschaftstheorien, eine Analyse der Möglichkeiten der Psychoanalyse im Umgang mit verdrängter Sexualität, eine Parodie des Gangster-Genres und gleichzeitig eine Weiterführung desselben, ein Aufbrechen der Opposition von Gut und Böse in ein Spektrum gemischter Figuren – um nur

68 Ndalianis, „Television and the Neo-Baroque“, S. 98.

69 *The Rockford Files* (USA, 1974-1980, 123 Folgen), Drehbuch: Roy Huggins, Stephen J. Channel, NBC. David Chase arbeitete als Autor bei 16 Folgen mit.

70 Mark Lawson / David Chase: „Mark Lawson Talks to David Chase“, in: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London / New York 2007, S. 185-220, hier S. 200f.

eine Auswahl zu nennen. Exemplarisch lässt sich dies an einem Dialog in Ep. 69 zeigen. Dort trifft Tony im Krankenhaus einen Physiker namens Schwinn, mit dem er sich zusammen im Zimmer eines schwarzen Gangsters einen Boxmatch anschaut. Entgegen einer Aussage von Paulie Gualtieri behauptet Schwinn, die beiden Boxer könnten nicht getrennt werden. Er begründet das wie folgt:

Schwinn Well, think of the two boxers as ocean waves or currents of air, two tornadoes, say. They appear to be two things, right? Two separate things. But they're not. Tornadoes are just wind, the wind stirred up in different directions. The fact is, nothing is separate everything's connected. Everything is everything. [...] The universe is just one big soup of molecules bumping up against one another.⁷¹

Diese physikalische Bemerkung (eine Anlehnung an *Geist und Materie* von Erwin Schrödinger) bezieht sich direkt auf Chases Ablehnung gegenüber Serien, bei denen die Ordnung wieder hergestellt wird. Sie zeigt, dass Komplexität, Ordnung und Identität vom Kontext und vom Beobachter abhängen und kontingent sind. Ordnung ist im Sinne der Entropie immer nur Noch-Nicht-Chaos. Für sie gilt, was für die Wertung von Handlungen in der Serie immer wieder gezeigt worden ist: Es gibt keinen absoluten Maßstab. So findet Carmela keine Möglichkeit, sich auf feste Werte außerhalb ihres sozialen Umfeldes zu beziehen: Was sie selbst tut und wie sie Tonys Handlungen betrachtet, ist relativ und unterliegt einer Reihe von Umdeutungen und Umwertungen.⁷²

Das Gespräch zwischen dem Physiker, dem Gangster und den Mafiosi ist ein Beispiel für die Möglichkeiten der Serie, Erzählvorgänge reflexiv zu brechen und sie Beobachtungsvorgängen zweiter und dritter Ordnung zu unterziehen. Dieselbe Funktion haben die Therapiegespräche, in denen Tony seine Sicht auf Vorgefallenes schildert und somit auf einer Metaebene eine kritische Auseinandersetzung mit den vorher schon gezeigten Vorgängen möglich ist.⁷³ In einem radikaleren Sinne schöpfen Matthew Weiner und David Chase diese Möglichkeiten am Ende der fünften und zu

71 *Sopranos*, Ep. 69, 28:33-29:00.

72 Eine der wenigen integren Personen in der Serie ist Dr. Krakower, der Carmela in Ep. 33 rät, Tony zu verlassen und sich vom „blood money“ völlig zu emanzipieren. Carmela verwendet diesen Ratschlag, um Tony selbst mit einer Lüge unter Druck zu setzen und ihre eigenen Ziele mit verbrecherischen Methoden zu erreichen. – Diese Therapiesitzung mit Krakower wurde im Slate-Magazin von einer Reihe von Psychiatern analysiert, vgl. http://www.slate.com/articles/arts/tv_club/features/2001/the_sopranos_week_7_season_3/_2.html (Zugriff: 30.12.2011).

73 Vgl. Kristina Köhler, „You people are not watching enough television!‘ Nach-Denken über Serien und serielle Formen“, in: Blanchet et al., S. 11-36, hier S. 25.

Beginn der sechsten Staffel aus: In der „The Test Dream“-Folge (Ep. 63) träumt Tony davon, mit dem verstorbenen Carmine Lupertazzi im Bett zu liegen – und spricht dann in einer Therapiesitzung über diesen Traum: „It was just a dream, alright?“⁷⁴ Für den Zuschauer wird erst nach dem Schnitt auf die Gesprächspartnerin klar, dass dort nicht Dr. Melfi sitzt, deren Stimme zu hören ist, sondern Gloria Trillo, die Geliebte von Tony, die sich nach dem Ende der Affäre umgebracht hat⁷⁵ – das Gespräch über den Traum findet damit innerhalb eines weiteren Traumes statt. Im Verlauf des Gesprächs zwischen Tony und Gloria werden auch typische Elemente der Therapiegespräche kommentiert und parodiert. Die Autoren führen hier also eine ganze Reihe narrativer Ebenen ein, die sich aufeinander beziehen. Wie schon in Tonys Traumserie am Ende der zweiten Staffel⁷⁶ bezieht sich der Traum auf eine gleichzeitig ablaufende Handlung und ermöglicht dem Protagonisten eine Erkenntnis bzw. eine Verarbeitung seiner Wahrnehmungen. Die narrative Komplexität besteht also in einer narrativen Distanz zu den erzählten Vorgängen.⁷⁷

X Narrative Komplexität als Ergebnis technischer und medialer Entwicklungen

The Sopranos ist zu narrativer Komplexität in der Lage, weil die Serie auf dem *Pay-Per-View*-Sender HBO ausgestrahlt worden ist, auf dem es möglich ist, ein Nischenpublikum zu erreichen und kommerziellen Erfolg auch über den Verkauf von DVDs zu erreichen.⁷⁸ HBO hat *The Sopranos* und andere Serien wie z. B. *Six Feet Under* mit dem *Claim* „It’s not TV. It’s HBO“ angepriesen. Dieser *Claim* wurde in der Forschung zum Anlass genommen, über das Konzept *Quality TV* nachzudenken, das Jane Feuer schon 1984 als Möglichkeit beschrieb, spezifische Zielgruppen anzusprechen, indem Anleihen bei anerkannten Kunstformen wie

74 *Sopranos*, Ep. 63, 23:17.

75 Chronologisch in Ep. 38; Tony und der Zuschauer erfahren dies aber erst in Ep. 45.

76 *Sopranos*, Ep. 26.

77 Diese Distanz wird in Ep. 64 dann zumindest teilweise reduziert, als Phil Leotardo den Mord an seinem Bruder in einer Rückblende gedanklich nachvollzieht (Ep. 64, 5.00-5.23). Dieser Mord ist in der Traum-Episode der Fokus der Träume, Tony ahnt in diesen Träumen, dass der Mord passieren würde, ohne dass dem Zuschauer eine objektive Darstellung des Mordes gezeigt wird.

78 Vgl. Mittell, „Narrative Complexity“, S. 31.

Literatur oder Autorenfilm gemacht würden.⁷⁹ Allgemein basiert der Erfolg von HBO auf der gesteigerten Legitimität des Mediums Fernsehen in Bezug auf qualitativ hochwertige kulturelle Produkte. Damit ist zunächst nicht eine Bewertung der HBO-Serien gemeint⁸⁰, sondern eine Wahrnehmung dieser Serien, die dazu führt, dass ein gebildetes Publikum sich mit ihnen beschäftigt, sie kulturwissenschaftlich intensiv untersucht und in renommierten Zeitungen und Zeitschriften besprochen werden. Dadurch werden die Macher auch herausgefordert, ihre Produkte von Fernsehproduktionen mit geringerem Ansehen (z. B. *Reality-TV*) abzugrenzen, und setzen aus diesen Gründen narrative Komplexität als Differenzierungsstrategie ein. Fiktionale Welten erlauben raffiniertere Erzählformen als die Realität – dadurch zeichnen sie sich aus.⁸¹

Die Strategie von HBO verdankt ihren Erfolg einem Paradoxon: Einerseits wurde es durch die technische Entwicklung und die globalisierten Verkaufsstrukturen möglich, über DVD-Verkäufe und die digitale Verbreitung ein globales Nischenpublikum mit qualitativ hochwertigen Serien anzusprechen, gleichzeitig entfiel gerade durch die Struktur des *Pay-TV*s sowie der Verbreitung über DVDs die eigentliche Notwendigkeit für Serienformate, nämlich die Serialität des Mediums Fernsehen und seines Programms.⁸² Mit anderen Worten leitete HBO selbst das Zeitalter des *post-broadcast-television*⁸³ bzw. des *post-television*⁸⁴ ein. Dieser Übergang ist, wie jede Phase der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie, geprägt durch eine parallele wirtschaftliche wie sozialpsychologische Entwicklung: Ein möglicher Nischenmarkt wirkt auf ein Nischenpublikum ein, das in einer Wechselwirkung

79 Jane Feuer (Hg.), *MTM ‚Quality Television‘*, London 1984.

80 Jane Feuer entwickelt beispielsweise eine skeptische Sicht in Bezug auf die Qualität der HBO-Serien: „[T]here ist nothing ‚new‘ or ‚original‘ generically between HBO drama and the television tradition of quality drama that cannot be ascribed to an equally generic tradition of art cinema. Thus we can locate a gap – I am even tempted to call it a contradiction – between the textual analysis of quality drama and its discursive context.“ Jane Feuer, „HBO and the Concept of Quality TV“, in: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London / New York 2007, S. 145-157, hier S. 157.

81 Vgl. für diese Überlegung Mittell, „Narrative Complexity“, S. 32f.

82 Kristina Köhler zeigt in ihrer Einführung zum Band *Serielle Formen*, dass sich die Forschung in den 1970er bis 1990er-Jahren hauptsächlich für die Endlosserie in Form der *Daily Soap* interessiert hat, weil sie strukturell an den „televisuelle[n] flow“ gekoppelt schien. Köhler, S. 23.

83 Vgl. Graeme Turner / Jinna Tay (Hgg.), *Television Studies After TV. Understanding Television in the Post-Broadcast Era*, London / New York 2009.

84 Vgl. Marc Leverette / Brian L. Ott / Cara Louise Buckley (Hgg.), *It’s not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, London / New York 2008.

diesen Markt erst ermöglicht.⁸⁵ Das ist wie folgt zu verstehen: Im Gegensatz zu den großen, frei empfangbaren Sendern, die sich mit Werbung finanzieren und deshalb auf hohe Einschaltquoten angewiesen sind, um teure Produktionen finanzieren zu können, setzte HBO mit den *Quality TV*-Formaten auf ein kleineres Publikum – Mittell spricht von einer „boutique audience“⁸⁶ –, konnte damit aber auch Leute ansprechen, die normalerweise nicht fernsehen und die Serien auf DVD konsumieren. Dieses gebildete Publikum ist darin geschult, mit narrativer Komplexität umzugehen, und lässt sich gleichzeitig nur deshalb auf TV-Serien ein, weil sie narrativ komplex sind. So lässt sich an *The Sopranos* und an *In Treatment*⁸⁷ eine Ausrichtung auf ein Zielpublikum feststellen, das sich für Psychotherapie interessiert, mit ihren Methoden vertraut ist und sich durch die extensive Darstellung von Therapiegesprächen unterhalten kann.

XI Die Rolle des Autorentams

Neben dem Sender bzw. der Finanzierung und dem Publikum gibt es eine dritte Bedingung für die Möglichkeit narrativer Komplexität: Den Schreib- und Produktionsprozess. Wie Mittell festhält, können Veränderungen der kreativen Praxis und Modifizierungen bei kreativen Normen im US-amerikanischen Kontext selten als Resultat individueller künstlerischer Prozesse gesehen werden, sondern vielmehr als Ergebnis einer Reihe historisch-industrieller Veränderungen. So entstehen Fernsehproduktionen grundsätzlich in standardisierten Prozessen⁸⁸, an denen kreative Teams beteiligt sind.⁸⁹ Deshalb gilt für Serien wie *The Sopranos* in herausragendem Masse das, was Roland Barthes in *Der Tod des Autors* postuliert:

Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Der Schreiber [kann] nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen.

85 Vgl. dazu Christine Mielke, *Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin 2006, S. 493.

86 Mittell, „Narrative Complexity“, S. 31.

87 *In Treatment* (USA, 2008-2011, 106 Folgen), Drehbuch: Hagai Levi, HBO.

88 Eine detaillierte Beschreibung des Schreibprozesses von *Star Trek* liefert Máire Messenger Davies, „Quality and Creativity in TV: The Work of Television Storytellers“, in: McCabe / Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London / New York 2007, S. 171-184.

