



Serialität und metaleptische Erfahrung

Thomas Morsch

In ihrer bereits vor dem jüngsten Boom der sogenannten Qualitätsserien erschienenen Studie *Consuming Pleasures* (2009 [1997]), die sich den spezifischen Formen des Vergnügens serieller Formate widmet, nimmt Jennifer Hayward drei historische und systematische Stationen seriellen Erzählens in den Blick: die Anfänge der literarischen Serienproduktion in Form der Fortsetzungsromane von Charles Dickens, die ab Mitte der 1830er Jahre in wöchentlichen oder monatlichen Abständen erscheinen;¹ die Verbreitung von Fortsetzungscomics in Tageszeitungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts; schließlich die televisuelle *Soap Opera*. In dem Kapitel über die literarischen Anfänge seriellen Erzählens bei Charles Dickens ist eine Grafik abgebildet, die zeigt, was ihr Titel verspricht: «Dickens Surrounded by His Characters» (vgl. *ibid.*, 68). In dieser zeitgenössischen, von J. R. Brown stammenden Zeichnung sitzt der Autor an seinem Schreibtisch, umgeben von einer bunten Schar von Gestalten unterschiedlicher sozialer Provenienz – Dickens' literarisches Personal, wie der Titel besagt, welches sich bekanntlich aus vielen gesellschaftlichen Schichten zusammen setzt. Auf der planen Fläche der Abbildung werden zwei logisch inkompatible Ebenen überblendet, die reale Welt des Autors und die fiktionale seines literarischen Personals. Für Hayward trifft das Porträt nicht allein eine Aussage über Dickens, sondern gibt einen Hinweis auf ein Merkmal des Seriellen per se. Das Durchlässigwerden der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, das in der Zeichnung inszeniert wird, hat etwas

1 Nahezu zeitgleich beginnen erste französische Zeitungen mit dem seriellen Abdruck der Romane von Honoré de Balzac und Eugène Sue. Dies hat einen solchen Erfolg, dass bis Anfang der 1840er Jahre fast alle französischen Zeitungen nachziehen; vgl. Hagedorn 1988.

mit der seriellen Form des Erzählens selbst zu tun, das mit Dickens in den 1930er Jahren zum Massenphänomen wird. Eine Grenzüberschreitung, wie sie das Bild impliziert, entweder der fiktionalen Figuren in die Realität oder des Autors in die fiktionale Welt seiner Figuren, ist in der Literaturwissenschaft als Metalepse bekannt.

Die folgenden Ausführungen versuchen, das narrative Verfahren der Metalepse als eine grundlegende Figur des Seriellen und des Fernsehens auszuweisen. Unsere primäre These besagt, dass es sich bei der Metalepse um eine eminente selbstreflexive Figur des Fernsehens handelt, in der ein Grundzug des Mediums und des seriellen Prinzips zum Erscheinen kommt. Um dies zu plausibilisieren, muss man das Konzept der Metalepse im Zuge der Übertragung von der Literatur auf audiovisuelle Phänomene der populären Medienkultur zugleich gegenüber dem engen narratologischen Verständnis erweitern und als umfassende-res ästhetisches Prinzip in Betracht ziehen.² In einer erweiterten Fassung ist der Begriff in der Lage, eine Reihe heterogener Phänomene der Medienkultur in einen theoretischen Zusammenhang zu stellen.³ Weiterhin gehen wir davon aus, dass die Metalepse ein Verfahren darstellt, welches im Kontext der (Fernseh-)Serie nicht in erster Linie – wie dies aufgrund seiner selbst- oder metareflexiven Qualitäten nahe läge – als Ausweis ästhetischer Modernität oder gar Qualität diskutiert werden sollte, sondern als ein *charakteristischer Aspekt des Seriellen* als fortgesetzte und zeitlich gedehnte Erzählung.⁴ Jennifer Haywards Beobachtungen zu den Fortsetzungsromanen von Charles Dickens liefern hierfür bereits wichtige Anhaltspunkte, die sich mit Blick auf die aktuelle Serienkultur verdichten lassen. Die folgenden Überlegungen münden schließlich in der zweiten These, dass unter der Metalepse nicht nur ein textuelles Verfahren oder ein ästhetisches Prinzip zu verstehen ist, sondern dass sie derart massiv auf Rezeptionsphänomene verweist, dass sich von einer *metaleptischen Erfahrung* sprechen lässt, die sich als charakteristisch für die gegenwärtige Serienrezeption bezeichnen lässt. In diesem erweiterten Sinne würden sich dann unter dem Namen der Metalepse die Konturen einer fernsehtypischen Weise ästhetischer Erfahrung abzeichnen, die nicht unbedingt auf serielle Formen beschränkt ist.

2 Genette (2004) selbst vollzieht diesen Schritt in einem späteren Buch, in dem er die Metalepse, die in seinem erzähltheoretischen Hauptwerk nur eine geringe Rolle spielt, ins Zentrum rückt.

3 Freilich kann sich nur an der Diskussion der Beispiele erweisen, ob diese Ausweitung möglich ist, ohne das Konzept der Beliebigkeit preiszugeben.

4 Nicht-narrative oder rein visuelle Formen des Seriellen, wie wir sie z.B. in der bildenden Kunst antreffen, sollen hier nicht thematisiert werden.

Nervöse Erwartung

Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit den als Serien veröffentlichten Romanen von Charles Dickens, von den *Pickwick Papers* (1836–1837) bis zu dem letzten vollendeten Roman *Our Mutual Friend* (1864–1865),⁵ macht Jennifer Hayward auf einige Merkmale der seriellen Form aufmerksam, die dazu beitragen können, Aspekte der Erfahrung des Seriellen zu beleuchten, die auch im Kontext der Fernsehserien der Gegenwart Relevanz besitzen. Hierzu zählt vor allem die besondere Beziehung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die als Kennzeichen seriellen Erzählens bereits mit den Arbeiten von Dickens hervortritt. Nicht nur ist eine Affinität der seriell zur Entfaltung gebrachten Erzählung zu aktuellen politischen und sozialen Themen und Ereignissen zu beobachten, die nicht selten ihren Niederschlag in Dickens' Fortsetzungsromanen finden, sondern die Intervention der Leser führte, wie sich mit Äußerungen Dickens' und anhand der Textgestalt seiner Werke belegen lässt, auch zu Änderungen am Verlauf der Geschichte oder am Zuschnitt von Figuren: Je nach der Reaktion der Leser habe Dickens die Rolle von Figuren erweitert oder verkleinert, die Geschichte verändert oder die Darstellung von bestimmten Figuren modifiziert (vgl. Hayward 2009, 58f). Nicht anders als in zeitgenössischen *Soap Operas* mitunter der Fall, testete Dickens Figuren und Handlungsstränge auf ihre Resonanz beim Leser hin und verfuhr mit ihnen entsprechend. So rechnet Hayward die Möglichkeit serieller Fiktionen, noch im Verlauf der Erzählung auf ihr Publikum zu reagieren (oder zumindest so zu tun), zu den charakteristischen Merkmalen des Seriellen (vgl. *ibid.*, 23).

Die schrittweise Entfaltung einer Erzählung parallel zum Alltagsleben der Leser zeitigt aber noch weitere Effekte. Die schiere Dauer der Erzählung und die erzwungenen Pausen der Rezeption scheinen eine ungewöhnlich intime Beziehung zwischen Erzählung und Leser zu stiften. Dies betrifft zunächst das affektive Verhältnis zu den fiktionalen Figuren, das dadurch intensiviert wird, dass sich ihr Schicksal nicht in kürzester Zeit mit dem Abschluss eines Romans erfüllt, sondern über die Dauer einer Phase des eigenen Lebens hinweg zur Entfaltung kommt – ein Aspekt, der schon in Bezug auf die jeweils in einem Zeitraum von ein bis zwei Jahren publizierten Romanen Dickens' von Bedeutung ist, sich angesichts der Ausstrahlung von Fernsehserien

5 Die Daten beziehen sich auf den Zeitraum der Erstveröffentlichung der Werke als Serie in monatlichen Abständen.

über Jahre oder – im Falle der *Daytime Soap Operas* – über Jahrzehnte hinweg aber noch verstärkt. Dass die serielle Form eine Rezeptionsgemeinschaft hervorbringt, die sich über die fiktionalen Charaktere in einer Weise austauscht, die dem Klatsch über reale, persönlich bekannte oder in der Öffentlichkeit stehende Personen ähnlich ist (vgl. *ibid.*, 31), zählt zu den Beobachtungen, die Hayward als Belege für ihre am Beispiel von Dickens entwickelte These einer der seriellen Form innewohnenden Tendenz zur Vermischung von Realität und Fiktion anführt.

