



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Forbidden Fruit

Die Inszenierung des romantischen Subplots in den
Fernsehserien *Bones* und *Prison Break*

Verfasserin

Michaela Priska Harrer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehner

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt:

Meinen Eltern, ohne deren (finanzielle) Unterstützung mein Studium gar nicht möglich gewesen wäre.

Sarah für emotionalen Beistand vor und abseits des Fernsehgerätes.

Babsi und Manu für ihre Korrekturen und ihre Freundschaft.

Meinen Freunden, die mein Leben bereichern und meine Monologe über Theater und Film ertragen.

Meinem Diplomarbeitsbetreuer für seine Geduld und Anmerkungen.

Den US-amerikanischen Fernsehserien, die meinen Eskapismus immerzu unterstützen.

In der vorliegenden Arbeit wird überwiegend die männliche Schreibweise verwendet. Die Autorin geht selbstverständlich von einer Gleichstellung von Mann und Frau aus und verwendet die männliche Form ausschließlich um die Lesbarkeit des Textes zu erhöhen. In allen Fällen gilt jeweils die weibliche und männliche Form. Die Autorin bittet um das Verständnis der Leser.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Forschungsfragen und Thesen	11
1. Begriffsbestimmung	14
1.1. Die fiktionale Fernsehserie	14
1.1.1. Zeitliche Organisation	16
1.2. Genre	17
1.2.1. Genres der Serie <i>Bones</i>	18
1.2.2. Genres der Serie <i>Prison Break</i>	23
1.3. Der Sublot	28
1.4. Leerstellen	31
1.5. Paare in Fernsehserien	34
1.6. Der Pilotfilm	37
2. Die Fernsehserie <i>Bones</i>	38
2.1. Die Serie	38
2.2. Inhalt	41
2.3. Figuren	42
2.3.1. Dr. Temperance Brennan	44
2.3.2. Special Agent Seeley Booth	45
2.3.3. Angela und Hodgins – Die Parallelisierung	46
2.4. Die Romanvorlage	47
3. Analyse des romantischen Subplots in der Fernsehserie <i>Bones</i>	50
3.1. Die erste Begegnung	50
3.1.1. Der Zuschauer lernt die Figuren im <i>Pilot</i> kennen	50
3.1.2. Die Figuren lernen sich in <i>The Part in the Sum of the Whole</i> kennen	52
3.2. Die Inszenierung auf der bildlichen Ebene	53

3.3. Tageszeit/Zeitpunkt	57
3.4. Orte	58
3.5. Körperkontakt.....	59
3.6. Text und Subtext.....	61
3.7. Rolle des Mobiltelefons.....	63
3.8. Eine Hommage an <i>Akte X</i> ?	64
3.9. Selbstreflexivität.....	67
4. Die Fernsehserie <i>Prison Break</i>	71
4.1. Die Serie	71
4.2. Inhalt.....	73
4.3. Figuren.....	75
4.3.1. Michael Scofield.....	76
4.3.2. Dr. Sara Tancredi.....	77
4.3.3. Weitere wichtige Figuren	77
5. Analyse des romantischen Subplots in der Fernsehserie <i>Prison Break</i>	79
5.1. Die erste Begegnung.....	79
5.2. Inszenierung auf der bildlichen Ebene	82
5.3. Tageszeit/Zeitpunkt	89
5.4. Orte	89
5.5. Körperkontakt.....	91
5.6. Text und Subtext.....	91
5.6.1. Zeichen und bildliche Symbole	95
5.7. Rolle des Mobiltelefons.....	100
5.8. Saras Tod und Wiederauferstehung.....	101
6. Resümee	101
Literaturverzeichnis:	109

Filmographie:	113
Abbildungsverzeichnis:	114
Anhang	115
Zitierte Filme und Serien.....	115
Episodenliste <i>Bones</i>	117
Episodenliste <i>Prison Break</i>	122
Einstellungsprotokoll <i>Bones</i> – 1x1 <i>Pilot</i>	125
Einstellungsprotokoll – <i>Bones</i> 5x16 <i>The Parts in the Sum of the Whole</i>	129
Einstellungsprotokoll – <i>Prison Break</i> - 1x1 <i>Pilot</i>	133
Abstract.....	137

Man glaubt gar nicht, wie viel Platz zwischen den Zeilen ist.