89 Vgl. dazu Newman, S. 16ff. und Schabacher, S. 35f., dort insbesondere auch Anmerkung 72.

Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen. [...] Als Nachfolger des *Autors* birgt der Schreiber keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er die Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. Das Leben ahmt immer nur das Buch nach, und das Buch ist immer nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.⁹⁰

Das Team um David Chase besteht denn auch aus ‚writers‘, die das Zeichengewebe der Serie konstruieren. Dieser Prozess verläuft nach einem standardisierten Muster, was Chase selber dem interessierten Publikum auch mitteilt.⁹¹ Gleichwohl wird in Fanforen und den feuilletonistischen Lektüren der angelsächsischen Kulturwissenschaftler Chase als Autor der Serie gefeiert, indem beispielsweise auf seine eigene Auseinandersetzung mit der italo-amerikanischen Sozialisation, seine Abneigung gegen das Fernsehen und seine Vorliebe für den Film oder auf seine autobiographischen Erfahrungen mit einer dominanten Mutter verwiesen wird.⁹² Christine Mielke analysiert diesen Zusammenhang wie folgt:

Bei den zyklisch-seriellen Narrationsprodukten der heutigen Zeit [wird] gerade umgekehrt versucht, den tatsächlichen kollektiven Produktionsprozess (der wie die späte Einlösung kollektiver Kreativität der Rahmengesellschaften wirken könnte) zu verschleiern. [...] Die Linearität des Erzählens vieler, endlos miteinander verschränkter Geschichten versucht unter einer einheitlichen „Corporate Identity“ ein disparates Narrationskollektiv zu verbergen.⁹³

XII Narrative Komplexität – Eine Zusammenfassung

Narrative Komplexität ist kein analytisches, klar umrissenes Konzept. Man kann sich Blanchet anschließen, der festhält, es handle sich um einen „vagen Passepartout-Begriff“⁹⁴. Obwohl einige Aspekte, die die Komplexität des Erzählens von

90 Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, in: Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matías Martínez / Simone Winko (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, übers. von Matías Martínez, Stuttgart 2000 [1968], S. 185-193, hier S. 190f.

91 Chase, S. ix.

92 Vgl. dazu Robin Nelson, „Author(iz)ing Chase“, in: Lavery et al. (Hgg.), *The Essential Sopranos Reader*, Lexington 2011, S. 41-53, hier S. 42f.

93 Mielke, S. 556f.

94 Blanchet, S. 59.

Fernsehserien maßgeblich beeinflussen – man denke z. B. an die Sprache der Figuren, bei der immer häufiger Regio- und Soziolekte als bewusstes Stilmittel eingesetzt werden, im Wissen darum, dass die Zuschauer entweder in der Lage sind, sie zu verstehen, oder aber auf der DVD oder im Internet Untertitel vorfinden⁹⁵ –, lässt der Überblick über die verschiedenen Definitionen narrativer Komplexität folgendes Fazit zu: Narrative Komplexität meint die Verbindbarkeit von erzählten Ereignissen. Lassen sie sich – z. B. innerhalb von Handlungsbögen oder Entwicklungen von Figuren – in mehreren Bedeutungskontexten verorten, sind also einzelne Szenen in der Lage, mehrere Lesarten zu erfahren und z. B. mehrere Handlungsstränge voranzutreiben, so steigern sie die narrative Komplexität. Narrative Komplexität ist nicht ein reines Stilmittel, sondern Ausdruck einer Kontingenzerfahrung einerseits und Möglichkeit der Herstellung von Kontingenz andererseits: Das Erlebte, das Geschehen wird als mögliches dargestellt, das sich auf eine Reihe anderer Geschehnisse bezieht oder beziehen könnte und selber nicht notwendigerweise so sein muss, wie es erzählt, erinnert, dargestellt wird. Dadurch entsteht mit der Herstellung von Komplexität auch eine narrative Distanz: Die Erzählung und die erzählten Vorgänge werden getrennt präsentiert.

XIII Kritik der narrativen Komplexität

Abschließend soll das Konzept der narrativen Komplexität einem kritischen Blick unterzogen werden. Ansätze dazu liefert ein Essay von Thomas Morsch. Der Autor geht aus von der Verbindung narrativer Komplexität mit der Zuschreibung von Qualität – einer „elitäre[n] Fixierung auf ‚Qualität‘“, die im Rahmen der feuilletonistischen und wissenschaftlichen Diskussion des Begriffs *Quality TV* vorgenommen worden ist. So kritisiert Morsch *erstens*, dass sich aus der „intellektuellen Anforderung, die eine Serie stellt, noch keine ästhetische Qualität ableiten lässt“; *zweitens* fordert er, dass die narrative Komplexität auch mit einer „repräsentationalen Komplexität“ gekoppelt sein müsste, weil *drittens* Populärkultur, wie beispielsweise John Fiske festgehalten hat, um multipel anschlussfähig zu bleiben, immer schon komplex strukturiert ist. *Viertens* werde gerade durch den Fokus auf einen alleinigen Urheber der Serie, wie das oben in Bezug auf David Chase schon angemerkt worden ist, eine Homogenität von einer Serie gefordert, die auch als Repression von ambivalenten, heterogenen und widersprüchlichen Fernsehproduktionen verstanden

95 Vgl. ebd., S. 60.

werden könne. Im Hinblick auf im kritischen Diskurs kaum auftauchende Serien wie *Nip/Tuck*⁹⁶ und *Boston Legal*⁹⁷ hält Morsch abschließend fest:

Solche Versäumnisse drängen darauf, den Serienkanon ebenso wie das mit ihm verbundene Kriterium narrativer Komplexität zur Disposition zu stellen. Liegt nicht doch, so möchte man angesichts von Serien wie *Smallville*, *Ugly Betty* und *Burn Notice* fragen, eine wesentliche Qualität des Fernsehens in seiner mangelnden Sophistizierung?⁹⁸

Die Kritik von Morsch ist zielsicher: Vieles von dem, was narrative Komplexität meint, ist keine spezifische Leistung von *Quality TV*, sondern entspricht einer Entwicklung, die die Populärkultur als ganze durchlaufen hat. Jason Mittel hat beispielsweise gezeigt, wie ähnlich die Strukturen von Videogames und Fernsehserien sind.⁹⁹ Im Folgenden seien drei seiner Kritikpunkte kurz kommentiert.

Problematisch erscheint *erstens*, dass durch die Zuschreibung von Komplexität in Verbindung mit einem Label wie *Quality TV* eine Wertung und Normierung vorgenommen wird: Gutes Fernsehen ist und soll komplexes Fernsehen sein. Eine solche Vorstellung entsteht in einem Forschungsfeld, in dem die Forschenden gleichzeitig auch Fans von Serien sind, zu schnell. Dennoch kann narrative Komplexität, gerade wenn sie als Analysekatgorie wie bei Calabrese verwendet wird, ein wertungsfreies Konzept sein.

Zweitens kann das Problem des Kanons, der bei der Erforschung von kulturellen Produkten eine Konstante zu sein scheint, hier nicht in der nötigen Breite diskutiert werden. Ohne Referenzpunkte wäre eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seriellem Fernseherzählen schwierig. Es kommt hinzu, dass es nur relativ wenige Serien gibt, die über mehrere Staffeln entwickelt werden.

Ein *dritter* Punkt der Kritik ist die Homogenisierung, die von einer Serie und ihren *Showrunnern* erwartet wird, aber in einem paradoxen Verhältnis zur narrativen Komplexität steht. Diese Homogenisierung ist in Bezug auf *The Sopranos* weniger stark, als man denken könnte. Die Etablierung einschlägiger Handlungsorte und charakteristischer Figuren mag den Eindruck erwecken, die Serie sei formal völlig einheitlich und widerspruchsfrei. Gerade eine genauere Lektüre, wie sie in diesem Aufsatz vorgenommen wird, vermag aber Brüche und künstlerische Freiheiten, die die einzelnen Regisseure und Drehbuchautoren ausgelotet haben, herauszustellen.

96 *Nip/Tuck* (USA, 2003-2010, 100 Folgen), Drehbuch: Ryan Murphy, FX.

97 *Boston Legal* (USA, 2004-2008, 101 Folgen), Drehbuch: David E. Kelley, ABC.

98 Alle Zitate: Morsch, S. 46.

99 Mittel, „All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic“.

XIV Narrative Komplexität in *The Sopranos* – Ein Beispiel

Im Folgenden soll anhand einer Episode exemplarisch aufgezeigt werden, wie *The Sopranos* das Programm narrativer Komplexität einlöst, um dann den Fokus auf die Struktur der Staffeln zu richten. Als Beispiel dafür wird eine Sequenz aus der Folge „The Ride“ herangezogen (Ep. 74). Tony Soprano und Christopher überfallen zwei Biker, die eine Weinhandlung ausrauben, und entwenden mehrere Kisten Bordeaux. Am Abend im Hotel fordert Tony Christopher auf, mit ihm mindestens ein Glas des Weins als „wedding toast“ zu trinken, im Wissen darum, dass Christopher suchtkrank ist und abstinent lebt. Die beiden betrinken sich. Später in der Folge spritzt Christopher Heroin. Der Überfall auf die Biker und das Zuprosten auf Christophers Heirat (und das Kind) dienen als narrative Einbettung für eine Rückblende auf die Nacht, in der Christopher Tony anvertraut hat, dass seine Verlobte Adriana La Cerva als FBI-Informantin fungiert¹⁰⁰ – sie verweisen aber zudem auf eine Reihe größerer Handlungsbögen: *Erstens* direkt auf Christophers langjährige Beziehung zu Adriana sowie den Mord an ihr, den Tony befohlen hatte, *zweitens* auf die Beziehung zwischen Tony und Christopher, die daran zerbricht, dass Tony nicht in der Lage ist, ein empathischer Ersatzvater für Christopher zu sein und *drittens* auf das Unvermögen der Generation von Tony, sich in Christophers Probleme im Umgang mit Drogen zu versetzen, weshalb er ihn immer wieder zum Konsum von Alkohol animiert, darüber hinaus aber auch auf die Veränderung, die Tony nach der Genesung von seiner Schusswunde durchmacht: Eine Langeweile, die letztlich dazu führt, dass er die Art von Mann wird, die er immer verachtet hat, und ihn so vergessen lässt, dass er Christopher immer wieder dazu geraten hat, sich professionell zu verhalten und ‚Cowboy-Aktionen‘ zu vermeiden.¹⁰¹ Die gemeinsame Autofahrt deutet auch voraus auf den Tod Christophers nach einem Autounfall und damit auf Christophers Selbstzerstörung, die auch damit zusammenhängt, dass er nicht in der Lage ist, selbst eine Familie zu gründen und so völlig von der Anerkennung durch die Mafia-Familie abhängt, obwohl er selbst zu einer anderen, jüngeren Verbrecher-Generation gehört.¹⁰² Dieser Generationenkonflikt ist die Variation eines Themas, das in der Serie ständig präsent ist: das Verhältnis zu einem vergangenen, idealen Zeitalter des italo-amerikanischen Lebens in den USA, auf das mit der Metapher der „Old School“ Bezug genommen wird (Christopher nennt den Überfall auch „fucking Old School shit“). „The Ride“, also die Ausfahrt,

100 Chronologisch ist diese Szene in Ep. 64 (genau im Schnitt bei 42:46) anzusiedeln, wird aber dort nicht gezeigt.

101 Christopher schreit nach dem Überfall „yee-haaw“ aus dem Fenster, Ep. 74, 11:22.

102 Vgl. Creeber, „The Sopranos“, S. 103ff.

nimmt auch Vito Spatafores Beziehung zu einem Feuerwehrmann in New England auf, mit dem er in der vorhergehenden Folge eine romantische Motorradausfahrt unternimmt. Zuletzt zeigt der Überfall auch die Parallelen zwischen der Welt der Mafia-Familie und den Bestrebungen der Polizei, dieser Familie den Prozess zu machen: Die Viper-Gang fragt Christopher, ob er und Tony Polizisten seien.¹⁰³

Diese rein inhaltlichen Aspekte werden formal vor allem durch den extradiegetischen Einsatz von zwei Musikstücken (zuerst *All Right Now* von Free, dann *Midnight Rider* von Buddy Miles) ergänzt. Das Verhältnis von filmischer Erzählung und Musik ist in allen Episoden von *The Sopranos* komplex und nutzt Verweismöglichkeiten von allen und auf alle Ebenen der Songs (Texte, Stimmungen, Melodien, Rhythmen, kulturhistorische Bedeutung).¹⁰⁴ Extradiegetische Musik wird selten dazu eingesetzt, eine Lesart einer Szene zu bekräftigen, sondern eröffnet weitere Interpretationsmöglichkeiten.¹⁰⁵ In der Viper-Szene stehen die Songs in einem dialektischen Verhältnis zueinander: Das Versprechen „baby it’s all right now“ wird in dem Moment, als der Diebstahl des Weins geglückt ist, unterwandert durch die diffuse Bedrohung und die Flucht des *Midnight Rider[s]*. Diese Dialektik verbindet

103 Die Engführungen zwischen FBI und Mafia sind zahlreich, exemplarisch sei hier die formal aus dem Rahmen fallende Eröffnung von Staffel 3 (Ep. 27) erwähnt: Der in der Form einer Komödie präsentierte Versuch des FBI, ein Mikrofon in Tonys Keller zu platzieren, bei dem die Polizisten selbst wie Mafiosi operieren, sich dabei aber in einer lächerlichen Art und Weise an gesetzliche Vorgaben halten; zudem benutzen die Beamten Adriana ohne Rücksicht auf ihre Situation, sie mischen sich in ihr Privatleben ein, bedrohen und erpressen sie – und gehen damit gleich wie Tony vor.