Mehr aber als durch die Beziehung zu den Figuren dringt die Serie als rhythmisierendes Element in die alltagsweltliche Realität der Leser ein: Der Rhythmus des Erscheinens bzw. der Ausstrahlung organisiert die Freizeit der Rezipienten. Ähnliches haben Filmtheoretikerinnen den täglich ausgestrahlten *Daytime Soap Operas* attestiert, indem sie diese auf ihren strukturierenden Einfluss auf den weiblichen Alltag hin untersucht haben (vgl. Modleski 1987; Warth 1987). Ist hier aber mit der Rezeption der *Soap Operas* ein emanzipatorisches Potenzial gegenüber dem Korsett des hausfräulichen Arbeitsprogramms angezeigt, so akzentuiert Haywards Untersuchung auch die Kehrseite der Interaktion von fiktionaler Form und Leben in Form eines Autonomieverlusts, der sich als nervöse Anspannung und ängstliche Unruhe (Hayward spricht im Anschluss an historische Quellen von «anxiety») artikuliert. Serien zu rezipieren heißt, einem fremdgesteuerten Zeitmanagement zu unterliegen und sich als abhängig von Medien zu erfahren. Hayward zitiert den Tagebucheintrag des Londoner Anwalts Henry Crabb Robinson aus dem Jahr 1842: «Finished all of *Barnaby Rudge* yet published ... I will read no more till the story is finished ... I will not expose myself to further anxieties» (zit.n. Hayward 2009, 37). Das Motiv der «Sucht», dem im Sprechen über Serien gegenwärtig eine große Bedeutung zukommt, kann als positiv und zum Kennzeichen intensiver Erfahrung gewendeter Ausdruck dessen verstanden werden, was sich bei Crabb als zur nervösen Angst gesteigerte, angespannte Erwartung äußert. Heute begegnen die Sender diesem nervösen Warten der Serienzuschauer durch die massive Ausflockung apokrypher Erzählmodule (Webisodes, Minisodes, etc.),⁶ die die lange Zeitspanne zwischen zwei Staffeln überbrücken sollen und zugleich eine strategische Diversifizierung der ökonomischen Verwertungskette darstellen, ebenso wie die DVD-Box, durch die der Zuschauer zumindest für den Umfang einer Staffel die zeitliche Autonomie über die Serienrezeption wiedergewinnt: Statt sich dem fremdbestimmten Rhythmus der wöchentlichen Fernsehausstrah-

6 Vgl. hierzu genauer den letzten Abschnitt des vorliegenden Textes.

lung auszusetzen, reagiert er auf den Suchtaspekt des Seriellen mit *binging*, dem enthemmten Betrachten vieler Episoden einer Serie in Folge an einem Abend. Dass damit die grundsätzliche Angst, die der Betrachtung von Serien innewohnt, nur verdrängt, aber nicht überwunden werden kann, ist in den Krisenszenarien vorzeitig abgebrochener, abgesetzter, nicht zu Ende geführter Serien erkennbar: Das große Engagement der Fans in den Versuchen, die Entscheider zu der Fortführung einer Serie zu bewegen, das sich angesichts des Endes von Serien wie *JERICHO* (2006–2008), *VERONICA MARS* (2004–2007) oder *ARRESTED DEVELOPMENT* (2003–2006) zeigte, ist ebenso wie das oft jahrelange Festhalten an der vagen Hoffnung eines Wiederauflebens der Serie als Film ein Zeichen für den krisenhaften Souveränitätsverlust, der mit dem Seriellen einhergeht; die Ohnmacht angesichts des unvermeidlichen, aber oft als verfrüht empfundenen Endes wird in Form nervöser Erwartung antizipiert, die jeder Folge und jeder Staffel entgegenschlägt. Zugleich lehnen viele serienaffine Zuschauer, wie sich aus der Rezipientenkommunikation im Internet ablesen lässt, es häufig ab, sich auf eine Serie einzulassen, wenn diese z.B. bereits nach einer Staffel eingestellt wurde. Die eigene Rezeption wird als zeitliche Investition betrachtet, die eine Dividende in Form von Dauer abzuwerfen hat. Gescheut wird hingegen, die eigene Zeit und Affekte in eine nur kurze Zeit laufende Serie zu investieren, weil das Versprechen der Dauer und der offenbar gesuchten Begleiterscheinungen der Gewöhnung, der affektiven Bindung, der Standardisierung von Erfahrung und der Sucht entfällt.

Durch die Rezeption auf DVD die Herrschaft über den Rhythmus der Betrachtung wieder in die eigenen Hände zu nehmen, entbindet weder den Zuschauer von den Angstpotenzialen der seriellen Form, noch hebt es deren charakteristische, von Hayward diagnostizierte Verwebung von Fiktion und Alltag auf. Die Frage der temporalen Organisation der Betrachtung bildet stets einen Horizont serieller Erfahrung, deren Zeitökonomie daher immer eine Brücke zur alltagsweltlichen Erfahrung der Betrachter schlägt. Ob sich die Rezeption einer Serie über Wochen, Monate oder Jahre als Moment der Rhythmisierung in das eigene Leben einschreibt, oder das zur Sucht gesteigerte Bedürfnis, eine Serie weiter zu verfolgen, unmittelbaren Einfluss auf die Organisation und den Ablauf des eigenen Alltags nimmt, immer hat die Serie schon durch ihre Form eine Resonanz im Leben der Betrachter.

Blick aus dem Fenster

Nicht allein in Bezug auf die Rezeption ist die serielle Erzählung besonders anfällig für eine Vermischung von Realität und Fiktion. Die durch die Dauer ihrer Produktion gegebene Möglichkeit serieller Formen, auf die Interventionen von Lesern bzw. Zuschauern ebenso wie auf aktuelle Ereignisse zu reagieren, lässt in ihrem Fall die Trennlinie zwischen Realität und Fiktion dünner erscheinen, als es in anderen narrativen Formen der Fall ist. So reagierte die Polit-Serie *THE WEST WING* (1999–2006) auf die Ereignisse des 11. Septembers 2001 mit einer Verschiebung des eigentlich geplanten Staffelauftritts zu Gunsten der aus der Kontinuität der Erzählung herausgelösten Episode «Isaac and Ishmael», die am 3. Oktober 2001 ausgestrahlt wurde und in theatral zugespitzter Weise islamistischen Fundamentalismus, die Gefahren des *racial profiling* und die Ursachen des Terrorismus debattierte.⁷ Auch hierin schließt die Fernsehserie an die frühen Formen literarischer Serialität an, die sich häufig von den Tagesereignissen und auch den Berichten der Sensationspresse inspirieren ließen.⁸ Schon in den Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts gab es einen semantischen Transfer zwischen den verschiedenen Seiten und Rubriken, die durch unterschiedliche Grade des Realitätsgehalts voneinander unterschieden waren: Die Fakten politischer Berichterstattung und die Halbwahrheiten der Gesellschaftsseite fanden einige Seiten weiter ihren Weg in die Zeilen des fiktionalen Fortsetzungsromans. Mehr noch als die Zeitung ist aber das Fernsehen durch das Nebeneinander heterogener Sendeformate von unterschiedlichen Realitätsgehalten und Wirklichkeitsgraden geprägt: Das Fernsehen verbindet Reportage und Nachrichten mit fiktionalen Formaten und vielfältigen Hybridformen des Reality-TV. An die Ausstrahlung von Spiel- oder Fernsehfilmen mit brisanten Inhalten schließen sich Expertenrunden an; historische Dokumentationen verbinden Dokumentarisches mit nachgestellten Szenen; Reportagen werden durch Werbung für Spielfilme, Spielfilme durch Werbung für Dokumentationen unterbrochen; Themenabende verbinden Fiktion, Dokument und Dialog; überall öffnen sich Fenster,

7 An anderer Stelle habe ich auch weniger evidente Belege für die im Falle von *THE WEST WING* und anderen Polit-Serien als typisch zu bezeichnende Verschränkung von politischer Fiktion und politischer Realität angeführt und die Logik dieses Ineinandergreifens mittels des Modells der «Ekstase» darzustellen versucht, vgl. Morsch 2010.