Stalislav Jerzy Lec

Einleitung

Wie in diversen Drehbuchmanualen nachzulesen ist, enthält jeder Film mindestens einen Subplot, der meistens eine heterosexuelle Liebesbeziehung darstellt. Bei Serien ist das nicht anders. Diese Nebenhandlung ist für viele Fans sogar der Grund, warum sie Woche für Woche wieder einschalten – wegen der Chemie zwischen zwei Figuren. „Ein Spielfilm ist wie eine *Amour fou* – eine heftige Affäre für zwei Stunden, die vielleicht länger nachwirkt und möglicherweise mal wiederholt wird, aber eine Serie – das kann eine jahrelange Liebesbeziehung werden.“¹ Auch ich blieb von diesem Phänomen nicht verschont. Im Zuge einer Seminararbeit war ich gezwungen, mich mit einem Klassiker unter den Fernsehserien auseinanderzusetzen: *Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI*. Da ich kein großer Scifi-Fan bin, war ich an diversen Alien-Verschwörungen nicht besonders interessiert, aber das geistreiche Geplänkel und die latente erotische Spannung zwischen den Protagonisten Scully und Mulder und der teilweise selbstironische Ton der Serie zogen mich in ihren Bann. Ich stellte mir die Frage, was ich an dem Gesagten so faszinierend fand, und musste feststellen, dass es weniger das Gesagte, als das Nicht-Gesagte war, das mich beeindruckte. Das Fesselnde an der Beziehung zwischen Mulder und Scully war nicht der Text im Plot, sondern der Subtext im Subplot. Deswegen wird in dieser Arbeit vor allem eines getan: zwischen den Zeilen gelesen. Und dies wird nicht nur auf der textlichen, sondern auch auf der bildlichen Ebene getan.

Ich habe zwei Serien gewählt, die auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein könnten: Auf der einen Seite mit *Bones-Die Knochenjägerin* eine forensische Krimiserie mit viel schwarzem Humor, die sich selbst nicht immer ernst nimmt, und auf der anderen Seite mit *Prison Break* eine Dramaserie, die auf Action und Spannung setzt. Dieser offensichtliche Gegensatz ist beabsichtigt. Diese Arbeit soll zeigen, dass es

¹ Fuss, Birgit, „Die 70 besten Serienhelden“, *Rolling Stone* 206, 2011, S. 51.

möglich – und sinnvoll – ist, zwei Serien aus unterschiedlichen Genres miteinander zu vergleichen. Gelingt es im Subplot, gemeinsame Nenner zu finden, sind die gewonnenen Erkenntnisse nicht nur auf ein Genre bezogen, sondern universeller. Mein Ziel ist es, herauszufinden, ob sich zwei Serien mit so unterschiedlichen Genres auf der Ebene des romantischen Subplots begegnen. Gibt es gewisse Strategien, die Schreiber und Regisseure einsetzen, um das Publikum an ein Serienpaar zu binden? Ist das Gesagte, oder das Nicht-gesagte wichtiger? Wie wird die Anziehung des Paares im romantischen Subplot vermittelt? Welche ästhetischen und narrativen Mittel kommen dabei zum Einsatz? Wie verändert sich die Beziehung der Figuren im Laufe eines Serienlebens (bei *Bones* dauert es immerhin schon sechs Jahre)? Welche Funktion hat der romantische Subplot innerhalb der Erzählung? Zur Beantwortung dieser Fragen sollen die Hauptfiguren Dr. Temperance Brennan und Special Agent Seeley Booth aus der Fernsehserie *Bones* und Michael Scofield und Dr. Sara Tancredi aus der Fernsehserie *Prison Break* analysiert werden.

Fiktive Fernsehserien gehören heute zu den populärsten und beliebtesten Formaten. Marvin Keith Booker meint dazu provokant: „After all, given the unprecedented size of the audience involved, I think one might make a very convincing argument that television series are the most important cultural texts we have had in the past half century – or perhaps, in all of history.”² Es verwundert daher, dass dieser Gattung bisher in der Forschungsliteratur nur wenig Bedeutung zugesprochen wurde. Gerne wird Fernsehen als seichte und geistlose Unterhaltung abgetan. Dies bekam ich beim Nennen meines Diplomarbeitsthemas mehr als einmal zu spüren. Als ich dann allerdings versuchte, Bekannte in meinem Alter auf ihr Fernsehverhalten anzusprechen, stellte ich fest, dass es niemanden in meinem Freundeskreis gab, der nicht zumindest eine Serie regelmäßig konsumiert. Umso mehr ist es verwunderlich, dass die Serienanalyse den Stellenwert als Stiefkind der Filmanalyse innehat. In vielen Arbeiten wird kaum darauf eingegangen, dass es sich bei Fernsehen – und Serien im Besonderen – um ein Medium handelt, das nicht nur viele Eigenschaften mit dem Film teilt, sondern sich in mindestens genauso vielen von ihm unterscheidet – vor allem, was die Konstruktion der Erzählweise betrifft.