104 Ein eindrückliches Beispiel dafür ist die Schlusssequenz von Ep. 79, ab 53:05. John Cooper Clarkes *Evidently Chickentown* (1980) setzt ein, als Phil Leotardo gegenüber Butch DeConcini ankündigt, er werde „no more of this“ zulassen oder ertragen. Der Song verbindet diese Szene mit der Taufe von Christophers Tochter Caitlyn und der Umarmung zwischen Tony und Christopher, die die Folge abschließt. Die Wiederholung des vulgären, metaphorischen Adjektivs „bloody“ kann wörtlich auf den blutigen Verlauf der Serie bezogen werden; gleichzeitig greift der Song das Thema der Langeweile und Sinnleere auf, mit denen Tony zu kämpfen hat, und ist der künstlerische Ausdruck des Junkies Clarke, dessen Sucht auch die Sucht von Christopher ist. Die Wirkung des Songs entfaltet sich aber auch ohne bewusste Wahrnehmung seines Textes alleine durch die verbale Dichte und die karge, monotone musikalische Untermalung, die ein Klima der Bedrohung erzeugen, das zu den Gesichtsausdrücken von Phil, Tony und Christopher passt. Niemand kann sich mehr sicher fühlen – auch der Zuschauer nicht. David Chase selbst kommentiert im *Star Ledger* 2008 die zehn besten musikalischen Momente seiner Show und erwähnt selbst die verschiedenen Verweisformen, die eingesetzt werden, vgl. Alan Sepinwall, „The hits keep on coming“, in: *The Star Ledger*, 8. 3. 2008.

105 Vgl. dazu Jason Jacobs, „Violence and therapy in *The Sopranos*“, in: Michael Hammond / Lucy Mazdon (Hgg.), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh 2005, S. 139-158, hier S. 142.

Tony und Christopher: Nicht nur ihre Beziehung unterliegt dieser Dialektik, dass jede Form von möglicher Harmonie bedroht ist, dass die Erfüllung einer Erwartung an den anderen abgelöst wird durch den Verdacht, eine weitere Erwartung könnte nicht erfüllt werden; auch die beiden Figuren selbst kennen in ihrem Leben Glück im Sinne einer aristotelischen *eudaimonia* nur in Verbindung mit der Notwendigkeit einer Flucht vor dem, was die Bedingung dieses Glücks ist, und einer konstanten Form von Bedrohung, die bei Tony im zweiten Teil der sechsten Staffel zu einer pathologischen Paranoia wird.

Das Beispiel zeigt, dass narrative Komplexität in *The Sopranos* vor allem vier wesentliche Merkmale aufweist: *Erstens* interagieren lokale Handlungsbögen mit größeren und *character arcs* und *relationship arcs* auf eine immer wieder neue Art und Weise, viele *Storylines* überlagern einander und verschmelzen in Sequenzen, die oft einen Beitrag auf verschiedenen Ebenen leisten. *Zweitens* werden Handlungsbögen kaum abgeschlossen, alles, was im Serienuniversum erzählt worden ist, kann zu einem späteren Zeitpunkt aktualisiert werden.¹⁰⁶ In Traumsequenzen kommt selbst toten Figuren noch eine bedeutende Rolle zu. *Drittens* ist die Funktion narrativer Komplexität oft die Herstellung von Selbstreflexivität: Die verschiedenen Handlungsstränge können oft als wechselseitiger Kommentar gelesen werden (was sich häufig auch im Titel der Episode zeigt¹⁰⁷) und so auch eine Bedeutungsverschiebung oder ein Interpretationsbedürfnis hervorrufen. In der zur Diskussion stehenden Sequenz gilt dies beispielsweise in Bezug auf das Verhältnis von Tony zu Christopher: Der Druck, mit dem der suchtkranke Neffe dazu gebracht wird, Alkohol zu trinken, kann als Kommentar zum Mord an Adriana gelesen werden. Hält man die beiden durch die Rückblende verbundenen Vorgänge nebeneinander, muss man zum Schluss kommen, dass Tony Christopher ausnutzt, ja gar benutzt. Auch Gespräche (insbesondere die Therapiegespräche), in denen filmisch

106 Christine Mielke formuliert eine Systematisierung der Vergangenheit im Serienuniversum: „Dramatische Interferenzen produzieren dabei die drei Dimensionen von zeitlich Vergangenen: a) die historische, extern archivierbare Vergangenheit; b) die latente, pausierende, aber aktualisierbare und c) die aktualisierte, ins Geschehen eingreifende.“ Mielke, S. 573. *The Sopranos* hält fast alle Handlungselemente latent für eine mögliche Aktualisierung bereit, der Übergang von b) und c) ist fließend und erfolgt oft auch so implizit, dass nur Kenner der Serie die Aktualisierung überhaupt wahrnehmen.

107 *The Ride* meint in Ep. 74 einerseits den Ausflug von Tony und Christopher; dann eine Bahn auf einem Jahrmarkt, auf der Tonys Nichte einen Unfall erleidet; verweist darüber hinaus auf die Autofahrt von Adriana und Silvio, auf der sie ermordet worden ist, und auf Christophers Heroin-Trip. – In der englischsprachigen *Wikipedia* gibt es für jede Folge von *The Sopranos* einen Eintrag. Der „title reference“, also der Frage, worauf sich der Titel beziehe, wird in fast jedem Eintrag ein Abschnitt gewidmet, vgl. z. B. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ride_\(The_Sopranos\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ride_(The_Sopranos)) (abgerufen 20. 12. 2011).

gezeigte Vorgänge besprochen werden, und der Soundtrack, der mehrschichtige Reflexions- und Kommentarmöglichkeiten mit sich bringt, erzeugen Interpretationsangebote und Selbstreflexivität. Der *vierte* Aspekt ist die Störung der Ordnung, die Möglichkeit, dass sich jede Folge oder sogar jede Einstellung in eine beliebige Richtung entwickeln kann, obwohl sie – oder auch gerade weil sie – stark Vorgaben aus verschiedenen Genres aufnimmt. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Tony Carmela sein Pferd Pie-O-My zeigt.¹⁰⁸ Carmelas Gesicht ist in der ersten Einstellung abgewendet, nach einem Schwenk sieht man Carmela während einer kurzen Kamerafahrt nur von hinten, in einem auffälligen pinken Oberteil. Sie kann nicht identifiziert werden und könnte eine neue Affäre von Tony sein, bis er sie dann der Pferdepflegerin explizit vorstellt („this is Carmela, my wife“) – und damit auch dem Zuschauer, der aufgrund seiner Kenntnis der internen Normen der Serie damit gerechnet hat, dass Tony eine neue Freundin haben könnte. Die teilweise oder ganz fehlende Markierung fantastischer Szenen ist ein weiteres narratives Element, mit dem eine Störung der Ordnung möglich ist, was am Beispiel einer Traumsequenz aus Ep. 63 schon gezeigt worden ist.

Allgemein kann gesagt werden, dass viele Folgen der *Sopranos* changierende Erzählhaltungen aufweisen; neutrale, auktoriale und personale Erzählsituationen überlagern sich und lassen sich teilweise kaum unterscheiden, wie sich z. B. an der Begegnung zwischen Tony und Pussy am Anfang von Ep. 14¹⁰⁹ zeigen lässt.¹¹⁰ Dabei handelt es sich um eine bewusste Erzählstrategie, die benötigt wird, um der Frage des moralischen Wertes der Handlungen von Tony und seiner Familie immer wieder auszuweichen und Identifikationsmöglichkeiten zu schaffen.

Letztlich reizt *The Sopranos* die Möglichkeiten narrativer Komplexität nicht völlig aus.¹¹¹ Grund dafür ist der Bezug auf eine Reihe von Genres (vor allem die *Soap Opera*¹¹² und der Gangster-Film), an die die Serie immer anschlussfähig

108 *Sopranos*, Ep. 48, 2:33–2:40.

109 Ebd., Ep. 14, 6:30–7:38.

110 Regisseur Allen Coulter und Kameramann Phil Abraham verwenden eine Reihe von verschiedenen Schwenks, mit denen sie die Möglichkeit einer Point-of-view-Perspektive andeuten, gleichzeitig aber auch immer wieder brechen; ein scheinbar neutraler Blick auf Tony und Pussy wechselt sich mit einem emotionalen, also persönlichen, und einem interpretierenden, auktorialen ab.

111 Ein Überblick über diese Möglichkeiten entwickelt Mittell, „Narrative Complexity“, S. 34ff.

112 Janet McCabe und Kim Akass weisen in einer Analyse der Figur von Carmela Soprano (Edie Falco) auf den komplexen und selbst-reflexiven Umgang der Serie mit Genre-Vorgaben hin: „Stuck between the self-contained, cause-and-effect generic structure of the gangster film [...] and the more ambiguous and contradictory form associated with

bleibt, obwohl sie auch als Kommentar zu diesen Genres und ihren Regeln und Funktionsweisen gelesen werden kann. Das kann die „The Ride“-Episode deutlich zeigen: Das Gespräch beim Wein und die Verführung zum Alkoholkonsum sind klassische Erzählmuster der *Soap Opera*, der Überfall auf die Viper-Gang ist Element aus dem Gangster-Film. Diese Kombination wiederholt sich in den Verweisen, die von der genannten Sequenz ausgehen.¹¹³

XV Die Staffelstruktur der *Sopranos*

Die Struktur der Staffel lässt sich an ihrem Bezug zur Ebene der Episode sowie ihrem Bezug zur Serie als ganzer festmachen. Diese Analyse wird im Folgenden exemplarisch erfolgen.

Die Serie wurde von HBO jeweils in Form von Staffeln à 13 Episoden bestellt; eine Ausnahme stellt die sechste Staffel dar, sie wurde zweiteilig geplant und umfasste in einem ersten Teil 12, in einem zweiten 9 Folgen, insgesamt also 21.

In einem Vorwort zu seiner Buchausgabe von *Sopranos*-Drehbüchern legt David Chase kurz dar, wie die Staffeln geplant worden sind. Diese Ausführungen liefern

melodrama and soap opera [...], forged from competing representational archetypes ranging from domestic goddess, melodramatic victim to Mafia matriarch, Carmela struggles in and through representation.“ Janet McCabe / Kim Akass, „What Has Carmela Ever Done For Feminism? Carmela Soprano and the Post-Feminist Dilemma.“, in: David Lavery (Hg.), *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*, London / New York, 2006, S. 39-55, hier S. 53. Der Hinweis auf die *Soap Opera* findet sich sogar in der Serie selbst, beispielsweise präsentiert in Ep. 8 ein Mafia-Experte sein Buch, das den Titel trägt „Mafia: America’s Longest Running Soap Opera“. – Auch der Hinweis von Mielke, dass *Soap Operas* als Erzählformen auf die Vermischung von beruflicher und privater Sphäre abzielen, ist vor der Prämisse von *The Sopranos*, nämlich der Unvereinbarkeit der beiden „Familien“, bedeutsam. Vgl. Mielke, S. 500.

- 113 Neben den innovativen Traum-Episoden (z. B. in den ersten Episoden der sechsten Staffel) sei eine bemerkenswerte Ausnahme noch erwähnt: Die von David Chase und Tim Van Patten kreierte Ep. 28 beginnt mit einem *Re-Wind*, einer Szene (2:43-3:08), bei der der Effekt erzeugt wird, als werde ein Videoband zurückgespult – was auf dem Medium DVD nicht mehr mit diesem Ton möglich ist (man rufe sich in Erinnerung, wie prominent der Übergang vom Medium VHS zu DVD in der Serie präsentiert wird). Dabei liegt Tony zunächst wie tot da, hat aber, wie sich herausstellt, aufgrund seiner rassistischer Vorurteile gegenüber Meadows neuem Freund Noah eine weitere „panic attack“ erlitten. So wird zunächst das Resultat einer Szene gezeigt, die Szene dann ohne Ton im umgekehrten zeitlichen Verlauf und schließlich noch einmal von vorne und mit Ton – eine innovative Erzählweise, die für die Serie einzigartig ist.

die Erklärung für eine Eigenheit der Serie: Die Pausen zwischen zwei Staffeln der *Sopranos* waren ungewöhnlich lange. Die Sendeunterbrechungen betragen nach der ersten Staffel rund neun Monate, nach der zweiten elf, nach der dritten und vierten rund 16 und nach der fünften über 21 Monate. Im Vergleich dazu werden *Quality TV*-Serien, die für werbefinanzierte Sender in langen Staffeln von rund 22 Folgen produziert werden, im Jahresrhythmus ausgestrahlt; die Unterbrechung bei *The West Wing* betrug so zwischen allen Staffeln ungefähr fünf Monate. Der Pilot von *The Sopranos* wurde im Januar 1999 ausgestrahlt und die letzte Folge der sechsten Staffel im Juni 2007. Im Vergleich hierzu begann *The West Wing* später (September 1999) und war früher beendet (Mai 2006), umfasste aber fast doppelt so viele Folgen (156, *The Sopranos*: 86). Chase schreibt:

Before meeting with the writers, I outline story arcs or touchstones for the season; but we're not bound by them. Getting a final script is a fluid process, and script changes are made right up until the day before production [...]. Before starting a season, I don't consciously think, for example: „Oh, this season is going to be about Tony and his dysfunctional relationship with his mother.“ However, after the first season was finished, that was the theme that had seemed to organically emerge.¹¹⁴

Im Anschluss daran führt Chase aus, Thema der zweiten Staffel seien die Ebenen von Tonys Therapie, die Erkenntnis, dass seine Identität in seiner Kindheit geformt worden sei und er nun dafür Verantwortung übernehmen müsse, während in Staffel drei der Fokus auf der Elternrolle von Tony und Carmela liege. Führt man diese Andeutung in Bezug auf die restlichen Staffeln aus, so liegt der Fokus der dritten Staffel mit der Elternrolle auch auf der Generation der Teenager, die anhand des Kontrastes von AJ zu Jackie Jr. und von Meadow zur Striptänzerin Tracee portraitiert wird, und vertieft zudem mit der Krebserkrankung von Junior und der „Pine Barrens“-Folge (Ep. 37) die in der zweiten Staffel bereits entwickelte existenzialistische Thematik. In der vierten Staffel werden Tonys Abgründe ausgelotet: Er erfährt vom Selbstmord von Gloria Trillo nach dem Ende ihrer Beziehung, er instrumentalisiert seinen Freund Artie Bucco und bringt Ralph Cifaretto wegen eines Pferdes um. Als Abschluss der Staffel trennen sich Tony und Carmela – eine rein finanzielle Überbrückung der Beziehungsprobleme ist nicht mehr möglich. In der fünften Staffel steht die Vergangenheit im Mittelpunkt: Tony setzt sich mit seinem Vater und damit mit seiner eigenen Vergangenheit auseinander, hauptsächlich deswegen, weil eine Reihe von Mafia-Mitgliedern ihre Haftstrafen verbüßt hat und auf freien Fuß gesetzt wird. Das Resultat der Auseinandersetzung ist die Ermordung seines (Namens-)Vetters Tony Blundetto. Die sechste Staffel konfrontiert die Verhaltens-

114 Chase, S. viii.

normen und den Ehrenkodex der Mafia sowie Tonys Lebenseinstellung mit der Realität des frühen 21. Jahrhunderts und entlarvt sie als moralisch korrumpiert sowie inhalts- und bedeutungslos: Das geschieht durch die Thematisierung von Vitos Homosexualität, von den Folgen von Tonys Genesung nach seiner Schussverletzung und dem Konflikt mit der New Yorker-Familie.