8 Vgl. Hayward 2009, 47–49 sowie Richard Alticks Studie zur Ko-Evolution von Sensationsprozess und Roman *The Presence of the Present* (1991).

durch die ›Inhalte‹ und Themen zwischen Formaten und Modalitäten hin- und herwandern. Fernsehen ist eine prekäre Einheit von Fiktion, Reportage, Show, Dokumentation und Mischformen, wobei die Grenzen zwischen diesen Formaten durchlässig sind.

Im Fernsehen sind aber nicht allein die Fenster zwischen den Formaten weit geöffnet; zugleich stößt das Fernsehen das ›Fenster zur Welt‹ weit auf. Die dem seriellen Format innewohnende Tendenz zur Verschränkung von Fiktion und Realität ist am Medium des Fernsehens nicht allein hinsichtlich seiner internen Operationen, also mit Blick auf das Verhältnis zwischen seinen Formaten, zu diagnostizieren, sondern auch hinsichtlich seiner Stellung zur Welt, also mit Blick auf das Verhältnis der vom Betrachter als medial erfahrenen zu der vom Betrachter als außer-medial erfahrenen Wirklichkeit. Auch diesbezüglich tendiert das Fernsehen zur Durchlässigkeit. Margaret Morse hat hieran die Differenz von Film und Fernsehen festgemacht: Der Film bildet eine kohärente fiktionale Welt aus, die von der unseren isoliert ist. Die Welt des Betrachters ist von derjenigen der Diegese durch eine Reihe materieller und unsichtbarer Barrieren getrennt, «the stage, the proscenium, the curtain, the screen, the invisible or fourth wall, and the 180° line that the camera doesn't cross» (Morse 1998, 16).⁹ Anders das Fernsehen, dessen Diskurs eine Interaktion entlang der auf den Zuschauer gerichteten z-Achse organisiert:

Television discourse, on the other hand, ignores the glass or screen that divides a material and an immaterial world of story. And unlike film, rather than folding representations on the screen back over onto themselves, as if sewing a world together, the z-axis of television is like a skewer or pin on which many layers or different levels and stances of discourse can be stacked deep within screen space and, by extension, virtually beyond the glass into viewing space. This «interaction» underlines television's role as a transitional cultural form, one stage, if perhaps the most historically important one, in the development and consolidation of fundamentally fictitious close personal relations with as well as via machines (Morse 1998, 16).

Folgt man Morses Argumentation, zielt das Fernsehen schon aufgrund seiner prinzipiellen medienästhetischen Voraussetzungen weniger auf die Separierung zweier Welten ab, als es der Film tut. Nach ihrer Auffassung gehört es zu den hintergründigen Funktionen des Fernsehens als Medium der Gesellschaft, die Kultur in die intime Kommunika-

⁹ Für den Hinweis auf Margaret Morse danke ich Judith Keilbach.

tion mit und mittels technologischer Vorrichtungen einzuüben, eine mittlerweile stärker an die digitalen Medien übergegangene Aufgabe. Im Fernsehen entspricht dieser kulturellen Funktion ein bestimmter Modus der Adressierung, der bereits in den fünfziger Jahren als charakteristisch für das Medium beschrieben wurde: Während die direkte Anrede der Zuschauer im Rahmen des Films, das «Durchbrechen der vierten Wand», als progressives (weil illusionsstörendes) Stilmittel diskutiert wurde und im ästhetischen Arsenal eines kritischen «politischen Modernismus» (Rodowick 1994) zu verorten ist, haben Donald Horton und R. Richard Wohl eine solche «parasoziale Interaktion» als eine der gängigen Kommunikationsformen des Fernsehens geschildert (vgl. Horton/Wohl 1956). Mit Blick weniger auf fiktionale, als auf fernsehtypische Sendeformate wie die Show, moderierte Talkshows und Nachrichten, haben Horton und Wohl die scheinbare Paradoxie einer technisch vermittelten Intimität auf Distanz, der Simulation einer «face-to-face»-Interaktion unter medialen Bedingungen, zu einer Kernbestimmung des Mediums erhoben.¹⁰ Die parasoziale Interaktion zählt zu den fernsehwissenschaftlichen Konzepten, die das Verhältnis der Räume «hinter» und «vor» dem Bildschirm nicht als Ineinandergreifen von Sendung und Empfang, als Übertragung und Kommunikation zu deuten erlauben, sondern als bidirektionale osmotische Beziehung.

Die nicht nur physisch, sondern logisch getrennten Räume des Fernsehens und seiner Zuschauer werden durch affektive Austauschprozesse miteinander verbunden, die klar von Prozessen der Identifikation unterschieden werden müssen (vgl. Hippel 1992, 136), die in den klassischen Beschreibungen des Films als einziges Mittel der Verknüpfung der hermetischen und heterogenen Räume der Fiktion und der Realität gelten. Der Bedeutungsraum des Films hängt nach Stephen Heaths (1981) klassischer Analyse des narrativen Raums von einer Grenzziehung ab, die allein im Modus der Imagination zu über-

10 Zum Konzept der parasozialen Interaktion und zur Rezeption von Horton und Wohls Aufsatz vgl. Hippel 1992, 1993. Horton und Wohl neigen allerdings dazu, das Phänomen noch als *Schein*, *Illusion* und *Täuschung* zu diskreditieren, schreiben sie doch gleich zu Beginn ihres Aufsatzes: «One of the striking characteristics of the new mass media – radio, television, and the movies – is that they give the *illusion* of face-to-face relationship with the performer. [...] We propose to call this *seeming* face-to-face relationship between spectator and performer a *para-social relationship*.» (Horton/Wohl 1956, 215, erste und zweite Herv. T.M.). Diese kritische Einschätzung beruht darauf, dass die Autoren das in Frage stehende Phänomen als derivativ gegenüber dem Eigentlichen lesen, als Abbild und Zerrbild einer tatsächlichen Interaktion. Relevanz gewinnt das Konzept aber nur dann, wenn man es als positives Bestimmungselement des Fernsehdiskurses versteht.

winden ist. Gegen die durch den Schnitt eingetragenen Brüche, so Heath, stellt der Film mittels seiner narrativen Operationen eine Einheit und Kohärenz des narrativen Raums her. Die parasoziale Interaktion zwischen Fernsehakteuren und Zuschauern bildet einen Modus der Entgrenzung des Fernsehraums, der damit auch über einen weniger stabilen Sinnhorizont verfügt. Ohne explizit eine Verbindung zum Konzept parasozialer Interaktion herzustellen, läuft auch Morses Darstellung des Fernsehens auf diesen Punkt zu. Ausgehend von einem Vergleich des Fernsehens mit dem Blick aus dem Auto, vom *Freeway* aus, auf die derealisierte äußere Welt, schreibt sie:

Television is similarly derealized as communication; that is, the primacy of discourse in television representation is not anchored as enunciation in a paramount reality of community, propinquity, and discursive exchange. While every act of enunciation disengages an utterance from the subject, space, and time of the act of enunciation [...], television – with its temporal and spatial separation of interlocutors into a one-way, largely recorded transmission – is *doubly disengaged*. Hence televisual utterances waver uncertainly in reality status. However, the primary levels of »interface« with the viewing audience of television are those televisual utterances which represent direct engagement or address oriented proxemically on face-to-face discourse, that is, the discursive level of presenters, hosts, and spokespersons. The discursive plane of television includes all sorts of unrelated, nonprogram material from ads, logos IDs, and public service announcements, to promotions and lead-ins, as well as the discursive segments within programs themselves, from openers and titles to presentational segments. This primary plane of discourse seems to be an overarching presumption of television representation even when it isn't directly on-screen, and it builds the framework of television flow as a whole (Morse 1998, 108).