² Booker, Marvin Keith, *Strange TV. Innovative television series from “The Twilight Zone” to “The X-Files”*, Westport: Greenwood Press 2002, S. 2.

Nicht nur Zuschauer, sondern auch angesehene Regisseure und Schreiber, wie etwa der Oscar- Preisträger Alan Ball, haben das Leistungsvermögen serieller Unterhaltung mit seinem unendlichen narrativen Potential entdeckt. Das Ausmaß einer fiktiven Fernsehserie (eine Serie umfasst für gewöhnlich zwischen 12 und 24 Folgen, je nachdem um welches Serienformat es sich handelt) übersteigt das eines Spielfilms bei weitem und bietet die Möglichkeit von mehreren, lange andauernden Handlungssträngen, sowie die Entwicklung und daraus entstehenden Facetten einer Figur zu zeigen. Die Herausforderung der Serie liegt darin, Figuren mit beinahe unerschöpflichem Konfliktpotential zu schaffen. Ohne Konflikte ist eine Fernsehserie uninteressant.

Erst in den letzten Jahren hat sich an der Anzahl der wissenschaftlichen Texte über das Fernsehen langsam etwas verändert, wobei die meisten Publikationen aus den USA stammen. Diese konzentrieren sich auf vereinzelte Serien, zu denen sich viele Veröffentlichungen finden lassen, wie etwa *Twin Peaks*, *Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI* oder *Buffy– Im Bann der Dämonen*. Dagegen existiert es zu einem Großteil von (bei Publikum und Kritikern durchaus beliebten und erfolgreichen) Serien keinerlei Literatur. Die Fülle der produzierten Serien steht in keiner Relation zur vorhandenen Forschungsliteratur. Dies verwundert mich besonders in Hinblick auf den momentan herrschenden Boom von Mystery- und Vampirserien von *Supernatural* bis hin zu *True Blood*, welche beide aufgrund ihrer Selbstreflexivität bezüglich ihres Genres fruchtbare Untersuchungsgegenstände bieten würden.

Ich bin mir dessen bewusst, dass in der Fernsehanalyse die Forderung allgegenwärtig ist, eine Serie im Zusammenhang mit dem gesamten Programm zu sehen – also mit den Werbeblöcken, welches Programm davor oder danach folgt... Ich untersuche beide Serien ganz bewusst außerhalb dieses Kontextes, weil ich der Meinung bin, dass nur allzu gerne von Kritikern vergessen wird, dass ein Großteil der Serienfans außerhalb der USA ihre US-Lieblingsserie nicht erst im deutschen Fernsehen – und damit außerhalb des *flows* sieht. Dies resultiert alleine schon aus dem Wunsch der Fans heraus, die neue Staffel bei ihrer Erstaussstrahlung zu sehen und nicht erst auf die Synchronisation oder gar die DVD zu warten. In Zeiten des Internet kann man sich seine Lieblingsserie bequem zu Hause per Livestream ansehen, oder sie am nächsten Tag gleich mit Untertiteln (oft in der jeweiligen Landessprache) legal herunterladen.

Zusätzlich ist man beim Schauen einer Serie im Fernsehen an fixe Zeiten gebunden, die man vielleicht nicht einhalten kann. Man hat nicht jeden Donnerstagabend Zeit, sich vor den Fernseher zu setzen. Mit Internet oder DVD ist man flexibel und genießt das Lieblingsprogramm ohne Werbeunterbrechungen und wenn gewünscht, mit Untertiteln wann und wo man will – Fernsehen on demand ist auf dem Vormarsch. Kritiker sprechen von einem neuen „Quality TV“, für welches sich in den USA vor allem die Sender HBO und AMC verantwortlich zeichnen. Sind diese Serien (*The Wire*, *Mad Men*, *True Blood*, *Breaking Bad*) in den USA bereits Kult, scheitern sie hierzulande an nationalen Grenzen. Schaffen sie es bei uns überhaupt ins Fernsehen, dann nur ins Pay TV oder ins Nachtprogramm. Für Serienfans bleibt aber das kollektive Fernseherlebnis – auf Internetforen und Nachrichtendienste werden die neuesten Folgen kommentiert – ein Muss. Wer mitreden will, muss auch mitschauen, und das ist es, was streaming so interessant macht.³