Diese Inhalte und die Kommentare von David Chase zeigen zunächst, wie stark sich das Autorenteam von der etablierten Staffelkonstruktion der *Prime Time*-Serie lösen konnte, die als Resultat einer optimalen Verzahnung von narrativen Strategien und ökonomischem Kalkül entstanden war: Wie Michael Newman anschaulich ausführt, sind die ursprünglich auf 24 Folgen ausgelegten Staffeln durch ihre zeitliche Verteilung auf so genannte ‚sweeps‘, Perioden mit hohen Einschaltquoten und hohen Werbeeinnahmen, in vordefinierte *season acts* eingeteilt, die der Staffel eine Drei-Akt-Struktur vorgeben. Durch die Werbepausen ist dann auch jede Folge klar in vier Akte gegliedert.¹¹⁵ *The West Wing* folgt genau diesem Muster.

Die *Pay-TV*-Kabelsender haben die Staffeln auf 13 Episoden gekürzt, die meistens auch nicht mehr auf ein ganzes Jahr verteilt, sondern hintereinander ausgestrahlt werden. Das wurde möglich durch die Unabhängigkeit der Kabelsender von Werbekunden. Dadurch wird die Staffel selbst stärker zu einer narrativen Einheit, sie zerfällt nicht notwendigerweise in einzelne, fast unabhängige Teile.¹¹⁶

Die Konstruktion einer Staffel kann von einem staffelüberspannenden *story arc* gewährleistet werden. In herausragendem Maße ist das bei *Damages*¹¹⁷ der Fall, wo die *story arcs* immer sowohl einen großen Fall der Anwaltskanzlei von Patty Hewes (Glenn Close) als auch ein damit verbundenes Problem auf der Beziehungsebene der Charaktere umfassen. Die Staffel erfährt so einen Abschluss, der als Auflösung oder Durchführung einer kausalen Verkettung von Ereignissen im Sinne einer Kriminalgeschichte gesehen werden kann.¹¹⁸ Ähnlich funktionieren Staffeln, in denen ein großes Übel, meist in Form eines Bösewichts, bekämpft werden muss – sie erzählen letztlich den Sieg gegen diesen Bösewicht und sind damit abgeschlossen.¹¹⁹ Diese

115 Michael Z. Newman, „From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television Narrative“, in: *The Velvet Light Trap* 58/2006, S. 16-28, hier S. 23f.

116 Ebd., S. 25.

117 *Damages* (USA, 2007-2010, 59 Folgen), Drehbuch: Todd A. Kessler, Glenn Kessler, Daniel Zelman, KZX Productions / Sony Pictures TV, FX 2007-2010 / Audience Network, 2010-2012. An *Damages* ist der *Sopranos*-Autor Todd A. Kessler als Produzent und Autor maßgeblich beteiligt.

118 Vgl. Newman, S. 20.

119 Mittell spricht in Bezug auf *The X-Files* und *Buffy the Vampire Slayer* von „monster-of-the-week“-Episoden, analog könnte man von „monster-of-the-season“-Staffeln sprechen. Vgl. Mittell, „Narrative Complexity“, S. 33.

Art der Staffelkonstruktion ermöglicht ein finales Erzählen, dessen Endpunkt mit der Enthüllung des Staffelkonflikts für den Zuschauer erkennbar wird.

Mehrere Staffeln von *The Sopranos* weisen einen solchen *story arc* auf: So stellt Richie Aprile in Staffel 2 aus der Sicht von Tony ähnlich wie Ralph Cifaretto in Staffel 4 und Tony Blundetto in Staffel 5 ein Problem dar, das einer Lösung zugeführt werden und abgeschlossen werden kann. Dies zeigt sich durch die Einstellungen im Esszimmer des Soprano-Hauses, wo die jeweiligen Bösewichte bzw. Gegenspieler von Tony am gegenüberliegenden Ende des Tisches Platz nehmen, und zwar an dem Platz, den Tony selbst einnehmen würde, wären keine männlichen Gäste im Haus. Dies sieht man auf den folgenden Abbildungen, wo der der Treppe zugewandte Platz eine Art Ehrenplatz für männliche Gäste ist, die alle Tonys Vormachtstellung infrage stellen.

Abb. 1

Ep. 12, 00:22:33: Familie Soprano mit Tonys Mutter Livia. (Quelle s. Filmographische Angaben und Episodenverzeichnis)



Abb. 2

Abb. 2: Ep. 13, 00:30:18: Familie Soprano mit Tonys Mutter Livia und seinem Onkel Junior. (Quelle s. Filmographische Angaben und Episodenverzeichnis)



Abb. 3

Ep. 20, 00:20:51: Familie Soprano mit Carmelas Eltern, Tonys Schwester Janice. (Quelle s. Filmographische Angaben und Episodenverzeichnis)

**Abb. 4**

Ep. 32, 00:04:14: Tonys Sohn AJ und Ralph Cifaretto. (Quelle s. Filmographische Angaben und Episodenverzeichnis)



Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass diese Handlungsbögen nicht so erzählt sind, dass sich das narrative Gerüst und die Spannungsbögen an ihnen ausrichten könnten: Richie Aprile stirbt völlig unerwartet, der Mord an Ralph findet nicht am Ende einer Staffel statt, sondern in der neunten von dreizehn Folgen und Tony Blundettos Rolle ändert sich im Laufe der Staffel immer wieder, so dass das Problem, für das er steht, so vielschichtig ist, dass es sich letztlich nicht genau benennen lässt: Tony Blundetto weist Tony Soprano und den Zuschauer auf eine weitere „Backstorywound“¹²⁰ hin, nämlich die „panic attack“ Tonys, die letztlich dazu geführt hat, dass sein Vetter verhaftet worden ist und er – wohl zu Unrecht – Karriere machen konnte; er steht zudem für die Idealisierung verwandtschaftlicher Beziehungen, die nur sporadisch zu verdecken mag, wie gestört diese eigentlich sind. Darüber hinaus wirft Blundetto die Frage nach der Möglichkeit eines Ausstiegs aus der Mafia auf und initiiert letztlich den offenen Konflikt mit der New Yorker Familie, den Tony verdrängt, indem er ihm ausweicht.

120 Vgl. Fn. 142.

Allgemeiner lässt sich sagen, dass die Staffeln durch diese *story arcs* nicht bestimmt sind: Entscheidender sind *character arcs*. Damit werden Entwicklungen von Figuren bezeichnet. Während bei Tony darüber diskutiert werden könnte, ob sich die Figur überhaupt entwickelt (abgesehen von einem Alterungsprozess), so zeigen sowohl Christopher als auch seine Verlobte Adriana klar gezeichnete *character arcs*. Aber auch diese figurenbezogenen Handlungsbögen sind nicht geeignet, um Staffeln gegeneinander abzugrenzen, wie das etwa bei *Breaking Bad*¹²¹ der Fall ist: Die Hauptfiguren Walter und Skyler White, Jesse Pinkman und Hank Schrader durchlaufen in jeder Staffel eine Entwicklung, die klar bestimmt werden kann. Bei *The Sopranos* lassen sich zwar *character arcs* bestimmen, die im Fokus einer Staffel stehen (z. B. die Wandlung von Jackie Aprile Jr. vom Studenten zum Gangster in Staffel 3 oder Carmela Sopranos Gefühle für Furio Giunta in Staffel 4). Dennoch vermischen sich diese *character arcs* immer mit *story arcs* oder sind Teil von *relationship arcs* und schaffen dadurch auch Übergänge zwischen den einzelnen Staffeln: So ist beispielsweise Meadows Verhalten in den Staffeln 4 und 5 eine direkte Folge des Todes von Jackie. Dieser wiederum resultiert aus Jackies Hinwendung zum Mafia-Milieu, die eine Imitation der Karriere von Tony Soprano ist, dessen Doppelleben und seine Auswirkungen damit narrativ reflektiert werden können. Jackies Ermordung durch Ralph Cifaretto ist wiederum ein wichtiges Handlungselement in der Dramatisierung der Spannungen zwischen Tony und Ralph. Gleichzeitig verdeutlicht es Tonys soziopathische Züge, ohne sie explizit aufscheinen lassen zu müssen: Indem Tony Ralph die Entscheidung überlässt, wie er mit den durch Jackie Jr. verursachten Problemen umgehen will, bringt er ihn manipulativ dazu, Jackie Jr. umzubringen.¹²² In derselben Episode werden neue *story arcs* eröffnet: Paulie Walnuts spricht mit John Sacramoni über eine Möglichkeit, wegen seiner Unzufriedenheit bei der Familie von Carmine Lupertazzi Anschluss zu finden und das FBI beschließt, Adriana La Cerva mit einer Undercover-Aktion unter Druck zu setzen. Diese *story arcs* sind Teile der folgenden Staffeln.

Glen Creeber kommentiert die Entwicklung von der ersten zur zweiten Staffel im Kontext seiner Ausführungen zur Bedeutung von episodischem Erzählen innerhalb großer dramatischer Serienerzählungen, die zu Hybridformen zwischen *serial* und *series* führen:

You can certainly see this [dass episodische Formen wichtiger werden, weil dadurch Zuschauer einzelne Folgen unabhängig voneinander sehen können] in the way that

121 *Breaking Bad* (USA, 2008-2013, 62 Folgen), Drehbuch: Vince Gilligan, AMC.

122 *Sopranos*, Ep. 39; die Manipulation durch Tony setzt schon in Ep. 38 bei einem ersten Gespräch ein.

The Sopranos went from having a strongly defined narrative development in the first series to adopting a more self-contained, episodic narrative structure in subsequent series. Indeed, episodes in series two of The Sopranos could almost stand alone as single plays in their own right while many of the narrative developments that take place within an episode are often completely forgotten in subsequent episodes.¹²³

Creeber verweist auf die berühmte Formulierung von David Chase, wonach es sein Ziel gewesen sei, Episoden so zu drehen, dass sie als „stand-alone feature film“ funktionieren könnten.¹²⁴ Als Beispiel dafür erwähnt Chase die eigenständige Folge „Collegé“ (Ep. 5), die in dieser Hinsicht auch „Commendatori“ (Ep. 17) gleicht. Beide Episoden zeigen eine Reise von Tony: die erste eine Besichtigung von Collegés, bei denen sich Meadow bewerben könnte, die zweite eine Geschäftsreise nach Italien, mit der er den Kontakt mit den italienischen Geschäftspartnern von Junior aufrecht erhalten will. Beide Reisen sind kaum motiviert und werden in vorhergehenden Episoden nicht erwähnt (obwohl Tony in Ep. 12 mit der imaginierten Isabella über seine Pläne, nach Italien zu reisen, spricht). Sie führen auch keine weit reichenden Plots fort – die Collegé-Reise zeigt, wie Meadow Tony mit seiner Zugehörigkeit zur Mafia konfrontiert, die Italienreise führt einen neuen Charakter ein (Furio Giunta). Vielmehr dienen sie dazu, die Charaktere und Figuren zu entwickeln. Tony mordet in „Collegé“ alleine und ohne Hilfe seiner Untergeordneten, Christophers Drogensucht, Paulies Entwurzelung von seiner italienischen Herkunft und Tonys Sinn für Geschäfte und Strategie werden in „Commendatori“ gezeigt. Die Episoden sind also in einem gewissen Sinne unabhängig („Commendatori“ und „Collegé“ könnten auch an einer anderen Stelle der ersten bzw. zweiten Staffel eingefügt werden), zeigen aber Abgründe der Figuren auf, die im Verlauf der Serien auch als Handlungselemente und als Motivation für Handlung benutzt werden. Gleichzeitig passieren in Tonys Abwesenheit relevante Geschehnisse für verschiedene *Storylines*, an denen er beteiligt ist: Carmela erfährt in „Collegé“, dass Dr. Melfi eine Frau ist; in „Commendatori“ trifft sich Pussy mit dem FBI-Agenten. Die Episoden stehen also am Rande von episodенübergreifenden *story arcs*, sind aber für bestimmte *character arcs* von entscheidender Bedeutung. „Collegé“ definiert über die Vermischung persönlicher, warmer Szenen und den brutalen, an die Ermordung von Luca Brassi in *Godfather* angelehnte Ermordung der „rat“ Fred Peters die Beziehung zwischen Meadow und ihrem Vater und kennzeichnet ihn klar als gewalttätigen Verbrecher.¹²⁵ In „Commendatori“ erhält Tony von Annalisa Zucca eine Diagnose, auf die er

123 Creeber, „Serial Television“, S. 11.

124 Chase, S. viii.

125 Diese Diagnose wird verstärkt durch das Zitat aus Nathaniel Hawthornes *The Scarlet Letter*, das Tony als eine Art *gnothi seauton* im Flur des Bowdoin Collegés liest: „No

mehrmals Bezug nimmt: „You are your own worst enemy“¹²⁶; gleichzeitig werden aber auch die Widersprüche und Entwicklungsmöglichkeiten der Charaktere von Paulie und Christopher¹²⁷ verdeutlicht.