Der Diskurs des Fernsehens ist nicht in dem gleichen Maße wie der Film auf die Etablierung eines stabilen Sinnhorizonts ausgerichtet; die Heterogenität des televisuellen Diskurses, seiner Adressierungsmodi und seiner wechselnden Realitätsansprüche schafft einen Raum, der von der Begrenztheit und Abgeschlossenheit des filmischen Erzählraums weit entfernt ist.¹¹ Die Fenster zwischen den verschiedenen

11 Diese Gegenüberstellung bezieht sich freilich nur auf die klassische Form des Kinos, in der die Spielräume möglicher Adressierungsmodi des Films zu Gunsten einer medienästhetischen Zuspitzung vernachlässigt werden. Umgekehrt weist auch das Fernsehen zahlreiche Formen auf, die den von Heath akzentuierten Strategien der Kohärenzstiftung gehorchen.

Räumen des Fernsehens sind ebenso weit aufgerissen wie diejenigen, die sich auf den Zuschauerraum hin öffnen. Das Fernsehen, das auch in seinen fiktionalen Formaten nicht von einem geschlossenen narrativen Raum her zu denken ist, bildet einen Ort konstanter Austauschbeziehungen und Transgressionsprozesse logischer und räumlicher Art. Die Stabilisierung eines Bedeutung stiftenden Rahmens ist immer nur temporär, und die von der Begrenzung eines kohärenten Raums abhängige Sinnggebung bleibt im Fernsehen stets prekär.

Die Metalepse

Der *Gestus* parasozialer Interaktion findet sich aber nicht allein in Showformaten und ähnlichen Sendeformen, sondern auch, im Fernsehen weitaus häufiger als im Film, in fiktionalen Formaten, und hier insbesondere in der Fernsehserie. In der Nickelodeon-Serie CLARISSA EXPLAINS IT ALL (1991–1994) richtet sich die Hauptfigur (Melissa Joan Hart) ständig an die Zuschauer. Ihre Erklärungen zu den Ereignissen in ihrem Leben werden darüber hinaus durch Bildeinblendungen gestützt, animierte Pfeile und Beschriftungen ziehen eine zweite semiotische Ebene ein, animierte Diagramme und andere piktoriale und Schrifteinblendungen überlagern den primären Repräsentationsraum: Die Hauptfigur der Serie herrscht über einen autonomen audiovisuellen Diskurs, der gemeinsam mit ihr die vierte Wand der Fiktion durchbricht.



Clarissa agiert einerseits gemeinsam mit den übrigen Figuren in einem hermetisch versiegelten Raum der Fiktion; andererseits werden die Grenzen dieses Raums sowohl auf der Ebene visueller Gestaltung als auch durch die direkte Adressierung der Betrachter durchbrochen. Es wird eine Grenze überschritten, die nicht allein zwischen zwei Räumen verläuft, sondern zugleich eine logische Grenze zwischen Wirklichkeitsbereichen und Ereignishorizonten ist. Gérard Genette, der für

derartige Grenzüberschreitungen in die Narratologie und Fiktionstheorie den Begriff der Metalepse eingeführt hat, zielt damit zunächst auf die innerhalb eines Textes vollzogenen Überschreitungen der Grenze zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Welt. Genette bezieht den Begriff aus der Rhetorik und überträgt ihn auf narratologische Sachverhalte, womit zugleich der Akzent von der «auktorialen Metalepse» (der Autor begibt sich rhetorisch auf die Ebene der von ihm erschaffenen Figuren) auf eine «narrative Metalepse» verschoben wird, die eine Reihe von Formen annehmen kann (vgl. Kukkonen 2011, 1f), in der aber stets die Überschreitung logischer und räumlicher Grenzen ineinander greifen.¹²

Die heilige Grenze

Genettes primäres Beispiel der Metalepse liegt im «Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum usw.) [...]» (Genette 1994, 168). Der Begriff soll aber ausdrücklich so weit gefasst werden, dass er eine ganze Reihe vergleichbarer Transgressionen abdeckt, so zum Beispiel

Personen, die plötzlich einem Gemälde, einem Buch, einem Zeitungsausschnitt, einer Photographie, einem Traum, einer Erinnerung, einem Phantasma usw. entspringen. Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkung die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten [...]; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird (Genette 1994, 168f).

Diese Überschreitung kann in zwei Richtungen erfolgen und sich auf unterschiedliche Grenzen beziehen; aber in der ursprünglichen Konzeption des Begriffs handelt es sich stets um narrativ gezogene Gren-

¹² Nachdem das Konzept über einen langen Zeitraum hinweg wenig Beachtung gefunden hat, ist es seit Ende der 1990er Jahre in der Literaturwissenschaft verstärkt rezipiert und vereinzelt auch auf audiovisuelle Formen übertragen worden. Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion vgl. McHale 1987; Herman 1997; Hempfer 1999; Häsner 2001; Malina 2002; Fludernik 2003, Genette 2004; Ryan 2004; Pier/Schaeffer 2005; Sharma 2005; Wolf 2005; Klimek 2009; Pier 2009; Wolf 2009 und Kukkonen/Klimek 2011; zur Übertragung auf audiovisuelle Phänomene vgl. neben zahlreichen Beispielen in Genette 2004 vor allem Schaeffer 2005; Feyersinger 2007; Türschmann 2007; Limoges 2008; Thon 2009; Feyersinger 2011; Limoges 2011 und Sarkhosh 2011.

zen innerhalb eines Textes und bei der Überschreitung stets um ein erzähltes Ereignis.¹³ Einhellig führt die Forschungsliteratur Woody Allens *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (USA 1985), in dem eine Filmfigur aus einem binnendiegetischen Film von der Leinwand in die diegetische Realität der Protagonistin Cecilia (Mia Farrow) hinabsteigt, als klassisches Beispiel für eine filmische Metalepse an (Genette 2004, 60; Thon 2009, 89f; Kukkonen 2011, 17; Kuhn 2011, 358f).¹⁴ Die Grenze zwischen filmischem Text und Realität bleibt unangetastet, denn kein Schauspieler steigt zu uns als Zuschauer ins Kino herab. *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* mag zwar das Begehren artikulieren, auch für den Zuschauer möge sich die trennende Grenze der Leinwand aufheben, doch die Unwahrscheinlichkeit der Überschreitung und die Irritation, die sie im Leser oder Zuschauer auslöst, bestätigt in Genettes Augen gerade die Stabilität dieser ›heiligen‹ Grenze.

In Genettes ursprünglichen Ausführungen ist noch nicht absehbar, auf welche Spielformen transgressiver Phänomene sich der Begriff der Metalepse jenseits solch eindeutiger Beispiele wie *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* bei konsequenter Betrachtung beziehen lässt. Auch deswegen setzt die breitere wissenschaftliche Rezeption des Konzepts wohl erst mit so großem historischen Abstand, Ende der 1990er Jahre, ein. In der Forschung umfasst der Begriff mittlerweile eine Reihe von Formen paradoxer Grenzüberschreitungen, durch die Ebenen, Räume und Bereiche von Fiktionen in einer im Rahmen einer ›realistischen‹ Logik nicht mehr auflösbaren Weise zueinander in Beziehung gesetzt werden. So definiert Werner Wolf die Metalepse als *«a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto-)logically distinct (sub) worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possi-*

13 Einen systematischen Überblick über die Typen der Metalepse, die sich aus den von Genette angeführten Beispielen ergeben, gibt Fludernik 2003.

