

Vincent Fröhlich: Der Cliffhanger und die serielle Narration: Analyse einer transmedialen Erzähltechnik

Bielefeld: transcript 2015, 672 S., ISBN 9783837629767, EUR 44,99
(Zugl. Dissertation an der Universität Gießen, 2014)

Scheherazade, Charles Dickens und Vince Gilligan haben etwas gemeinsam: Sie sind serielle Erzähler. Und sie alle bedienen sich der Erzähltechnik des Cliffhangers, um die Loyalität der Rezipient_innen zu sichern. Wie vielfältig dieses Strukturelement serieller Narration in fiktionalen Medienformaten eingesetzt und gestaltet werden kann, ist ein zentrales Anliegen in Vincent Fröhlichs Dissertation, die insbesondere beabsichtigt, das Stilmittel als transhistorische und transmediale, im Sinne einer medienübergreifenden, Erzähltechnik zu analysieren.

Die (rezeptions-)psychologische Perspektive des Zeigarnik-Effekts mitdenkend, nähert sich Fröhlich dem Thema zunächst mit grundsätzlichen Überlegungen zur seriellen Narration. Fröhlich geht von vier einschlägigen Texten zur Erzählstrategie des Cliffhangers aus (Jurga, Martin: „Der Cliffhanger: Formen, Funktionen und Verwendungsweisen eines seriellen Inszenierungsbausteins.“ In: Willems, Herbert/Jurga, Martin [Hg.]: *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S.471-488; Weber, Tanja/Junklewitz, Christian: „To be continued...“ In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele [Hg.]: „*Previously on...*“: *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Paderborn: Fink, 2010, S.111-131; Däumer, Matthias: „Der Held an

der Klippe: Sinnesregie an den Bruchstellen des höfischen Romans.“ In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 51, 2010, S. 25-43; Lambert, Josh: „Wait for the Next Pictures: Intertextuality and Cliffhanger Continuity in Early Cinema and Comic Strips.“ In: *Cinema Journal* 48 (2), 2009, S.3-25). Da sich diese untereinander bereits hinsichtlich der untersuchten Medienformate unterscheiden, kommt Fröhlich zu folgender Arbeitsdefinition: „Der Cliffhanger ist eine intendierte Erzählunterbrechung einer seriellen Fortsetzungsnarration an einem Moment, der den Rezipienten auf eine Fortsetzung gespannt macht. Der Cliffhanger besteht immer aus zwei diegetischen zeitlichen Komponenten: dem eigentlichen Cliffhangermoment und dem Aufhebungsmoment“ (S.127). Hierfür stellt der Autor diegetische Fortsetzungskategorien auf, mittels derer sich die Verhältnisse von Erzählzeit und erzählter Zeit zwischen Unterbrechungs- und Aufhebungsmoment beschreiben lassen. In diesem ersten Kategoriensystem wird differenziert zwischen dem einfachen „Interruptionspunkt“ (direkter Anschluss des Aufhebungsmoments an den Unterbrechungsmoment in erzählter Zeit und Erzählzeit, vgl. S.125), „elliptischen Interruptionspunkt“ (in erzählter Zeit tritt der Aufhebungsmoment erst später oder mit Verzögerung ein, vgl. S.125), „parallelisierter Interruptionsspanne“

(der Aufhebungsmoment erfolgt in der Erzählzeit erst später, vgl. S.125) und „verzögerter Interruptionsspanne“ (der Aufhebungsmoment tritt sowohl in erzählter Zeit als auch in Erzählzeit später ein, vgl. S.125). Mit dem „Kommunikationsakt“ wird ein weiteres transmediales Analysewerkzeug eingeführt. Mit dieser aus Rhetorik und Sprechakttheorie herausgebildeten Begrifflichkeit analysiert Fröhlich den Cliffhanger als letzte Aussage eines Textes und unterscheidet unter anderem nach kommissiven, exklamatorischen und interrogativen Kommunikationsakten (vgl. S.151ff.).