Generell ist Creebers Diagnose, die er bereits stellt, bevor *The Sopranos* komplett ausgestrahlt worden ist, beizupflichten: Der *narrative arc* aller Staffeln ist „loosely defined“, wobei der Plan von Junior und Livia, Tony umzubringen, in der ersten Staffel den fokussiertesten und einheitlichsten Spannungsbogen darstellt. Creeber definiert genauer, was er mit „loosely defined“ meint: „elements of narrative progression towards conclusion can and still take place but within a complex exchange of narrative and character complexity [...]“¹²⁸

Diese Struktur der Staffel, bei der zwar episodенübergreifende Handlungsbögen und Spannungsmomente entwickelt werden, die teilweise auch ganze Staffeln durchziehen, gleichzeitig aber die narrative Leistung jeder einzelnen Episode so weit offen lassen, dass sich letztlich nicht voraussagen lässt, was in einer Episode passieren wird oder passieren muss, ist ein Prinzip, das zur Konsequenz hat, dass Episoden gänzlich aus dem Kontext der Serie gelöst werden können und gleichzeitig doch entscheidende Momente für die Entwicklung übergreifender Handlungsbögen und Charakterentwicklungen enthalten können. Deshalb gibt es zwischen den einzelnen Episoden auch keine klassischen *Cliffhanger*; mit der Ausnahme der ersten Episode der sechsten Staffel, „Members Only“ (Ep. 66; vgl. Fn. 152). Dadurch unterscheidet sich *The Sopranos* von den meisten Serien, die dem Konzept von *Quality TV* entsprechen und dementsprechend klar in Akte gegliederte *Storylines* aufweisen, die ganze Staffeln strukturieren und Episoden ordnen. Eine Serie wie *Justified*¹²⁹ enthält zwar in der ersten Staffel völlig unabhängige Folgen¹³⁰, die weder in einen *story arc* noch einen *character arc* eingebunden, letztlich also episodisch geschlossen sind und auch an anderen Stellen der *Season* eingefügt werden könnten. Sie stehen aber neben der *Storyline*, die die erste Staffel durchzieht, und interagieren kaum mit ihr. Es handelt sich um eine *cumulative narrative* im Sinne von Newcomb.¹³¹ Die Persönlichkeit von Raylan Givens ist unabhängig von

man can wear one face to himself and another to the multitude without finally getting bewildered as to which one may be the true.“, zitiert nach Chase, S. 126.

126 *Sopranos*, Ep. 17, 50:47.

127 Vgl. dazu die Interpretation der Episode durch Creeber, „Serial Television“, S. 103f.

128 Ebd., S. 12.

129 *Justified* (USA, 2010-), Drehbuch: Graham Yost, FX.

130 Z. B. *Justified*, Ep. 4, *Long in the Tooth*.

131 Horace Newcomb, „Narrative and Genre“, in: John Downing / Denis McQuail / Philip Schlesinger (Hgg.), *The Sage Handbook of Media Studies*, Thousand Oaks 2004, S. 83-103.

diesen Episoden festgelegt und entwickelt sich darin nicht. Am ehesten mit der Staffelstruktur von *The Sopranos* vergleichbar ist die bei HBO als eine Art Nachfolger fungierende *Boardwalk Empire*¹³², bei der die Mischung aus episodischer Geschlossenheit, komplexen Persönlichkeitszeichnungen und mehreren einander überlagernden Handlungssträngen dem Konstruktionsprinzip gleicht, was insofern nicht erstaunt, als dass mit dem Verantwortlichen Terence Winter und dem Autor Tim van Patten zwei wichtige Mitglieder des kreativen Teams um David Chase an der Serie beteiligt sind.

The Sopranos unterläuft so auch die differenzierte und begrifflich genaue Unterscheidung zwischen Episodenserie und Fortsetzungsserie, wie sie Tanja Weber und Christian Junklewitz als Weiterentwicklung der Opposition zwischen *series* und *serial* anbieten.¹³³ Sie schlagen vor, Serien in Anlehnung an die Vorschläge von Kozloff¹³⁴ und Allrath et al.¹³⁵ nach dem Grad ihrer inhaltlichen Kontinuität zu klassifizieren. Dabei werden die „Fortsetzungsreichweite, die angibt, über welche Distanz sich ein Handlungsbogen erstreckt“ sowie die „Fortsetzungsdichte, die das quantitative Verhältnis zwischen den Folgen, die fortgesetzt erzählen, und denjenigen, die abgeschlossen sind“, in den Blick genommen.¹³⁶ Während sich bei den ersten beiden Staffeln von *Justified* die Handlungsbögen jeweils über eine Staffel erstrecken, also in der Pilotfolge eröffnet werden und ihren Abschluss im *season finale* finden, lassen sich in der ersten Staffel mindestens drei Episoden ausmachen, die kaum zu einer „overarching storyline“¹³⁷ beitragen. Dementsprechend wäre die Fortsetzungsreichweite jeweils eine Staffel, die Fortsetzungsdichte relativ hoch, aber nicht maximal. Wendet man dieses analytische Instrument¹³⁸ nun auf *The Sopranos* an, so stellt sich die Frage, was mit „Handlungsbogen“ genau gemeint ist. Konkrete Ketten von Ursachen und Folgen erstrecken sich kaum über eine Staffel hinaus¹³⁹,

132 *Boardwalk Empire* (USA, 2010-2014, 56 Folgen), Drehbuch: Terence Winter, HBO.

133 Tanja Weber / Christian Junklewitz, „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“, in: *Medienwissenschaft* 2008/1, S. 13 – 31, hier S. 21f.

134 Vgl. Kozloff.

135 Gaby Allrath / Marion Gymnich / Carola Surkamp, „Introduction: Towards a Narratology of TV Series“, in: Gaby Allrath / Marion Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*, London 2006, S. 1-43, hier S. 6.

136 Weber / Junklewitz, S. 24.

137 Allrath et al., S. 6.

138 Vgl. Weber / Junklewitz, S. 26.

139 Z. B. entwickelt sich der letzte Handlungsbogen der Serie, der Konflikt zwischen den Familien Soprano und Lupertazzi, konkret aufgrund einer Uneinigkeit in Bezug auf die Entsorgung von Asbest, eine Storyline, die in Ep. 83 eingeführt wird und dann vier Folgen überspannt

während aber Beziehungen und Figuren durch Ereignisse beeinflusst werden können, die mehrere Staffeln zurückliegen. So belastet Tonys Vermutung, Paulie Walnuts habe Johnny Sack den Witz von Ralph Cifaretto über dessen Frau erzählt, in der Episode „Remember When“ (Ep. 80) das Verhältnis der beiden Mafiosi, obwohl der Witz und seine Verbreitung am Anfang der vierten Staffel¹⁴⁰ gezeigt wurden. Ebenso entwickelt sich Christophers gestörte Beziehung zu Tony und sein Suchtverhalten über alle Staffeln hinweg, die Gestaltung dieses *character arcs* benötigt die Erinnerung des Zuschauers an frühere Ereignisse. Es lässt sich also nicht genau sagen, wie groß die Fortsetzungsreichweite ist – genauso, wie sich die Fortsetzungsdichte deshalb nicht konkret beschrieben lässt, weil psychologische Entwicklungen und soziale Beziehungen in jeder Folge fortgesetzt werden, jede Folge in diesem Sinne auch an vorhergehende anschließt. Und auch wenn David Chase beabsichtigt hat, eigenständige Episoden zu drehen, so gibt es letztlich doch keine, die man aus der Serie entfernen könnte oder an einem anderen Ort einfügen könnte – weil neben den Hauptstorylines immer auch Nebenhandlungen vorkommen, die sich in die Abfolge der Serie einfügen.

Diedrich Diederichsen spricht gar von einem „sechseinhalb Staffeln langen Handlungsbogen“, der durch das Verhältnis zwischen Dr. Melfi und Tony Soprano aufgespannt werde. Dabei treffen aber zwei *character arcs* in einem *relationship arc* aufeinander: Der von Tony, indem sich die Frage stellt, ob er seine gesundheitlichen und existentiellen Krisen meistern kann – am Plural sieht man, dass dieser *character arc* in mehrere Akte zerfällt, was man insbesondere an der sechsten Staffel gut zeigen könnte – sowie der von Dr. Melfi, der, so Diederichsen, sich von „sympathisierende[m] Interesse [...] zu einem resignierten Pragmatismus“ wandelt, „der schließlich doch in Ekel umschlägt“.¹⁴¹ Aber auch diese Entwicklung lässt sich gliedern: In der dritten Staffel verzeichnet die Therapie einen Erfolg: Tony erkennt, dass seine *panic attacks* durch Fleischkonsum ausgelöst werden, weil er als 11-jähriger in *Satriale's* miterleben musste, wie sein Vater dem Besitzer den kleinen Finger abgehackt hat¹⁴², und so traumatisiert wurde. Dadurch könnte eine Lockerung der

140 *Sopranos*, Ep. 41 und 42.

141 Alle Zitate: Diedrich Diederichsen, „Episode: The Sopranos, Staffel 5, Episode 62: ‚Cold Cuts‘“, in: *Cargo* 4/2009, S. 8f., hier S. 8.

142 Die Rückblende in Ep. 29, gefilmt in einem an Hitchcock erinnernden Stil (verantwortlich waren Henry Bronchtein und Alik Sakharov), ist wohl eine Schlüsselszene für die ganze Serie. Tonys Vater Johnny Boy erklärt seinem „fortunate son“ (so heißt die Episode) Tony, er habe den sympathischen Fleischer deshalb gefoltert, weil dieser spielsüchtig sei (37:40-38:20). So verdiene er das Geld, mit dem er die Familie unterhalte. Deshalb dürfe Tony nie um Geld spielen. In der anschließenden Szene wird deutlich, dass das Fleisch nicht nur „food on the table“ ist, sondern für Tonys Eltern auch sexuell konnotiert ist.

Beziehung zwischen Tony und Dr. Melfi eintreten, nachdem die erotische Dimension der Beziehung und die implizite Bedrohung Melfis durch Mitglieder des Mobs als Themen der ersten beiden Staffeln abgeschlossen sind. Die Vergewaltigung Melfis und der Einbezug von Carmela respektive Gloria Trillo schaffen zwei neue, staffelbezogenen Handlungsbögen in dieser Beziehung. Der erste wird schon innerhalb von Ep. 30 abgeschlossen, der zweite am Ende der dritten Staffel (Ep. 38), als sich Tony von Gloria trennt, beziehungsweise in der Mitte der vierten Staffel, wo Tony von Glorias Suizid erfährt (Ep. 47). Die Beziehung durchläuft in den Staffeln vier bis sechs keine vergleichbaren Spannungsbögen. Zwar macht Tony zu Beginn der fünften Staffel Dr. Melfi noch einmal Avancen (ausgelöst durch den Film *The Prince of Tides*¹⁴³, in dem Barbra Streisand eine Psychiaterin spielt), kehrt aber dadurch letztlich nur zu den Therapiesitzungen zurück. Auch Melfis Erkenntnis, dass Therapie bei Psychopathen wie Tony hauptsächlich eine Verbesserung ihrer

Tony fällt als Zuschauer des Flirts seiner Eltern zum ersten Mal in Ohnmacht. Die Szene ist damit eine „Urszene“ im Freudschen Sinne: „Die Beobachtung des Liebesverkehrs der Eltern ist ein selten vermißtes Stück aus dem Schatze unbewußter Phantasien, die man bei allen Neurotikern, wahrscheinlich bei allen Menschenkindern, durch die Analyse auffinden kann.“ (Sigmund Freud, „Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia“ [1915], in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt 1999, S. 234-246, hier S. 242.) Freud erwähnt zudem die Verbindung mit einem zufälligen Element, bei Tony das Fleisch in Form der „cold cuts“, vgl. seinen titelgebenden, Freudschen Versprecher in Ep. 62: „Revenge is like serving cold cuts“. (22:28)

In der Analyse mit Dr. Melfi findet Tony so zu psychischen Konstellationen, die seine Persönlichkeit und seine Gespaltenheit zwischen den Verhaltensregeln der Mafia als Gebot seines Vaters und den Verpflichtungen gegenüber seiner Familie, die den Grund für die Tätigkeit als Gangster darstellen, bedingen. Dabei ist die Verachtung der „gambler“, die häufig als „degenerate“, also degeneriert bezeichnet werden, ein wiederkehrender Topos, der sich ebenfalls aus der Urszene ableitet. In „Chasing It“ (Ep. 81) wandelt sich Tony plötzlich zum Gambler und versucht auch, die Rückzahlung seiner Schulden zu umgehen – beides Verstöße gegen explizite Gebote seines Vaters. Das Autorenteam wagt so eine Charakterentwicklung, die eigentlich als Charakterbruch bezeichnet werden muss: Es ist psychologisch unglaublich, dass ein Mafia-Boss plötzlich beginnt, seine finanzielle Sicherheit aufs Spiel zu setzen, um auf Football-Spiele zu wetten. Auf der Folie der Urszene aus der Rückblende in Ep. 29 wird aber deutlich, dass Tony die Spannungen seiner Psyche nicht länger aufrecht erhalten kann oder will. Die Therapie scheitert, obwohl (oder vielleicht: gerade weil) sie die Urszene aufdecken konnte. (In der filmwissenschaftlichen Terminologie spricht man beim Rückbezug auf länger zurückliegende Ereignisse mit Michaela Krützen von einer „Backstorywound“. Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt 2004, S. 30ff.)