14 In der von John Pier (2005) vorgeschlagenen Terminologie handelt es sich hier um eine «aufsteigende Metalepse», weil die stattfindende Überschreitung den Übergang auf eine narrative Ebene von höherem Wirklichkeitsgrad bedeutet, auch wenn beide Ebenen (der Film-im-Film namens *The Purple Rose of Cairo* und die Wirklichkeit Cecílias) Teil einer einzigen filmischen Fiktion (*THE PURPLE ROSE OF CAIRO*) sind. Um eine «absteigende Metalepse» handelt es sich, wenn z.B. der Erzähler in die Fiktion (einer – von ihm aus betrachtet – Ebene von geringerem Wirklichkeitsgrad) hinabsteigt. Das Motiv der Überschreitung der Leinwandgrenze wird gegenüber *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* in der Folge «Chick Flick» (2.18) der Serie *CHARMED* erweitert, insofern hier ein ständiger Übergang zwischen binnenfiktionaler (der Film) und fiktionaler Welt (die Welt von *CHARMED*) in beide Richtungen (d.h. in Form aufsteigender und absteigender) Metalepsen stattfindet. Zu dem Film *HELLZAPOPPIN'* (H. C. Potter, USA 1941) als weiteres klassisches Beispiel für eine Reihe metaleptischer Strategien vgl. Morsch 2012.

ble worlds» (2005, 91). Auch in dieser breiteren Definition bleibt der Fokus auf binnenfiktionalen Ereignissen – «within representation», wie Wolf schreibt – erhalten. Die Metalepse gewinnt jedoch an Brisanz, wenn man sie statt lediglich auf diegetische Grenzen auf die Grenzen der Fiktion und des Textes bezieht. Dies lässt sich mittels der von Marie-Laure Ryan eingebrachten Unterscheidung zwischen *rhetorischen* und *ontologischen* Grenzverletzungen konturieren. Ryan schreibt die Entdeckung des rhetorischen Typus Genette und die Entdeckung des ontologischen Typus McHale (vgl. 1987) zu. Ryan definiert die beiden Typen so:

Rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of boundaries. This temporary breach of illusion does not threaten the basic structure of the narrative universe. [...] Whereas rhetorical metalepsis maintains the levels of the stack distinct from each other, ontological metalepsis opens a passage between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination. These levels, needless to say, must be separated by the type of boundary that I call ontological: a switch between two radically distinct worlds, such as «the real» and «the imaginary», or the world of «normal» (or lucid) mental activity from the worlds of dream or [sic!] hallucination (Ryan 2004, 441f).

Beispiele einer rhetorischen Metalepse finden sich in verschiedenen Episoden der Fernsehserie GLEE (2009–), in denen Sue Sylvester (Jane Lynch) auf sich selbst als Gegenstand der Darstellung Bezug nimmt – etwa wenn sie sich darüber beklagt, gerade in «slow motion» ausgelacht worden zu sein («Bad Reputation», 1.17), oder sie in einer Voice-over anführt, schon das Wort «Madonna» auszusprechen «makes me feel powerful – even in voice-over» («The Power of Madonna», 1.15). Diese temporären Brüche mit der Logik der Fiktion schaffen eine Paradoxie, weil sich Sylvester zwischen ontologisch distinkten Ebenen bewegt, doch bleibt diese Paradoxie erstens im Rahmen der Fiktion, weil die Überschreitung von der Figur Sue Sylvester, nicht von der Schauspielerin Jane Lynch begangen wird – würde Lynch z.B. in einem DVD-Audiokommentar in dieser Weise auf sich Bezug nehmen, hätten wir es mit einem gänzlich anderen Phänomen zu tun; und zweitens vollzieht sich die metaleptische Transgression der Grenzen jeweils nur für einen kurzen Augenblick, während die Geschlossenheit der Fiktion insgesamt intakt bleibt.

Die temporale Begrenztheit der rhetorischen Metalepse mit einer ontologischen Transgression verbinden die zahlreichen Beispiele me-

taleptischer Bemerkungen in David E. Kelleys Serie *BOSTON LEGAL* (2004–2008). Ohne dass es von Anfang an erkennbar zum Konzept der Serie gehört hätte, häufen sich in ihrem Verlauf Durchbrechungen der «vierten Wand». Durch Bemerkungen der beiden Protagonisten wird die Grenze zwischen der Fiktion und der außertextuellen (ebenso wie der intertextuellen) Realität ständig strapaziert. Wiederholt nehmen Alan Shore und Denny Crane auf ihre fiktionale Existenz als Teil einer Fernsehserie Bezug. Man kann diese Formen der Metalepse mit William Nelles (1992, 93–95) auch als «epistemologische Metalepsen» bezeichnen, denn ihre Pointe liegt darin, dass die Figuren innerhalb der Fiktion ein «unmögliches Wissen» über ihren fiktionalen Status besitzen und ihre Existenz als von Schauspielern verkörperte Charaktere einer Fernsehserie reflektieren und kommentieren. Hier liegt gleichzeitig die Nahtstelle zu einer höheren Stufe der Metalepse, denn die Protagonisten nehmen ebenso auf ihre außertextuelle Existenz als die Schauspieler James Spader und William Shatner Bezug: Denny/Shatner bezeichnet sich als «Star der Show» und verweist darauf, dass er einen *Emmy* bekommen habe (2.9); Alan/Spader beklagt sich in einer Folge darüber, Denny in dieser Episode kaum gesehen zu haben (2.13) oder weist Shirley (Candice Bergen) darauf hin, dass ein Kuss zwischen ihnen angebracht sei, weil sie sich in einer «Sweeps»-Episode befänden (2.27);¹⁵ Alan wird von seiner Sekretärin gewarnt, sich mit einer bestimmten Frau einzulassen, weil es sich bei ihr nur um einen Gaststar handle (2.23); in «New Kids on the Block» (3.2) begrüßt Alan einige neue Figuren mit «Welcome to Boston Legal», und Denny wundert sich, dass die Neuen nicht schon zu Staffelbeginn erschienen seien; in der letzten Folge der dritten Staffel verabschiedete Denny sich von Alan mit den Worten «til next season», und Alan antwortet: «I can't wait to see what we do next» (3.24). Außerdem beziehen sich die metaleptischen Verweise immer wieder auf die wechselnden Sendeplätze, die *BOSTON LEGAL* während seiner Ausstrahlung auf ABC zu erdulden hatte (und damit auf den institutionellen Kontext der Serie), und auf William Shatners Rolle als Captain James T. Kirk im *Star Trek*-Univer-

15 Bei den sog. «Sweeps» handelt es sich um die viermal jährlich durchgeführte Erhebung lokaler Einschaltquoten der amerikanischen Network-Sender durch die Nielsen Agentur, die für die Festlegung der Werbepreise von großer Bedeutung ist. Das Auftreten spektakulärer Gaststars, ungewöhnliche Crossover zwischen verschiedenen Serien und dramatische Ereignisse werden von den Networks daher gerne während der Sweeps programmiert, da in diesen Wochen eine kurzfristige Erhöhung der Einschaltquoten eine nachhaltige Wirkung zeitigen kann.

sum – und damit auf intertextuelle Aspekte, die durch die Identität des Schauspielers in die Fiktion von BOSTON LEGAL hineinragen.

Auch wenn die rhetorische Metalepse in BOSTON LEGAL überwiegt, da es sich zumeist nur um verbale und zeitlich begrenzte Transgressionen handelt, sind dies insofern zugleich ontologische Metalepsen, als hier die «heilige Grenze» zwischen Realität und Fiktion überschritten wird. Die wiederkehrenden Bemerkungen von Denny Crane und Alan Shore beschädigen nachhaltig die Geschlossenheit des Fiktionsraums, ohne dass man dies als hochgradig irritierend oder progressiv bewerten müsste. Eher lässt sich die problemlose Integration einer solch spielerischen Form der Metalepse in eine serielle Fiktion als Beleg für einen Wandel erzählerischer Normen im Fernsehen begreifen; wenn nicht die Grenzen zwischen Fiktion und Realität per se erodiert sind, so doch die *Notwendigkeit*, sie aufrechtzuerhalten.