Ziel dieser Arbeit ist es, zwei Fernsehserien zu analysieren und nicht den Kontext, in dem sie ausgestrahlt werden. Dennoch bin ich mir sehr wohl dessen bewusst, dass dieser Kontext existiert und dass dieser und die Serie in einer Wechselwirkung zueinander stehen.

Zu den beiden Serien, die ich gewählt habe, existieren bisher keine mir bekannten wissenschaftlichen Publikationen, weswegen sich die Analyse als sehr spannend, aber auch als sehr zeitintensiv gestaltet hat. Der Analysecorpus umfasst 210 Episoden; 81 von *Prison Break* und 129 von *Bones*. Dies entspricht etwa 147 Stunden Material, das es zu sichten galt. Dass ich zwei Serien ausgesucht habe, die ich gerne mag, versteht sich bei diesem Arbeitsaufwand von selbst.

Der erste Teil der vorliegenden Arbeit widmet sich der Begriffsdefinition. Häufig verwendete Begriffe wie „Serie“ oder „Genre“ werden besprochen, um darauf hinzuweisen, wie komplex diese sind, obwohl man sie oft ohne nachzudenken verwendet. Die unterschiedlichen Definitionen im deutschen und englischen Sprachraum werden zur Diskussion gestellt, und auf die Frage hin geprüft, welche sich für diese Arbeit als praktisch besser anwendbar herausstellt. Die Beschreibung der

³ Vgl. Rampetzreiter, Heide, „Fernsehen, (fast) überall und jederzeit“, *Die Presse am Sonntag*, 30.10.2011, S. 60.

Genres erfolgt mit dem Ziel, zu zeigen, dass eine eindeutige Genrezuschreibung in der heutigen Fernsehlandschaft kaum möglich ist; Vermischungen sind an der Tagesordnung, oder werden sogar erwartet. Es wird näher auf die Genres der beiden Fernsehserien eingegangen und diskutiert werden, inwieweit sie sich an die Vorgaben eines bestimmten Genres halten, wo die Serien versuchen innovative Wege zu gehen und ob gar ein bestimmtes Genre gewisse Leerstellen vorgibt. Ich werde dabei näher auf die Genres Krimi, Screwball Comedy, Gefängnisdrama, Thriller und Liebesgeschichte eingehen. Es stellt sich die Frage, ob eine Unterteilung überhaupt möglich ist und die für den Film definierten Genres auch eine Fernsehserie sinnvoll anwendbar sind.

In der Folge soll auf die zeitliche Organisation einer fiktionalen Fernsehserie eingegangen werden, denn dies ist einer der Punkte, in denen sie sich frappant vom Film unterscheidet und einen anderen dramaturgischen Aufbau fordert.

In der nächsten Begriffsbestimmung wird es um den Subplot gehen – worum es sich dabei handelt, inwiefern er sich vom Plot unterscheidet, wie er mit ihm in Zusammenhang steht und was seine vorrangigen Themen sind und ob sich diese mit jenen in den beiden Fernsehserien decken.

Einen großen Teil der Begriffsbestimmung wird das Thema Leerstellen einnehmen. Es wird erläutert, aus welcher Forschungsgattung ich diesen Begriff entlehne und im Zusammenhang mit Fernsehen verstehe und verwende. Dieses Kapitel stellt die Voraussetzung für mein Verständnis von Subtext dar.

Kurz möchte ich danach allgemein auf Paarkonstellationen in Fernsehserien eingehen. Dazu nutze ich Literatur von Linda Seger über dieses Thema und überprüfe, inwieweit ihre Postulate auf die beiden von mir analysierten Serien zutreffend sind.

Über den Pilotfilm einer Serie soll auch einiges gesagt sein, denn dieser ist eines der wichtigsten Indikatoren, wie die Schreiber planen Figuren und Beziehungen zwischen ihnen zu entwickeln. Der Pilotfilm – kurz *Pilot* – hat eine Sonderstellung innerhalb einer Serie inne und stellt eine besondere Herausforderung dar.