Auf den ausführlichen Theorie- teil folgt eine umfassende historische Aufarbeitung sogenannter ‚Wellen‘ serieller Formate und ihres jeweiligen Einsatzes von Cliffhangern – von *1001 Nacht* über viktorianische Fortsetzungs- und französische Feuilletonromane (u.a. *Oliver Twist* [1837-1839] und *Les Trois Mousquetaires* [1844]), Radio- und Kinoserien sowie Soap Operas (z.B. *Dallas* [1978-1991]) bis hin zu aktuellen TV-Serienformaten (u.a. *24* [2001-2010], *Breaking Bad* [2008-2013], *Game of Thrones* [2011-]). Aufgrund des Umfangs von Fröhlichs Werk, das zahlreiche zwischen 1200 und 2013 veröffentlichte Primärwerke aus so unterschiedlichen Medien und Darstellungsformen (wie oraler Literatur, Radio, Fernsehen, Literatur, TV-Serie und Computerspiel) in den Blick nimmt, ist das Thema nicht einfach zu handhaben. Durch die penible Darlegung der jeweiligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen mit gelegentlichen Ausflügen in die

Production Studies, Literaturkritik und Fanforschung sowie die zusätzlichen Abhandlungen in oftmals ausufernden Fußnoten tritt der beachtliche narratologische Erkenntnisgewinn leider nicht immer klar hervor. Doch die geradezu archaische Untersuchung von Erstveröffentlichungen fördert die seriellen Erzählstrukturen heutiger ‚Gesamtwerte‘ zutage. Der Cliffhanger ist dabei Mittel zum Zweck, die transhistorische und transmediale Applikation von serieller Narration nachzuweisen.

Fröhlich konzipiert ein flexibles Analysemodell, das er abschließend pointiert vorstellt: Nicht nur wird die Erzähltechnik in verschiedene Cliffhanger-Arten in Bezug auf ihre Position im Text ausdifferenziert (Minicliff, Binnencliff, regulärer Cliffhanger, Finalecliff); es werden formale (Interruptionspunkt oder -spanne) wie inhaltliche Kategorien (gefahrensituativ, enthüllend, vorausdeutend, resultativ) für die Einzelanalyse aufgestellt. Aus diesen Beschreibungsmöglichkeiten ermittelt Fröhlich, dass Cliffhanger transmedial und transhistorisch eingesetzt wurden und sich von einem kurzweiligen, hauptsächlich gefahrensituativen Element in Fortsetzungsromanen und Kinoserien hin zu einer subtileren, langfristiger wirksamen Form in aktuellen Fernsehserien weiterentwickelten (vgl. S.564ff.).

Interessanterweise verflüssigt sich dabei auch das Konzept des Cliffhangers. Darauf deutet die Kategorie des vorausdeutenden Cliffhangers hin, die Fröhlich unter anderem anhand von *The Wire* (2002-2008), *Deadwood* (2004-2006) und *Breaking Bad* (2008-

2013) nachweist. Im Kern greift diese Form auf die bekannten Prinzipien des *foreshadowing* und *planting* zurück – obgleich diese Begriffe nicht verwendet werden; dementsprechend ist dieser Erzählgriff hier besonders hervorzuheben, da er sich erst retrospektiv (nach Kenntnis seiner Auflösung) einordnen lässt und damit im Kontrast zu den anderen unmittelbar erkennbaren Typen steht.

Außerdem bestimmt Fröhlich anhand von *Game of Thrones* die Mischformen „Gefahren-Wende“ und „Voraus-Wende“ (vgl. S.509ff.). Hinsichtlich der immer wieder erwähnten zentralen Eigenschaft des Cliffhangers, Spannung hervorzurufen, wird unterschieden in „binäre Lösungsschemata“ (gefahrensituativer Cliffhanger, S.585), „Vielgestaltigkeit möglicher Entwicklungen“ (enthüllender Cliffhanger,

S.593) und „sehr große Möglichkeitsfelder“ (vorausdeutender Cliffhanger, S.597). Hierbei muss dann doch die Frage gestellt werden, ob Fröhlichs Typologie insbesondere subtiler gestaltete Episoden-Enden hinreichend erfasst und welches Maß an Spannung einen Unterbrechungsmoment zum Cliffhanger macht. Das Analysemodell wird dadurch keineswegs entkräftet, sondern vielmehr anschlussfähig für die weitere Forschung zu seriellen Erzählungen in jeglichen Medienformaten. Die transhistorisch wie transmedial gelungene Beweisführung Fröhlichs zum Cliffhanger als ‚der‘ seriellen Erzählstrategie bietet das theoretische Fundament und zahlreiche Ausgangspunkte hierfür.

Jana Zündel (Bonn)