Weiter in Richtung einer ontologischen Metalepse bewegt sich die Sitcom IT'S GARRY SHANDLING'S SHOW (1986–1990), die gänzlich auf einer metaleptischen Konstruktion beruht, weil hier in der Gestalt Garry Shandlings realer Schauspieler und fiktionale Figur in einer Weise ineinander fallen, dass die Grenzverletzung kaum noch als solche beobachtbar ist. Shandling ist durchgängig in doppelter Funktion präsent: als Schauspieler und als Figur innerhalb der Sitcom. Schon die Tatsache, dass fast jede Folge mit einem ans Publikum gerichteten Monolog beginnt, rückt die Serie in die Nähe von Präsentationsformen, wie sie für das Format der *Late Night Show* typisch sind, und damit in die Nähe der Techniken fernsehtypischer parasozialer Interaktion. Immer wieder wird die Handlung durch direkte Adressierungen des Publikums unterbrochen, welches innerhalb der Diegese durch das regelmäßig von der Kamera eingefangene Live-Publikum im Studio vertreten wird. Alle Figuren der Serie wissen, dass sie in einer Serie mitspielen. Randständige Figuren, die in einer einzelnen Folge auftauchen, identifizieren die Schauspieler als Figuren der ihnen offensichtlich bekannten Fernsehserie und reagieren erfreut oder indigniert darauf, dass sie nun selbst Teil der Show sind.¹⁶ Die Realität außerhalb

16 Wie die Figuren, so ist auch der Handlungsraum der Sitcom auf mehreren diegetischen Ebenen zugleich angesiedelt. Erwin Feyersinger schreibt dazu unter Rückgriff auf Genettes Begrifflichkeit der hyper- und hypodiegetischen Ebenen der Erzählung: «When typical profilmic elements are shown intentionally, as in *It's Garry Shandling's Show* (1986–1990), where Garry Shandling is established as both a character and an actor commenting on the fictionality of the show, then they gain a diegetic status of their own, effectively pushing diegetic elements to an embedded hypodiegetic level. In *It's Garry Shandling's Show*, the image of an actual (profilmic,

des Studios, die Sitcom *It's GARRY SHANDLING'S SHOW* und die innerhalb der Sitcom bespielte Fiktion sind nicht durch fixe Grenzen, sondern allenfalls durch flexible Membrane voneinander getrennt, die mal mehr und mal weniger durchlässig sind. Diese Konstellation wird zur Herbeiführung von Paradoxien genutzt, die in dem folgenden Beispiel visuell ausgespielt werden: In der Episode 3.1 «Goin' Places» kommt Garry nach Hause («Hello audience, I'm home!») und schaltet den Fernseher ein, in dem er eine Live-Übertragung von sich selbst vor dem Fernseher sitzend zu sehen bekommt. Am Ende laufen die Credits zugleich auf dem Bildschirm der Zuschauer und auf dem innerdiegetischen Fernseher ab und Garry zeigt sich erfreut, seinen Namen in den Credits zu entdecken («Look, it's my name!»).



In diesem Blick auf sich selbst im Fernseher verdichtet sich ein paranoider Grundzug der Serie, der strukturell in ihr verankert ist und immer dann zu Tage tritt, wenn deutlich wird, dass Shandling bei all seinen Handlungen unter der Prämisse agiert, von einem anonymen Publikum beobachtet zu werden, das durch das Studiopublikum repräsentiert wird, ohne auf dieses begrenzt zu sein. In dieser Hinsicht antizipiert die Serie bereits ein strukturelles Merkmal jüngerer Sitcoms wie *THE OFFICE* (2005–), *PARKS AND RECREATION* (2009–), *MODERN FAMILY* (2009–) u. a., die sich bei Techniken und Verfahren der *Dokussoap*-Formate bedienen und die Figuren durch die Kamera zugleich dem Blick eines externen, imaginierten Beobachters aussetzen.¹⁷ Auch diese Sitcoms sind von einer doppelten Logik geprägt, insofern ihre narrativen Operationen einerseits auf der Grundlage einer geschlos-

extradiegetic) studio signifies a fictionalized (diegetic) studio that signifies a (hypodiegetic) living room. However, this narrative shift does not change the internal hierarchy of these levels. The fictionalized studio is still extradiegetic with regard to the central storyworld. *It's Garry Shandling's Show* constantly shifts between its narrative levels that are conflated within the same filmic image» (2011, 149).

17 Vgl. zu dieser Form der Sitcom Mills 2004 und Thompson 2007.

senen diegetischen Welt stattfinden, die andererseits durch die – außer ansatzweise in *THE OFFICE* – binnendiegetisch nicht explizit gemachte oder legitimierte Prämisse einer beobachtenden Kamera und die Adressierung dieser Kamera durch die Figuren auf ein Außen hin geöffnet wird. Im Falle dieser Formate gilt ebenso wie für *IT'S GARRY SHANDLING'S SHOW*, dass man der punktuellen Zuspitzung der metaleptischen Paradoxie zum Trotz nicht übersehen darf, dass die Metalepse in diesen Sendungen gerade nicht als begrenzte «Figur» oder als gezielt eingesetztes narratives «Verfahren» Verwendung findet, sondern es sich hier um die Verstetigung eines metaleptischen Prinzips handelt, das die Grundstruktur der Serie betrifft.

Die Metalepse als Selbstreflexion des Seriellen und als Modus der Erfahrung

Der spielerische Umgang mit dem Prinzip der Metalepse, der in den angeführten Beispielen zu beobachten ist, dementiert klar die lange Zeit gepflegte, aber unhaltbare Annahme, Metalepsen hätten grundsätzlich einen transgressiven und dadurch subversiven Charakter.¹⁸ Metalepsen sind weder ein spezifisch postmodernes Stilmittel noch handelt es sich um ein notwendigerweise anti-illusionistisches Verfahren. Je nach Kontext und Verwendungsweise können Metalepsen ebenso eine fiktionsverstärkende und illusionsstabilisierende Funktion haben (vgl. Fludernik 2003, 392; Klimek 2011). Die intime Nähe, die in der Serie *CLARISSA EXPLAINS IT ALL* zu der Hauptfigur hergestellt wird, kann als Beispiel hierfür gelten. Es ist daher sinnvoll, Metalepsen zunächst als ein formales Verfahren und – in erweiterter Form – als ästhetische Strategie zu verstehen, deren Funktion, Wirkung und Effekt im Einzelfall zu überprüfen ist.¹⁹ Das kritische Potenzial metaleptischer Verfahren wurde in *IT'S GARRY SHANDLING'S SHOW* am ehesten in der Live-Episode realisiert, die am Abend der Präsidentschaftswahlen des Jahres 1988 ausgestrahlt wurde (3.4 «Live Election Show»), in der

18 Vgl. etwa Malina 2002. Gegen jede Evidenz wird hier an der These festgehalten, Metalepsen würden die Kohärenz eines Werks zerstören und stellen einen aggressiven, gegen das Subjekt gerichteten Akt dar, das durch metaleptische Verfahren dekonstruiert würde.

19 So hält Jean-Marc Limoges zu Recht nicht nur für die Metalepse, sondern auch für andere selbst- und metareferenzielle Verfahren fest: «Two *formally* identical self-reflexive devices may at times break and at other times maintain the audience's aesthetic illusion» (Limoges 2009, 391). Es ist allerdings fraglich, ob sich überhaupt derart eindeutig zwischen intakten und gebrochenen Illusionierungen unterscheiden lässt.

Shandling verkünden ließ, der demokratische Kandidat Michael Dukakis habe die Wahl gegen George H. W. Bush gewonnen.

Obwohl die Metalepse, ihrer selbstreflexiven Anlage zum Trotz, nicht unabhängig von ihrem Kontext als «progressives» Verfahren gelten kann, kommt ihr dennoch eine eminente ästhetische Bedeutung als ein selbstreflexives ästhetisches Prinzip des Fernsehens zu. Wenn die Prekarisierung der Grenze zwischen Realität und Fiktion und ihre wechselseitige Überschreitung in beide Richtungen ein Kennzeichen der seriellen Form ist – wie Jennifer Hayward (2009) in ihrer Studie aufzeigt, und wie wir selbst an anderer Stelle mit Blick auf politische Fernsehserien zu zeigen versucht haben (vgl. Morsch 2010) – und wenn zugleich ein solcher Austauschprozess als charakteristisches Merkmal des Fernsehens in Betracht gezogen werden muss, wie Margaret Morses Hinweis auf die fernsehtypische Durchbrechung der räumlichen Begrenzung und Horton und Wohls Ausführungen zu den parasozialen Adressierungsmodi des Fernsehens verdeutlichen, dann stellt die Metalepse ein Verfahren dar, das eine prinzipielle Eigenschaft nicht allein der Serie, sondern des Mediums Fernsehen spiegelt. Über ihre primäre Selbstreflexivität hinaus, die sich aus der diegetischen Überschreitung der für die Diegese konstitutiven Grenzen ergibt, handelt es sich bei der Metalepse um eine ästhetische Reflexionsfigur, die einen Grundzug televisueller Kommunikation ausstellt und kommentiert. Lorenz Engell und Oliver Fahle argumentieren in ihrer Einleitung zur *Philosophie des Fernsehens*, dass Serialität selbst eine Reflexion auf das televisuelle Prinzip der Wiederholung darstelle (Engell/Fahle 2006, 17f). Diese Form der Selbstreflexivität bauen die Autoren zu einer grundsätzlichen Bestimmung des Fernsehens aus: «Das Fernsehen tritt hier [in der Serie, T.M.] also als Mitteilung und als Reflexion auf die Mitteilung, ihre Bedingungen und ihre Möglichkeiten, zugleich auf. Es entwickelt, während es etwas tut, zugleich eine nicht theoretische Theorie dieses Tuns» (ibid., 18). Als Beispiel greifen sie den Cliffhanger heraus:

So besteht, um ein einfaches Beispiel anzuführen, der Sinn des Cliffhangers am Ende einer Serienepisode nicht nur darin, die Erwartung der nächsten Folge zu steigern, sondern vor allem darin, diese Erwartung ihrerseits zu kommunizieren und zu thematisieren. Der Cliffhanger produziert nicht nur Erwartungen, sondern er handelt von ihnen: er ist Bild gewordene – sogar in der Regel Standbild gewordenen – Erwartung (ibid., 17f).

In vergleichbarer Weise kann die Figur der Metalepse als Reflexion auf eine mediale Entgrenzungstendenz verstanden werden, die Fernsehen

und Serie miteinander verbindet. In ihr gelangt ein Kernelement des Mediums Fernsehen und der Form der Serie zur Anschauung und zu ästhetischer Produktivität.

Interesse verdient das Prinzip der Metalepse derzeit vor allem deshalb, weil es nicht allein ein isoliertes Verfahren darstellt, das in einer Reihe von Serien zum Einsatz kommt, sondern weil die in der Form der Metalepse zum Ausdruck kommende Tendenz der Entgrenzung, der Transgression der räumlichen und logischen Schranken, die zwischen Ebenen, Welten, Texten und Sinnhorizonten bestehen, das Fernsehen derzeit auch auf institutioneller, technologischer und diskursiver Ebene betrifft.²⁰ Indem sich die fiktionalen Welten des Fernsehens zunehmend auf verschiedene mediale Formen und Formate verteilen, die zum Träger einzelner narrativer Module werden, gibt das Medium die Kohärenzstiftende Rahmung und Begrenzung der Erzählung, die Stephen Heath (1981) als konstitutiv für die Herstellung eines Bedeutungsraumes angesehen hat, zunehmend auf. Eine Serie wie *Lost* (2004–2010) bedient eine Vielzahl medialer Formate, die Erzählung wird in immer mehr Module aufgespalten, die um den Kerntext der im Fernsehen ausgestrahlten Serie herum angesiedelt sind: ein Alternate Reality Game, Bücher, Webseiten, Mini-Episoden für mobile Endgeräte («Mobisodes»), Internet-Episoden («Webisodes»), DVD-Features. Die Totalität der Erzählung bewegt sich ständig über räumlich und medial gezogene Grenzen hinweg.²¹ Die räumlich-mediale Dispersion des televisuellen Textes stellt nicht nur die Einheit des erzählerischen Raums in Frage, sondern auch die kausal strukturierte Sukzession der Ereignisse, die gewöhnlich von der Narration vorgegeben wird, denn neben dem Kerntext kann der Zuschauer in selbstbestimmter Temporalität und Reihenfolge auf sekundäre und ergänzende Module der Erzählung zurückgreifen. Der eigentlich metaleptische Charakter dieser narrativen Modularisierung ergibt sich vor allem daraus, dass eine Reihe dieser Module die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit durchlässig erscheinen lassen.²² «Ultimately, *Lost* strikes a unique rela-

20 Vgl. hierzu auch die Analysen von Lotz (2007) und Gillan (2011).

21 Es bedürfte eines eigenen Textes, das Verhältnis dieser Entwicklung zur Konvergenz-Thematik zu erörtern. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, dass wir die vielfach diagnostizierte Medienkonvergenz als komplementäre und teilweise gleichursächliche Entwicklung zu der hier in den Mittelpunkt gerückten betrachten.

22 Vgl. hierzu genauer Morsch 2012, Koch 2008, Brooker 2009, Johnson 2009 u.a. Autoren haben diese fließenden metaleptischen Transgressionen, den «overflow of television fiction into geographical reality» (Brooker 2009, 56), ebenfalls beschrieben. Johnson sieht darin vor allem eine ökonomisch motivierte Strategie: «[...] *Lost* represents the dissolution of boundaries between diegetic space and the space of con-

tionship between fictional storytelling and «reality», schreibt Johnson (2009, 31), aber wiewohl *LOST* eine neue Station metaleptischer Ästhetik markiert, liegt darin nach dem bisher Gesagten die Fortführung einer generelleren Tendenz der seriellen Form und des Mediums.

Im Falle von *LOST* ist nicht nur ein Überfließen der Fiktion in verschiedene mediale Formate und in die Realität zu beobachten, die Realität ragt auch in einer besonderen Weise in die Fiktion hinein. Die komplexe und anspielungsreiche, auf zahlreiche Bücher, Theorien und reale Personen Bezug nehmende Weise, in der *LOST* seinen Mystery Plot entfaltet, motiviert die Zuschauer dazu, den Fiktionsraum zu verlassen, sich aus sekundären Quellen die zum Verständnis der Geschichte mutmaßlich notwendigen oder zumindest hilfreichen Informationen zu beschaffen, und mit den in der Realität gewonnenen Hinweisen zur Fiktion zurückzukehren. *LOST* legt, anders ausgedrückt, eine «forensische» Betrachtungsweise nahe (vgl. Brooker 2009, 61–70; Mittell 2009, 128–30), die jedes Detail der Erzählung als Hinweis zur Lösung der Rätsel der Insel betrachtet und mit Informationen abgleicht, die außerhalb der Fiktion gesucht werden. Die Konstruktion des Textes und das Rezeptionsverhalten des Zuschauers stellen eine zweigleisige metaleptische Beziehung zwischen Fiktion und Realität her, die zudem eine ganz materielle, technologische Seite besitzt: Wenn Serien auf DVD oder als Download auf dem Computerbildschirm betrachtet werden, vollzieht sich die forensische Rezeption als metaleptischer Wechsel zwischen den verschiedenen *screens* und *Fenstern*.²³ Nicht anders als die Überschreitung der Grenzen zwischen Ebenen und Welten impliziert die Überschreitung der Grenzen zwischen den verschiedenen Bildschirmen einen Wechsel zwischen Bedeutungsräumen und technologisch, epistemologisch und diskursiv voneinander unterschiedenen Logiken. Das Konzept der Serie treibt den Zuschauer vom Zentrum in die peripheren Räume der Fiktion und darüber hinaus.

LOST rückt damit aber nur in den Mittelpunkt, was als räumliche und mediale Dispersion das Fernsehen insgesamt betrifft. Die Geschlossenheit materieller und semantischer Räume, die Heath und andere als Kennzeichen des Films herausgearbeitet haben, ist für das Fernsehen nicht im gleichen Maße von Bedeutung. Wie kein anderes Beispiel

sumption, allowing narrative, promotion and advertising to overlap» (2009, 46).