Nach diesen Begriffsbestimmungen, gehe ich zur Beschreibung meiner beiden Analysegegenstände *Bones* und *Prison Break* über. Nach allgemeinen Daten und

Fakten über die beiden Programme – um sich ein Bild von den Serien machen zu können – werde ich die zwei Figuren, um die es im jeweiligen Subplot, sowie andere wichtige Figuren der Serien kurz einführen. Ich möchte nicht auf eine kurze Inhaltsangabe verzichten. Um meine Arbeit nachvollziehen zu können, erachte ich es als zwingend, um den generellen Handlungsverlauf Bescheid zu wissen. In vielen Arbeiten zum Thema Serie wird vorausgesetzt, diese gut zu kennen, um persönliche Erkenntnisse daraus ziehen zu können. Ich möchte meine Arbeit auch für jene verständlich machen, die noch keine Folge *Prison Break* oder *Bones* gesehen haben. Daher soll an den jeweiligen Passagen ein kurzer Abriss der Handlung gegeben und auf die Romanvorlage der Serie *Bones* eingegangen werden, soweit dies für das Verständnis der Analyse von Bedeutung ist.

Der praktische Teil der Arbeit umfasst eine detaillierte Analyse des romantischen Subplots der beiden Fernsehserien. Zu diesem Zweck habe ich mir anhand der Forschungsfragen einen Katalog an dramaturgischen und filmgestalterischen Mitteln zusammengestellt, durch dessen Hilfe ich zu Ergebnissen kommen möchte. Um die Inszenierung auf der bildlichen Ebene besser untersuchen zu können, wurde ein Einstellungsprotokoll zu drei relevanten Szenen angefertigt, welches im Anhang vorzufinden ist. Auch wenn es sich um die Analyse von drei gesonderten Szenen handelt, so soll versucht werden, diese nicht isoliert, sondern im situativen Kontext der Episode – und in Folge – der gesamten Serie zu betrachten.

Es versteht sich, dass die einzelnen Analysepunkte keine abgegrenzten Kategorien darstellen, sondern in engem Zusammenhang miteinander stehen und teilweise ineinandergreifen. So ergibt sich beispielsweise der Subtext aus Körperkontakt und umgekehrt. Die Trennung der einzelnen dramaturgischen Mittel, soll lediglich eine Analyse erleichtern. Dennoch möchte ich betonen – und dies soll in der vorliegenden Arbeit auch aufgezeigt werden – dass erst die gekonnte Konzeption, das Zusammenspiel und die Wechselwirkung all dieser Darstellungsmittel den romantischen Subplot formen und zu etwas Besonderem innerhalb der Serie machen.

Christian Metz hat geschrieben: „Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist.“⁴ In der Welt der fiktiven Fernsehserie, stellt sich dieses Zitat nur als all zu wahr heraus. Daher ist die vorliegende Arbeit der Versuch einer Erklärung und stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch ist sie darin bestrebt, auf die Komplexität und Mannigfaltigkeit der Gattung Fernsehserie hinzuweisen und Ansätze für weiterführende Forschung zu bieten.

Forschungsfragen und Thesen

1. Beruf und Privatleben stehen immer miteinander in Konflikt. Dies ist die erste These, welche in dieser Arbeit aufgestellt werden soll. Das Liebespaar lernt sich zwar über den Beruf kennen, kann aber aufgrund dessen keine Beziehung eingehen, da eine intime Beziehung in ihrem Berufsfeld nicht erlaubt ist. In einer professionellen Haltung gegenüber dem Job ist eine Beziehung tabu. Genau dieses Nicht-Nachgeben der romantischen Gefühle beeinflusst aber die Zusammenarbeit – wahrscheinlich sogar mehr, als würde es zu einer romantischen Beziehung zwischen den Kollegen kommen.
2. Die erste Begegnung der Figuren im *Pilot* stellt die Weichen für den weiteren Verlauf der Serie. Dieses erste Kennenlernen ist ein guter Indikator für die serientypische Inszenierung des Pärchens.
3. Gefühle werden in Extremsituationen sichtbar. Die Figuren üben im Zeigen ihrer Zuneigung Zurückhaltung, um die professionelle Haltung zu wahren. Erst in und durch Szenen, in denen das Leben einer Figur gefährdet ist, wird durch die Angst die Zuneigung sichtbar. Die Figuren werden sich ihren Gefühlen bewusst und entscheiden, ob sie ihnen nachgeben wollen oder nicht und lernen mit ihnen umzugehen.
4. Die Beziehung der Protagonisten zueinander definiert sich über das Fehlen von Körperkontakt. Durch diese Abstinenz wird Berührung als etwas Besonderes inszeniert. In der Fernsehserie *Pushing Daisies* ist dies sogar eines der Themen. Der

⁴ Metz, Christian, *Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt⁹ 2007, S. 162; (Original: *How to read a film*, London, New York: Oxford University Press 1977).