- 143 *The Prince of Tides* (USA, 1991), Drehbuch: Becky Johnston, Pat Conroy, Regie: Barbra Streisand.

kriminellen Fähigkeiten bewirkt¹⁴⁴, beeinflusst die Beziehungsentwicklung kaum noch: Sie erfolgt in der drittletzten Folge (Ep. 84) und resultiert im Beenden der Therapie. Die abnehmende Bedeutung der Beziehung zwischen Tony und Dr. Melfi lässt sich auch an der Anzahl der Sitzungen ablesen: In den ersten drei Staffeln werden 68 gezeigt, in den zweiten drei (der größeren Hälfte) noch 36.

Das Verhältnis von episodischem und fortgesetztem Erzählen ist so gestaltet, dass sich ein Realitätseffekt einstellt: Wie im Leben der Serien-Figuren erlebt der Zuschauer Geschehnisse in der realen Welt als episodisch, aber potentiell fortsetzbar und weiß nicht, welche Haupt- und Nebenhandlungen morgen, in einem Monat oder in zwei Jahren eine Fortsetzung erfahren. Dieser Realitätseffekt hängt stark mit dem Rhythmus der Erzählung zusammen: Die Rezipierenden erleben die Figuren der Erzählung so, als lebten sie zeitlich einen realen Alltag. Handlungsbögen werden nicht dazu verwendet, um erzählte Geschehnisse zu motivieren: So entsteht in Ep. 25 nicht der Eindruck, Richie Aprile werden von Janice erschossen, weil das durch ihn entstandene Problem vor dem Ende der zweiten Staffel gelöst werden müsste, sondern sein Tod wirkt überraschend. Dieser Effekt hängt stark mit der Gestaltung der Zeit zusammen, die im folgenden Abschnitt diskutiert wird.

XVI Der Erzählzeit der Staffel

Die bereits diskutierte Typologie Calabreses basiert auf einer Analyse des Verhältnisses der erzählten Zeit, der (Erzähl-)Zeit der Serie und der (Erzähl-)Zeit der Episode.¹⁴⁵ Mit dieser Analyse kann der Rhythmus von jeder Form seriellen Erzählens ermittelt werden. Im Folgenden wird der Erzählzeit der Staffel besondere Bedeutung geschenkt.

Erzählt wird rund ein halbes Jahr (festzumachen an den Jahreszeiten sowie an den 32 gezeigten Gesprächen mit Melfi, die anfänglich im Wochenrhythmus stattfinden¹⁴⁶, später wohl etwas häufiger, wenn man davon ausgeht, dass nicht alle

144 Dr. Melfi bzw. ihr Therapeut Elliot Kupferberg beziehen sich implizit auf die Studie von Grant Harris / Marnie Rice, „Treatment of psychopathy: A review of empirical findings“, in: Christopher Patrick (Hg.), *Handbook of Psychopathy*, New York 2006, S. 555–572. Damit wird auch deutlich, dass das Autorenteam sich in Bezug auf die Psychotherapie auch mit Forschungsliteratur auseinandergesetzt hat und in die Entwicklung der Plots neuere Erkenntnisse aus der Forschung einfließen ließ.

145 Calabrese, S. 30 und S. 38.

146 Vgl. die 17. Therapiesitzung in Ep. 6.

Sitzungen gezeigt werden¹⁴⁷). Dieses halbe Jahr verteilt sich recht regelmäßig auf die einzelnen Episoden, wie man wiederum mit den Therapiesitzungen belegen kann: Im Pilot gibt es vier Sitzungen, später dann meist zwei oder drei. Folglich erzählt jede Folge eine Zeitdauer von einer Woche bis einem Monat, große Zeitsprünge gibt es nicht. Die Erzählweise ist mit wenigen Ausnahmen chronologisch: In Ep. 1 erfolgt während der ersten Sitzung mit Melfi eine Rückblende auf die Ereignisse vor der ersten *panic attack* Tonys, im weiteren Verlauf der Serie gibt es rund zehn weitere Folgen mit Rückblenden.¹⁴⁸

Die Pause im Anschluss an die erste Staffel ist zeitlich gleich lang wie diese, entwickelt aber keinen der Handlungsstränge. Die letzte Episode der ersten Staffel endet mit einem Essen in Artie Buccos Restaurant *Vesuvio's II*: Anwesend sind neben der Familie Soprano Christopher, Adriana, Paulie und Silvio. Alle Konflikte, die sich in der ersten Staffel ergeben haben, scheinen gelöst zu sein. Die harmonische Stimmung am Tisch der Sopranos steht zunächst im Kontrast zu davor gezeigten Familienmahlzeiten im Hause Soprano, bei denen jeweils Livia und / oder Junior anwesend waren. Beide sind am Ende der ersten Staffel keine Bedrohung mehr für Tony. Seine Psychotherapie scheint abgeschlossen (er besucht die leer stehende Praxis, zudem wurden seit Ep. 4 keine weiteren Zusammenbrüche von Tony gezeigt), das Problem seiner Untreue zu Carmela scheint erledigt: Isst er in Ep. 1 mit seiner Geliebten und mit seiner Frau im gleichen Restaurant, so isst er in Ep. 13 mit seiner Frau und seinen Kindern. In derselben Folge hat Carmela Father Phil eine Abfuhr erteilt. Das einzige am Ende von Staffel 1 noch nicht aufgelöste Plot-Element ist das Verschwinden von Pussy Bonpensiero.

Die erste Folge der zweiten Staffel (Ep. 14) beginnt mit einer „domestic“ Montage¹⁴⁹ zu Frank Sinatras *It Was a Very Good Year*. Während der Songtext suggerieren könnte, die langsame Sequenz raffe ein Jahr, setzt die Handlung im Frühling wieder

147 In Ep. 15 sagt Agent Skip Lipari zu Pussy Bonpensiero, Tony sei „twice a week“ zu einem Psychiater gegangen, 13:37-13:39.

148 Bedeutsam sind gewisse Kindheitserlebnisse, wie sie in Ep. 7, Ep. 29, Ep. 36, Ep. 59 und Ep. 80 als Rückblenden gezeigt werden. Dabei wird der Raum der Serie verlassen; Genette würde von „externen Analepsen“ sprechen (wobei man diskutieren könnte, ob es sich um homo- oder heterodiegtische handelt; d. h. ob sie den „Handlungsstrang der Basiserzählung“ betreffen). Gérard Genette, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, 2. Auflage, München 1998, S. 32ff. Eher außergewöhnlich ist die Rückblende in Ep. 34 (19:08), mit der der Bezug zwischen der Stripperin Tracee und Meadow als Rückblende auf Ep. 32 (02:34) explizit gemacht wird. Die in dieser Episode narrativ eingesetzte Parallele zwischen den beiden wohl gleichaltrigen Frauen wird am Anfang eines Dialoges zwischen Tony und Meadow eingefügt. Auffällig ist auch die Rückblende zu Beginn von Ep. 78, die weiter unten diskutiert wird.

149 Vgl. die Interpretation von Creeber, „Serial Television“, S. 106f.

ein, es ist also davon auszugehen, dass etwa ein halbes Jahr vergangen ist. In Ep. 26 sagt Pussy, er habe eineinhalb Jahre lang als Informant für das FBI gearbeitet. Er wird in Ep. 11 verhaftet, folglich vergeht innerhalb der Diegese der zweiten Staffel ein knappes Jahr.¹⁵⁰ Zusammenfassend werden also in Folgen von rund 50 Minuten Länge jeweils Ereignisse erzählt, die sich innerhalb eines Zeitraumes von einer Woche bis zu einem Monat abgespielt haben. Die 13 Episoden der ersten fünf Staffeln erzählen so je etwa die Geschehnisse eines halben Jahres, während in den Pausen zwischen den Staffeln ungefähr gleich viel Zeit vergeht.

Vergleicht man diese Zeitangaben mit der Ausstrahlung der einzelnen Folgen und Staffeln, so kann man generell davon ausgehen, dass die Staffeln (mit entsprechenden Ellipsen) den gleichen Zeitraum abdecken, den die Zuschauer seit Beginn der Serie durchleben. Dabei ist das Erzähltempo während der Ausstrahlung der Serie etwas schneller (die Folgen wurden meist im Wochenrhythmus ausgestrahlt), während der Unterbrechungen deutlich langsamer. Die ersten beiden Staffeln wurden in den Jahren 1999 und 2000 jeweils von Januar bis April ausgestrahlt, die dritte von März bis Mai des Jahres 2001. Danach werden die Pausen zwischen den Staffeln länger¹⁵¹, was aber auch im Verstreichen der erzählten Zeit aufgegriffen wird. So wird in der narrativ komplexen Eröffnungsmontage der ersten Episode der sechsten Staffel, „Members Only“ zu William S. Burroughs Rezitation von *The Western Lands*¹⁵² (im Song *Seven Souls* von Material) unter anderem gezeigt, dass Vito massiv Gewicht verloren und Janice eine Tochter geboren hat.

150 Weitere explizite Zeitangaben belegen diese Zeiteinteilungen: So wird z. B. in Ep. 30 erwähnt, Adriana habe drei Jahre lang im *Vesuvio* gearbeitet. (Offenbar schon im alten *Vesuvio*, obwohl in Ep. 10 ihre Arbeit erstmals erwähnt wird.) In Ep. 46, also in der vierten Staffel, spricht sie davon, zwei Jahre mit Christopher verlobt zu sein. Die Verlobung findet in Ep. 21 statt, also in Staffel zwei. – In der vierten Staffel (Ep. 50) spricht Tony davon, nun vier Jahre bei Dr. Melfi in Therapie zu sein.

151 Lavery bezeichnet die Pausen als „longer-than-customary hiatuses“, vgl. David Lavery, „Can This Be the End of Tony Soprano?“, in: Ders., *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*, London 2006, S. 6.

152 Der Text lautet unter anderem: „The ancient Egyptians postulated seven souls, Top soul, and the first to leave at the moment of death, is Ren, the Secret Name. This corresponds to my Director. He directs the film of your life from conception to death. When you die, that’s where Ren came in.“ Damit reflektiert diese erste Folge der letzten Staffel nicht nur auf die Fiktionalität der Figuren (insbesondere Tony Soprano), sondern kontrastiert auch die scheinbar positiven Bilder, die gezeigt werden (die Geburt der Tochter von Janice, der verliebte Blick Meadows während des Strips vor dem Fernseher, Bobbys unschuldiges Modelleisenbahn-Hobby), mit dem Thema des Todes – das dann den Abschluss der Episode bildet, als sich Eugene Pontecorvo erhängt und Tony angeschossen versucht, 911 anzurufen. Mit diesem aussergewöhnlichen Cliffhanger bildet die Episode auch

Der Bezug der *Sopranos* zur Gegenwart der Rezipienten ließe sich nicht nur an expliziten Jahreszahlen (z. B. Ep. 66), sondern auch an einer Reihe von intertextuellen, zeitgeschichtlichen und kulturellen Bezügen aufweisen, die in den Serientext eingeflochten sind. FBI Agent Harris wurde beispielsweise zwischen den Staffeln fünf und sechs nach Pakistan abkommandiert und führt ebenfalls in Ep. 66 das Motiv der terroristischen Bedrohung durch muslimische Extremisten ein.¹⁵³ In Ep. 84 diskutieren Meadow und AJ den Film *Borat*¹⁵⁴, den Meadow im Kabelfernsehen gesehen hat und AJ im Kino (16:30-16:55). Der Film lief in den USA im September 2006 an, also in der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Teil der sechsten Staffel der *Sopranos*, zur Zeit der Ausstrahlung der betreffenden Episode lief *Borat* im amerikanischen Kabelfernsehen. Die Geschwister Nancy Sinatra (Ep. 81) und Frank Sinatra Jr. (Ep. 19) spielen beide zudem als sie selbst in einer Folge mit.

Damit dürfte gezeigt sein, dass *The Sopranos* sich so weit als möglich an das Erleben der Alltagszeit durch die Zuschauer annähert.¹⁵⁵ Gabriele Schabacher nennt dies den „stilbildenden Umgang mit der narrativen Verarbeitung von Zeitlichkeit“:

The Sopranos ist mit ihrem vergleichsweise langsamen Erzähltempo, bei dem sich das Vergehen der erzählten Zeit dem Vergehen der (Lebens-)Zeit des Zuschauers annähert – er wird wie Tony Soprano älter, und zwar auch in den Intervallen zwischen den Staffeln –, eine potentiell immer weiter erzählbare und insofern offene Serie [...].¹⁵⁶

einen Rahmen für die ganze sechste Staffel, die abrupt endet, was möglicherweise für den Tod Tonys steht.