²³ Vgl. hierzu M. J. Clarke: «[...] the ideal perspective to see these programs is a decentered one that keeps one eye on the on-air series itself and the other on a computer screen viewing an episode guide or a wiki entry, simultaneously juggling a wealth of minute visual details and character backstories, both explicitly shown and implicitly suggested» (2010, 126).

der jüngeren Fernsehgeschichte hat Lost den metaleptischen Zug, der in unterschiedlicher Weise die serielle Form *und* das Fernsehdispositiv kennzeichnet, ästhetisch und technologisch produktiv gemacht. Der Zuschauer oszilliert zwischen heterogenen Bedeutungsräumen und Wahrnehmungsebenen: eine Betrachtung, die bewusst durch die verschiedenen fiktionalen und nicht-fiktionalen Räume und die abgestuften Ebenen von Realitätsgraden streift, die Lost bespielt, ist selbst metaleptisch geworden. Der metaleptischen Fernseherfahrung entspricht eine *modulare Wahrnehmung*, die sich die Erzählung nach dem Baukastenprinzip und unter Rückgriff auf die verschiedenen medialen und technischen Inkarnationen der diegetischen Welt erschließt. Bei der modularen Wahrnehmung handelt es sich nicht um eine rein quantitative Multiplikation von Erfahrungsformen über verschiedene mediale Plattformen hinweg, sondern um eine qualitative Veränderung ästhetischer Erfahrung von Serien. Narrative und nicht-narrative, innerdiegetische und extradiegetische, textuelle und extratextuelle, fiktionale und reale Aspekte vermischen sich – mit noch nicht ganz absehbaren synergetischen Effekten. Das Fernsehen kultiviert eine modulare und transversale Lesart, in der die Metalepse zum Standard textueller Konfiguration und ästhetischen Ausdrucks geworden ist. Wie die lustvolle Sucht, die fortlaufende Serien und ihre zeitlich entgrenzten Fiktionen versprechen, gehört auch die metaleptische Bewegung zwischen Modulen, Ebenen und Welten zu den spezifischen Formen des Vergnügens, die das Fernsehen im Gegensatz zum Kino kultiviert hat.

Wir haben den Begriff der Metalepse genutzt, um heterogene und nicht bereits auf den ersten Blick als zusammengehörig erscheinende Aspekte des Fernsehens und des Seriellen im Speziellen in einen Zusammenhang zu stellen. Die in diesem Zuge herausgestellten qualitativen Veränderungen der Fernseh- und Serienrezeption lassen, so die Vermutung, auch andere Medien nicht unberührt: Die gewachsene ästhetische und ökonomische Bedeutung der Fernsehserie lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass die in ihrem Rahmen stattfindenden Veränderungen auch in anderen medialen Formen ein Echo finden.

Literatur

- Altick, Richard (1991) *The Presence of the Present*. Columbus: Ohio State University Press.
- Brooker, Will (2009) Television Out of Time: Watching Cult Shows on Download. In: Pearson 2009, S. 51–72.
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver (2007) Philosophie des Fernsehens – Zur Einführung. In: Dies. (Hg.) *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink, S. 7–19.
- Feyersinger, Erwin (2007) Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm. In: *Montage AV* 16,2, S. 113–130.
- (2011) Metaleptic TV Crossovers. In: Kukkonen/Klimek 2011, S. 127–157.
- Fludernik, Monika (2003) Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: *Style* 37,4, S. 382–400.
- Genette, Gérard (1994) *Die Erzählung* [frz. 1972/1983]. München: Fink.
- (2004) *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- Gillan, Jennifer (2011) *Television and New Media. Must-Click TV*. New York/London: Routledge.
- Hagedorn, Roger (1988) Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation. In: *Wide Angle* 10,4, S. 4–12.
- Hayward, Jennifer (2009/1997) *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Häsner, Bernd (2001) *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Dissertation Freie Universität Berlin. [<http://www.diss.fu-berlin.de/2005/239/index.html> (letzter Zugriff 20. Juli 2011)].
- Heath, Stephen (1981) Narrative Space. In: Ders., *Questions of Cinema*. London/Basingstoke: Macmillan, S. 19–75.
- Hempfer, Klaus W. (1999) (Pseudo-)Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman. In: *Romanistisches Jahrbuch* 50, S. 158–182.
- Herman, David (1997) Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis. In: *Journal of Literary Semantics* 26,2, S. 132–152.
- Hippel, Klemens (1992) Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie. In: *Montage AV* 1,1, S. 135–150.
- (1993) Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie. In: *Montage AV* 2,2, S. 127–145.
- Johnson, Derek (2009) The Fictional Institutions of *Lost*. World Building, Reality and the Economic Possibilities of Narrative Divergence. In: Pearson 2009, S. 27–49.
- Klimek, Sonja (2009) Metalepsis and its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games. In: Wolf 2009, S. 169–187.

- Koch, Lars (2008) Previously on *Lost*. In: *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Hg. v. Sascha Seiler. Köln: Schnitt – der Filmverlag, S. 40–53.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Kukkonen, Karin (2011) Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. In: Kukkonen/Klimek 2011, S. 1–21.
- /Klimek, Sonja (Hg.) (2011) *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Limoges, Jean-Marc (2008) Quand Mel dépasse les bornes: d'un usage comique de la métalepse chez Brooks. In: *Humoresque* 28, S. 31–41.
- (2009) The Gradable Effects of Self-Reflexivity on Aesthetic Illusion in Cinema. *Metareference Across Media. Theory and Case Studies*. Hg. v. Werner Wolf. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 391–407.
- (2011) Metalepsis in the Cartoons of Text Avery: Expanding the Boundaries of Transgression. In: Kukkonen/Klimek 2011, S. 196–212.
- Lotz, Amanda D. (2007) *The Television Will Be Revolutionized*. New York/London: New York University Press.
- Malina, Debra (2002) *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Mills, Brett (2004) Comedy verite: Contemporary Sitcom Form. In: *Screen* 45,1, S. 63–78.
- Mittell, Jason (2009) *Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies)*. In: Pearson 2009, S. 119–138.
- Modleski, Tania (1987) Die Rhythmen der Rezeption: Daytime-Fernsehen und Hausarbeit. In: *Frauen und Film* 42, S. 4–11.
- Morsch, Thomas (2010) Repräsentation, Allegorie, Ekstase – Phantasien des Politischen in aktuellen Fernsehserien. In: *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens. Auteur Series. The Re-invention of Television*. Hg. v. Christoph Dreher. Stuttgart: Merz & Solitude, S. 199–249.
- (2012) Permanent Metalepsis. Pushing the Boundaries of Narrative Space. In: *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Hg. v. Gertrud Koch, Volker Pantenburg & Simon Rothöhler. Wien: Synema, S. 108–125.
- Morse, Margaret (1998) *Virtualities. Television, Media Art, and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nelles, William (1992) Stories Within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative. In: *Studies in the Literary Imagination* 25,1, S. 79–96.
- Pearson, Roberta (Hg.) (2009) *Reading Lost*. London/New York: I. B. Tauris.
- Pier, John (2009) Metalepsis. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn et al. Berlin: de Gruyter, S. 190–203.

- (2005) Métalepse et hierarchies narratives. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. v. John Pier & Jean-Marie Schaeffer. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, S. 247–261.
- / Schaeffer, Jean-Marie (Hg.) (2005) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Rodowick, David N. (1994) *The Crisis of Political Modernism. Cinema and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Ryan, Marie-Laure (2004) Metaleptic Machines. In: *Semiotica* 150,1, S. 439–469.
- Sarkhosh, Keyvan (2011) Metalepsis in Popular Comedy Film. In: Kukkonen/Klimek 2011, S. 171–195.
- Schaeffer, Jean-Marie (2005) Métalepse et immersion fictionnelle. In: Pier/Schaeffer 2005, S. 247–261.
- Sharma, Manish (2005) Metalepsis and Monstrosity: The Boundaries of Narrative Structure in *Beowulf*. In: *Studies in Philology* 102,3, S. 247–279.
- Thompson, Ethan (2007) Comedy Verité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom. In: *The Velvet Light Trap* 60, S. 63–72.
- Thon, Jan-Noël (2009) Zur Metalepse im Film. In: *Probleme filmischen Erzählens*. Hg. v. Hannah Birr, Maike Sarah Reinerth & Jan-Noël Thon. Berlin: Lit Verlag, S. 85–110.
- Türschmann, Jörg (2007) Die Metalepse. In: *Montage AV* 16,2, S. 105–112.
- Warth, Eva-Maria (1987) «And That's My Time». Daytime Soap Operas als Zeitkorsett im weiblichen Alltag. In: *Frauen und Film* 42, S. 24–34.
- Wolf, Werner (2005) Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of «Exporting» Narratological Concepts. In: *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Hg. v. Jan Christoph Meister. Berlin/New York: de Gruyter, S. 83–107.
- (2009) Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: Ders. (Hg.) *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 1–85.