Kuchenbäcker Ned kann mit Hilfe von Berührung Tote wieder zum Leben erwecken und klärt dadurch deren Morde auf. Wenn er sie jedoch erneut anfasst, sterben sie für immer. Nachdem er seine Jugendliebe wieder von den Toten auferstehen lässt, kann er zwar wieder mit ihr zusammen sein, doch die beiden dürfen einander nie mehr berühren. Mit Hilfe von absurden Maßnahmen versuchen sie die gesamte Serie über trotz dieses Handycaps eine „normale“ Beziehung zu führen. Die Unmöglichkeit von Körperkontakt wird in diesem forensischen Märchen beinahe schon ad absurdum geführt.

5. Die Anziehung zueinander wird vor allem über den Subtext und Blicke transportiert. Wo im Plot der Text wichtig ist, um der Handlung folgen zu können, ist es im Subplot der Subtext. „Film unterscheidet sich von anderen Medien vor allem durch die Inszenierung von Blicken“⁵, schreibt Annette Brauerhoch. Meiner Meinung nach ist dies noch vermehrt in Serien der Fall, wo *Nah-* und *Großeinstellungen* bevorzugt werden. In dieser Arbeit soll versucht werden, die Mittel mit denen das Fernsehen arbeitet, um dem Zuschauer Subtext zu vermitteln, aufzuzeigen.

6. Durch so genannte Leerstellen (elliptisches Erzählen) innerhalb des Subplots wird der Zuschauer zu Interpretationen und Spekulationen angehalten. Die Auslassungen machen die Entwicklung der Beziehung interessant.

7. Intime Szenen spielen sich in bestimmten definierten Räumen ab. Durch das berufliche Verhältnis der Figuren bedingt, werden öffentliche Räume zum Schauplatz intimer Szenen. Dennoch verhalten sich die Figuren so, als würde „die Welt um sie herum verschwinden“ und machen dadurch den öffentlichen Raum zu einem privaten.

8. Genauso wie mit bestimmten Orten gearbeitet wird, an denen einander die Protagonisten des Subplots begegnen, so gibt es auch Tageszeiten und Zeitpunkte, an denen es zu einer Annäherung kommt. Hierbei zeichnet sich innerhalb einer Serie ein Muster ab, welches bei regelmäßigen Zuschauern eine Erwartungshaltung erzeugt.

9. Das Mobiltelefon spielt in der Kommunikation eine wichtige Rolle. Es kann einerseits ein hilfreiches Mittel zur Exposition sein, andererseits eines, um dem

⁵ Brauerhoch, Annette, „Blicke“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Koebner, Thomas, Stuttgart: Reclam² 2007, S.89.

Gegenüber seine Gefühle mitzuteilen. Im Fernseher kommt es größtenteils zur Verwendung von Klapphandys, da man mit diesen einen dramatischeren Effekt erzielen kann.

Abschließend sollen die Ergebnisse der Analyse zusammengefasst und ein Ausblick auf weitere mögliche Untersuchungen gegeben werden.

1. Begriffsbestimmung

Im folgenden Kapitel werden zuerst unterschiedliche Definitionen der für diese Arbeit relevanten Begriffe vorgestellt. Da es sich dabei um große Bereiche wie Genre oder Serie handelt, sei darauf hingewiesen, dass die angeführten Definitionen lediglich eine gezielte Auswahl aus dem Kanon darstellen.