153 Auch hier ist die narrative Komplexität, mit der Terence Winter und Tim Van Patten das Motiv einführen, bemerkenswert: In der ersten Szene der Episode muss Agent Goddard das Auto, in dem die beiden *Counter-Terrorism*-Beamten sitzen, anhalten, damit sich Agent Harris übergeben kann – kurz nachdem Goddard bemerkt hat, man dürfe den Geschmack der amerikanischen Bevölkerung nie unterschätzen („Nobody ever went broke underestimating the taste of the American public“, Ep. 66, 01.35). Damit beginnt die ganze Staffel. Erst nach der oben erwähnten Montage (auf das Erbrechen folgt ironischerweise eine Einstellung, die Vitos erfolgreiches Abnehmen zeigt; zwei Motive, die in der nächsten Szene mit Agent Harris weiter ineinander verwoben werden, vgl. 14:25-14:40) und einigen weiteren Szenen wird dem Zuschauer erklärt, weshalb sich der FBI Agent übergeben hat: Er hat sich in Pakistan den Magen verdorben.

154 *Borat* (USA, 2006), Drehbuch: Sacha Baron Cohen et al., Regie: Larry Charles,

155 Es gibt auch Ausnahmen, bei denen eine Annäherung entweder nicht intendiert oder nicht möglich war, so z. B. Ep. 34, wo ein klarer Bezug zu Thanksgiving hergestellt wird, obwohl die Folge am 15. April 2001 ausgestrahlt worden ist – für den Zuschauer also rund ein halbes Jahr vor bzw. nach Thanksgiving.

156 Schabacher, S. 38.

In Ecos Argumentation zeigt gerade die Tatsache, dass „[d]er Text [...] die Rhythmen und Zeiten jener selben Alltäglichkeit, innerhalb welcher (und finalisiert auf welche) er sich bewegt“¹⁵⁷, eine Rezeptionshaltung favorisiert, in der die Möglichkeiten der Variabilität eines Schemas in den Vordergrund rücken – und nicht das Schema selbst oder sein Inhalt. Für den analytischen Zuschauer ist kaum von Belang oder Bedeutung, dass Agent Harris in Pakistan war, als vielmehr die Form, mit der dieses Handlungselement eingeführt wird, und die Möglichkeiten, die Terence Winter und Tim Van Patten finden, um es mit anderen Handlungselementen¹⁵⁸ engzuführen.

XVII Die Verbindung der Staffeln

Anhand der Staffeln kann untersucht werden, welche Verweisformen eine Verbindung zwischen der letzten Folge einer Staffel und der ersten einer nächsten ermöglichen. Die Frage kann ganz allgemein wie folgt beantwortet werden: *The Sopranos* verwendet eine Reihe von Seriennormen, über deren Verwendung Verbindungen hergestellt werden können. Diese Normen entstehen aus einer Kombination von Handlungselementen und ihrer filmischen Präsentation. Im Folgenden werden zwei dieser Normen etwas näher untersucht: Die Form der Montage verschiedener, tonloser Szenen vor dem Hintergrund extradiegetischer Musik, deren Melodie und Text einen Kommentar zu den Szenen bezüglich ihrer Verbindung zur Serienhandlung anbieten, und das Motiv des Zeitungsholens, das in verschiedenen Variationen eingesetzt wird. Allgemein werden aber kaum Plotelemente direkt von einer Staffel zur nächsten übertragen. Jede Staffel entwickelt zunächst eigene Handlungsmomente, bevor sie auf Zusammenhänge aus älteren Staffeln zurückgreift. So ist die Bedeutung jeder einleitenden Einstellung oder Szene für den Zuschauer zunächst nicht klar – sie lässt sich nicht aus dem Wissen, das der Zuschauer aus der Kenntnis der vorherigen Staffeln hat, erschließen.

Wie die erste Staffel ist auch die zweite narrativ fast vollständig abgeschlossen. Sie handelt grundsätzlich von vier narrativen Strängen, die alle eingeführt, entwickelt und aufgelöst werden: Der Betrug durch Sal „Big Pussy“ Bonpensiero an Tony und seiner Crew, die Bedrohung durch Richie Aprile und seine Beziehung mit Tonys Schwester Janice, der durch Tony erzwungene Konkurs des spielsüchtigen David Scatino sowie Tonys Affäre mit der Russin Irina. Die Staffel schließt in Ep. 26 mit einer Montage zu *Thru and Thru* von den Rolling Stones, wobei Szenen

157 Eco, „Die Innovation im Seriellen“, S. 174.

158 Z. B. dem Abnehmen Vitos, vgl. Fn. 153.

von Meadows *Graduation* mit Darstellungen von Tonys kriminellen Tätigkeiten verbunden werden. Das Mittel der Montage rahmt die zweite Staffel – sie beginnt mit einer Szene, die zu Sinatras *It Was a Very Good Year* die Pause zwischen den Staffeln überbrücken.

Am Ende der dritten Staffel wird das Mittel der Montage variiert: Beibehalten wird die festliche Versammlung – diesmal nach der Beerdigung von Jackie Jr. Zunächst ist die Musik intradiegetisch, Junior singt italienische Balladen, wird dann aber von Meadow unterbrochen, die ihn betrunken mit Brotbällchen bewirft. Meadow verlässt die Feier, worauf erst die eigentliche Montage einsetzt, in der nur anwesende Gäste gezeigt werden und die intradiegetische Musik durch einen Chanson von Lucienne Boyer abgelöst wird, der extradiegetisch abgespielt wird.

Auch wenn zum Schluss der Staffeln vier und fünf keine Montagen eingesetzt werden – Staffel vier endet mit der Lärmbelästigung des Verkäufers des „Whitcap“-Hauses von einem Boot aus, also ebenfalls mit intradiegetischer Musik, Staffel fünf mit Tonys Flucht von Johnny Sacks Haus –, so enden auch diese Staffeln nicht mit offenen Plots, deren Fortführung in der ersten Folge der nächsten Staffel erwartbar oder absehbar wäre. Ein gutes Beispiel dafür ist auch das Finale zwischen den beiden Teilen der sechsten Staffel, bei dem mit Weihnachten ein weiteres Familienfest verwendet wird, um narrativ einen Abschluss der Handlungsbögen zu signalisieren.

Die ersten Folgen einer Staffel verwenden die Macher häufig für eine Art Spiel mit den mit der Serie vertrauten Zuschauern. Daran lässt sich zeigen, wie die Etablierung von erzählerischen Normen und Motiven dazu genutzt werden, um Variation zu ermöglichen: Die erste Episode der zweiten Staffel beginnt mit einer Szene, die einen Computer- bzw. Börsenkurs zeigt. Ein autoritärer schwarzer Instruktor und ein asiatischstämmiger Schüler treten auf: Sowohl vom Setting als auch von den Figuren her eine höchst unübliche Szene, an der überrascht, dass der asiatische Schüler sich auf den Namen „Christopher Moltisanti“ meldet. Der mit den Figuren und den Abläufen der Serie vertraute Zuschauer kennt die Figur Christopher und weiß, dass etwas nicht stimmt.

Ähnlich wie dieses Beispiel funktionieren die verschiedenen Variationen einer einzigen Szene: Tony Soprano trägt einen Bademantel und holt die Zeitung, die unten auf der Auffahrt zu seinem Haus liegt. Diese Szene wird zum ersten Mal während des ersten Therapiegesprächs mit Dr. Melfi eingeblendet¹⁵⁹. Während Tony beim Zeitungholen gezeigt wird, hört man seine Stimme aus dem Off: „[...] that I came in at the end, the best is over.“ Als Tony die Zeitung zu lesen beginnt, erkennt der Zuschauer ihre Schlagzeile, die sich auf die zu Tonys Befürchtung passende

159 *Sopranos*, Ep. 1, 4:10-4:35.

Prognose Bill Clintons bezieht, das amerikanische Krankenkassensystem könne im Jahr 2000 bankrott sein. Die Szene charakterisiert Tony und seine Mentalität einerseits, zeigt ihn aber als äußerst verwundbaren Familienmenschen. Im Folgenden sollen einige Variationen dieser Szene verglichen werden, jeweils anhand der ersten Episoden einer Staffel.

In Ep. 14, der ersten Folge der zweiten Staffel, sieht Tony beim Zeitungholen ein Auto, in dem Pussy sitzt, der längere Zeit verschwunden war. Tonys Unsicherheit in Bezug auf Pussys Rolle wird durch Einstellungen und Schwenks ausgedrückt, die als Mischung zwischen auktorialem und personalem Erzählen interpretiert werden können. Tony vertraut Pussy letztlich und unterhält sich mit ihm in seinem Keller, obwohl dieser FBI-Informant ist. Die Szene weist so wiederum auf die Verwundbarkeit von Tony hin.

Auch die erste Folge der dritten Staffel nimmt diese Szene auf. Die Zeitungs-Schlagzeile wird aus einer POV-Perspektive gezeigt: „Mob competition for garbage contracts heats up – Violence Feared“. Der informierte Zuschauer weiß, dass Tony als Mafioso mit solchen Abfallentsorgungsverträgen zu tun hat, und denkt, die befürchtete Gewalt sei Thema der Folge. Die Episode beinhaltet aber fast ausschließlich eine Komödie, die zeigt, wie unbeholfen das FBI vorgeht, um Tonys Keller abzuhören. Die befürchtete Gewalt wird dann erst zu Anfang der zweiten Episode der Staffel (Ep. 28) gezeigt, an deren Beginn ein Lastwagen explodiert.

Das Motiv des Zeitungholens wird dann beim Pilot der vierten Staffel variiert: Die untere Hälfte der ersten Einstellung wird durch die unscharf gehaltene Titelseite der *New York Times* ausgemacht, scharf gestellt ist die Kamera auf die Augen von Carmela, die aus der Zeitung vorliest und den Zuschauer dabei immer wieder ansieht.¹⁶⁰ Nach dem Schnitt wird deutlich, dass ihr Zuhörer AJ ist (und nicht Tony, wie man annehmen könnte). Carmela liest einen Bericht über Korruption in Italien, die als eine kulturelle Tugend dargestellt wird. Die harmonische Frühstücksszene, in der kulturelle Zusammenhänge mit wohlgeählten Worten aus New York interpretiert werden, lösen David Chase (Drehbuch) und Allen Coulter (Regie) mit einer Soundbridge zu *World Destruction* von Time Zone und einem Schnitt zu Tony in Pantoffeln und einem offenen Bademantel auf. Tony holt die lokale Zeitung und blättert sie hektisch durch, um zum Sportteil zu gelangen – nicht ohne die Umgebung mit einem kritischen Blick zu prüfen. Der kritische, fast apokalyptische Text des Songs und das Wissen des Zuschauers um die Geschehnisse beim Zeitungholen geben der Wiederholung der Szene Tiefe und lassen sie als eine Variation erscheinen.

In der ersten Folge der fünften Staffel kann dann die Figur Tony als Abwesender auftreten, eine Montage zeigt das Soprano-Haus in verschiedenen Einstellungen

160 Ebd., Ep. 40, 1:38-2:02.

von außen und verweist so auf die Geschehnisse, die an diesen Orten stattgefunden haben. Der Schluss der Montage zum Countrysong *Heaven Only Knows* von Emmylou Harris bildet eine Kamerafahrt vom Haus weg, an deren Ende die nicht geholte Zeitung in der Mitte der Einstellung zu sehen ist, die darauf von Meadows Mustang-Cabrio überfahren wird.

Die Eröffnung der sechsten Staffel wurde oben schon ausführlich diskutiert. Sie steigert die narrative Komplexität zusehends. So kommentiert David Chase beispielsweise seinen Wunsch, die Serie zu beenden, durch den Wunsch eines Angestellten von Tony, aussteigen zu können, um in Florida mit einer unerwarteten Erbschaft ein ruhiges Leben zu führen. Dieser Angestellte erhängt sich am Schluss der ersten Folge der sechsten Staffel, weil Tony ihm die Erlaubnis verweigert und sein Sohn gleichzeitig ein massives Drogenproblem hat, das offenbar nur durch einen Ortwechsel gelöst werden könnte. In diesem mit wenigen Szenen erzählten Minidrama ist als eine Art *mise en abyme* die Geschichte Tonys enthalten: Die Alternativlosigkeit seines Mafialebens, das Scheitern als Vater und Ersatzvater, die Unmöglichkeit, Probleme finanziell zu lösen und letztlich auch der Tod als eine Art schicksalshafte Konsequenz.

Abschließend muss noch die erste Folge des zweiten Teils der sechsten Staffel erwähnt werden. Ep. 78 beginnt mit einer Szene, die schon einmal gezeigt wurde:¹⁶¹ Johnny Sack und Tony führen in einer Rückblende anfänglich dasselbe Gespräch, das in Ep. 65 als Schlusszene gezeigt worden ist¹⁶² – aber mit anderen Einstellungen und unter Auslassung eines Gesprächsturns. Die Rückblende dient dazu, dem Zuschauer zu erklären, weshalb Tony in Ep. 78 verhaftet wird (er wirft, als Johnny Sacks Haus vom FBI gestürmt wird, seine Handfeuerwaffe weg). So nimmt zumindest ein Staffelanfang den Schluss einer Staffel auf, allerdings nicht, um direkt an das dort entwickelte Thema (die Beziehung zwischen Johnny Sack und Tony) anzuknüpfen, sondern um ein Detail als Handlungselement zu verwenden – Tony kann aufgrund der gefundenen Waffe verhaftet werden. Die Verhaftung verwendet wiederum das Motiv des Zeitungsholens. Die Folge dreht sich im weiteren Verlauf hauptsächlich um ein Wochenende auf dem Land, während dem ein Konflikt zwischen Tony und seinem Schwager Bobby Bacalieri ausbricht – gleichwohl ist das mit der Rückblende angerissene Verhältnis zwischen der Mafia-Familie von Tony und der von Johnny Sack letztlich ein zentrales Thema im zweiten Teil der sechsten Staffel.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass *Sopranos*-Staffeln häufig durch eine versöhnliche, festliche Szene mit vielen Figuren abgeschlossen werden und

161 Die ungewöhnliche Jahreszahl, die auf schwarzem Hintergrund eingeblendet wird, markiert dies.

162 *Sopranos*, Ep. 65, 47:50-47:57 und Ep. 78, 1:36-1:43.

mit einer gerafften Zusammenfassung von relevanten Veränderungen, die sich während des nicht erzählten Zeitraums ereignet haben, beginnen. Die diskutierten Beispiele verdeutlichen aber, dass die Muster, mit denen die Autoren arbeiten, einerseits ständig und bis zur ironischen Umkehrung variiert, aber auch gänzlich ignoriert werden können.

XVIII Fazit

Die Ausführungen zur Struktur der Staffel und ihrer Verbindung zeigen deutlich, dass *The Sopranos* als wichtiges Beispiel für *Quality TV* auch ein herausragendes Beispiel für narrative Komplexität im Sinne der im ersten Teil entwickelten Konzepte ist: Die Serie wechselt kunstvoll zwischen episodischem und fortgesetztem Erzählen hin und her; sie verwendet dafür keine Muster, sondern variiert einmal etablierte Normen und Abläufe sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht; sie hat ein Gedächtnis, in dem sämtliche Ereignisse innerhalb des Serienuniversums abrufbar und aktualisierbar sind; zudem ist sie auch in einem paradigmatischen Sinne komplex, weil jede gezeigte Szene ein ganzes Netzwerk von Figuren und Beziehungen beeinflusst und in verschiedenen Verweisfunktionen zu anderen Geschehnissen steht. Narrative Komplexität ist für *The Sopranos* nicht nur ein Stilmittel, sondern mit den Aussagen der Serie verschränkt: Auf den Punkt gebracht ist sie der Ausdruck einer Kontingenzerfahrung, die jeden Bereich des menschlichen Lebens zu Beginn des 21. Jahrhunderts erfasst hat und letztlich auch als eine radikale Entfremdung von den Gewissheiten einer älteren Generation erlebt werden kann.

Die Autoren der *Sopranos* verwenden keine Muster, um ihre Staffeln zu gestalten. Auch wenn immer wieder ähnliche inhaltliche Probleme auftauchen, liegt der Fokus, wie eingangs an einer Bemerkung von Eco gezeigt worden ist, auf der Variation der erzählerischen Lösung der Probleme. Ermöglicht wird diese Variation durch die psychologische Entwicklung und Veränderung von Figuren, was sich beispielsweise an den verschiedenen Beziehungen von Janice Soprano zeigen ließe: Sie unterhält mehrmals intensive Beziehungen zu den Widersachern Tonys (Tonys Mutter, Richie Aprile, Ralph, Bobby) und wiederholt so eine Beziehungsstruktur, die aufgrund ihrer persönlichen Entwicklung und der narrativen Darstellung als immer wieder verschieden präsentiert wird.

Dadurch zeichnet sich die Staffelstruktur der *Sopranos* aus: Sie leitet sich zwar von einem Thema ab, das alle Folgen verbindet, das aber in einer enormen Breite von Handlungssträngen, Charakter- und Beziehungsentwicklungen behandelt wird, womit kein narratives Ziel vorgegeben wird. Linearität und Finalität werden im

Erzählprozess nur in Mikrostrukturen verwendet, auf der Ebene der Staffel werden sie immer wieder unterlaufen, umgangen und vermieden. Der Effekt ist ein doppelter: Die Erzählung wird im gleichen Maße realistischer, wie sie unvorhersehbarer wird. Mit ‚realistisch‘ ist eine Übereinstimmung der Wirklichkeitserfahrung in Bezug auf eine fiktionale Welt und in Bezug auf die reale, alltägliche Welt gemeint: Zeit-, Raum- und Beziehungsstruktur im seriell präsentierten New Jersey lassen sich an Erfahrungen ähnlicher Strukturen in der Alltagswelt der Zuschauer anschließen, bleiben aber für „naive Zuschauer“ im Sinne Ecos ähnlich undurchschaubar.

Im nicht-teleologischen Erzählen wird Kontingenz erfahrbar, wobei Kontingenz in diesem Falle nicht mit Willkürlichkeit verwechselt werden darf. Es ist in dieser Form des Erzählens durchaus möglich, Spannungsbögen aufzubauen und Probleme zu entwickeln, die einer Lösung zugeführt werden. Die Vermischung von episodischem und fortgesetztem Erzählen einerseits und die parallele Fortführung verschiedener Entwicklungen lassen aber keinen Fokus auf einzelne Plots zu und erzeugen keine eindeutig aus den Vorgaben ableitbare Struktur, sondern allenfalls ein Muster, das Variationen unterzogen werden kann.

Bibliographie

- Allen, Robert. *to be continued ...: Soap Operas around the World*. London 1995.
- Allrath, Gaby / Marion Gymnich (Hgg.). *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke 2006.
- Allrath, Gaby / Marion Gymnich / Carola Surkamp. „Introduction: Towards a Narratology of TV Series“. In: Gaby Allrath / Marion Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke 2006, S. 1-43.
- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Übers. von Matías Martínez. Stuttgart 2000 [1968], S. 185-193.
- Blanchet, Robert / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.). *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriellen zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011.
- Blanchet, Robert. „Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien“. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriellen zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 37-70.
- Calabrese, Omar. *Neo Baroque: a Sign of the Times*. Übers. aus dem Italienischen von Charles Lambert. New Jersey 1992 [1987].
- Canby, Vincent. „From the Humble Mini-Series Comes the Magnificent Megamovie“. In: *New York Times*, 31.10.1999.
- Chase, David. *The Sopranos: Selected Scripts from Three Seasons*. New York 2002, S. vii-x.

- Creeber, Glen (Hg.). *Fifty Key Television Programmes*. London 2004.
- *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London 2004.
- Diederichsen, Diedrich. „Episode: The Sopranos, Staffel 5, Episode 62: ‚Cold Cuts‘“. In: *Cargo* 4/2009, S. 8f.
- Eco, Umberto. „Die Innovation im Seriellen“. In: Ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*. Übers. von Burkhart Kroeber. München 1988, S. 155-180.
- „Foreword“. In: Omar Calabrese, *Neo Baroque: a Sign of the Times*. New Jersey 1992, S. viii-ix.
- *Das offene Kunstwerk*. 8. Auflage, übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main 1998 [1977].
- Feuer, Jane (Hg.). *MTM ‚Quality Television‘*. London 1984.
- „HBO and the Concept of Quality TV“. In: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London / New York 2007, S. 145-157.
- Foerster, Lukas. „Eine Industrie theoretisiert sich selbst“. In: *Cargo* 5/2010, S. 86-89.
- Freud, Sigmund. „Mitteilung eines der psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia“ [1915]. In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. X. Frankfurt 1999, S. 234-246.
- Ganz-Blättler, Ursula. „‚Sometimes against all odds, against all logic, we touch‘: Kumulative Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in *Lost* und *Grey’s Anatomy*“. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 73-92.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop, 2. Auflage. München 1998.
- Hammond, Margo / Norman Mailer. *Norman Mailer on the Medium and the Message*. Interview. 5. Februar 2004. <http://www.poynter.org/archived/book-babes/20881/norman-mailer-on-the-media-and-the-message/> (Zugriff: 7.10.2011).
- Hammond, Michael / Lucy Mazdon (Hgg.). *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005.
- Jacobs, Jason. „Violence and therapy in The Sopranos“. In: Michael Hammond / Lucy Mazdon (Hgg.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005, S. 139-158.
- Johnson, Steven. *Everything Bad is Good for You: How Today’s Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York 2005.
- Köhler, Kristina. „You people are not watching enough television!“ Nach-Denken über Serien und serielle Formen“. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 11-36.
- Kozloff, Sarah. „Narrative Theory and Television“. In: Robert Allen (Hg.), *Channels of Discourse, Reassembled*. London 1992, S. 67-100.
- Krützen, Michaela. *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt 2004.
- Lavery, David / Robert J. Thompson. „David Chase, The Sopranos, and Television Creativity“. In: David Lavery (Hg.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*, New York 2002, S. 18-25.
- Lavery, David / Douglas L. Howard / Paul Levinson (Hgg.). *The Essential Sopranos Reader*. Lexington 2011.
- Lavery, David (Hg.). *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos*. New York 2002.
- *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*. London 2006.
- „From Made Men to Mad Men“. In: David Lavery / Douglas L. Howard / Paul Levinson (Hgg.), *The Essential Sopranos Reader*. Lexington 2011, S. 17-22.

- Lawson, Mark / David Chase. „Mark Lawson Talks to David Chase“. In: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London / New York 2007, S. 185-220.
- Leverette, Marc / Brian L. Ott / Cara Louise Buckley (Hgg.). *It's not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. London / New York 2008.
- Mazdon, Lucy. „Preface“. In: Michael Hammond / Lucy Mazdon (Hgg.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005, S. x-xii.
- McCabe, Janet / Kim Akass (Hgg.). *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London / New York, 2007.
- „What Has Carmela Ever Done For Feminism? Carmela Soprano and the Post-Feminist Dilemma“. In: David Lavery (Hg.), *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*. London 2006, S. 39-55.
- Messenger Davies, Máire. „Quality and Creativity in TV: The Work of Television Storytellers“. In: Janet McCabe / Kim Akass (Hgg.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London / New York 2007, S. 171-184.
- Mielke, Christine. *Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin 2006.
- Mittell, Jason. „Narrative Complexity in Contemporary American Television“. In: *The Velvet Light Trap* 58 (2006), S. 29-40.
- „Film and television narrative“. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, S. 156-171.
- „All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic“. In: Pat Harrigan / Noah Wardip-Fruin (Hgg.), *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge 2009, S. 429-438.
- „Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien“. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 133-152.
- Morsch, Thomas. „It's not HBO, it's TV: Zum exzellenten Fernsehen jenseits des Qualitätskanons“. In: *Cargo* 08/2010, S. 45f.
- Ndalianis, Angela. *Neo Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment Media*. Cambridge 2005.
- „Television an the Neo-Baroque“. In: Michael Hammond / Lucy Mazdon (Hgg.), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005, S. 83-101.
- Nelson, Robin. „Hill Street Blues“. In: Glen Creeber (Hg.), *Fifty Key Television Programmes*. London 2004, S. 100-104.
- „Author(iz)ing Chase“. In: David Lavery / Douglas L. Howard / Paul Levinson (Hg.), *The Essential Sopranos Reader*. Lexington 2011, S. 41-53.
- Newcomb, Horace. „Narrative and Genre“. In: John Downing / Denis McQuail / Philip Schlesinger (Hgg.), *The Sage Handbook of Media Studies*. Thousand Oaks 2004, S. 83-103.
- Newman, Michael Z. „From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television Narrative“. In: *The Velvet Light Trap* 58/2006, S. 16-28.
- Rothöhler, Simon. „Medien der Serie“. In: *Cargo* 8/2010, S. 47.
- Schabacher, Gabriele. „Serienzeit: Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling / Isabell Otto / Gabriele Schabacher (Hgg.), *„Previously on ...“*. München 2010, S. 19-40.

- Seibel, Klaudia. „This is not happening’: The Multilayered Ontology of The X-Files“. In: Gabi Allrath / Marion Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke 2006, S. 114-131.
- Sepinwall, Alan. „David Chase speaks!“. In: *The Star Ledger*, 11. 6. 2007.
- „The hits keep on coming“. In: *The Star Ledger*, 8. 3. 2008.
- Stanley, Alessandra. „Brutality and Betrayal, Back With a Vengeance“. In: *The New York Times*. 10. 3. 2006.
- Turner, Graeme / Jinna Tay (Hg.). *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. London / New York 2009.
- Weber, Tanja / Christian Junklewitz. „Das Gesetz der Serie – Ansätze zur Definition und Analyse“. In: *Medienwissenschaft* 2008/1, S. 13-31.
- Winter, Rainer. „All Happy Families’: The Sopranos und die Kultur des Fernsehens im 21. Jahrhundert“. In: Robert Blanchet / Kristina Köhler / Tereza Smid / Julia Zutavern (Hgg.), *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV und Online-Serien*. Marburg 2011, S. 153-174.



<http://www.springer.com/978-3-658-13336-8>

Wie die Sopranos gemacht sind

Zur Poetik einer Fernsehserie

Bath, C.; Deines, M.S.; Durst, U.; Fröhlich, V.; Maag, S.;

Reiss, T.; Rheinwald, K. (Hrsg.)

2017, X, 359 S. 18 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-13336-8