1.1. Die fiktionale Fernsehserie

Wenn wir im Alltag das Wort „Serie“ gebrauchen, ist meistens von einem Fernsehformat die Rede. Der Begriff „Serie“ bezieht sich aber auf mehrere Medien und wird laut Brockhaus folgendermaßen definiert:

*In regelmäßigen zeitlichen Abständen erfolgende Veröffentlichung in einer Zeitung oder Zeitschrift, im Hörfunk oder Fernsehen, die meist eine gleichbleibende Thematik aufweist, dadurch beim Rezipienten eine Erwartung aufbaut und eine Bindung an das Medium erzeugt.*⁶

Das serielle Erzählen gewann besonders mit der Erfindung des Buchdrucks an Bedeutung, vor allem Heftrömane und Fortsetzungsgeschichten in Zeitschriften (z.B.: Sherlock Holmes) erfreuten sich großer Beliebtheit. Dieser Trend setzte sich auch im Radio in den USA mit dem Daytime-Serial und dem mehrteiligen Hörspiel fort, in denen Uwe Boll die „direkten Vorbilder und Begleiter der Kinoserien und die thematischen Vorläufer der Fernsehserie“⁷ sieht.

Unter dem Begriff fiktionale Fernsehserie versteht man „eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist.“⁸

Jede Serie⁹ folgt einem gewissen Schema, welchem sie treu bleibt, jedoch von Folge zu Folge variiert. Sie hat eine gewisse Anzahl von Haupt- und Nebenfiguren, zu denen

⁶ Brockhaus (Hg.), *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, 20. Band, Mannheim: Brockhaus ¹⁹ 1993, S. 155.

⁷ Boll, Uwe, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, Aachen: Alano 1994, S. 41.

⁸ Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das serielle Fernsehen. Kultur, Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2*, Lüneburg: Obermaier 1991, S. 91.

⁹ Im Folgenden sind die Begriffe „Serie“ und „Fernsehserie“ gleichbedeutend mit „fiktionaler Fernsehserie“.

Gastauftritte hinzukommen. Wechsel innerhalb des Personeninventars passieren häufig am Ende einer Staffel.

Werner Faulstich unterscheidet vier Typen von Fernsehserien:

- Episodenserie – Jede Folge hat eine abgeschlossene Handlung mit einem gleichbleibenden Personeninventar (z.B.: *Die Simpsons*)
- Mehrteiler – häufig Literaturverfilmungen in mehreren Teilen (z.B.: *Buddenbrook*)
- Endlosserie – Die einzelnen Folgen enden offen (mit Cliffhanger) und können so endlos fortgesetzt werden (z.B.: *Lost*)
- Soap – spezielle Art der Fortsetzungsserie (z.B.: *Gute Zeiten schlechte Zeiten*)¹⁰

Die beiden in dieser Arbeit behandelten Serien *Bones* und *Prison Break* gehören nach genannten Definitionen der Episodenserie bzw. der Endlosserie an. In beiden Fällen ist anzumerken, dass die Zuordnungen nicht ohne Einschränkung zu treffen sind. Die Haupthandlung um das Lösen von Kriminalfällen bei *Bones* ist (bis auf einige wenige Ausnahmen) episodisch, sodass sich jede Folge mit einem Mordfall beschäftigt, dessen Täter am Ende gefasst wird. Die Nebenhandlung um die persönlichen Schicksale der Figuren ist allerdings staffelübergreifend.

Prison Break hingegen ist eindeutig eine Endlosserie, die mit dem typischen Mittel des Cliffhangers am Ende der einzelnen Episoden arbeitet, um das Publikum an das Programm zu binden.

Meiner Meinung nach ist der Terminus *Endlosserie* unglücklich gewählt, da keine Serie endlos läuft. In den letzten Jahren erfreuten sich Serien wie *Lost*, *24* und *Prison Break* großer Beliebtheit durch ihre Struktur, welche die einzelnen Folgen eng miteinander verknüpft und es beinahe unmöglich macht, der Handlung zu folgen, wenn man eine Folge verpasst. Selbst solche Serien sind nicht auf Endlosigkeit konzipiert und produziert, sondern die Dramaturgie ist meist auf eine Staffel ausgerichtet, da von

¹⁰ Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 108.

Staffel zu Staffel entschieden wird, ob eine Serie weiterproduziert wird. Deswegen finde ich die englischen Termini *serial* und *episodic* praktisch besser anwendbar als ihre deutschen Pendanten. *Prison Break* ist eine Serie, die *serial* – also *seriell* – ist und nicht endlos. Die Handlung setzt sich über einzelne Staffeln hinweg aufbauend fort, endet aber nach vier Staffeln.

1.1.1. Zeitliche Organisation

Serien sind an ein zeitliches Format gebunden. Eine Serie ist unterteilt in sogenannte Staffeln, welche wiederum aus einer gewissen Anzahl von Folgen bestehen. Bei Miniseries sind es meist 10-12 Folgen, ansonsten 20-25. Aufgrund von Produktionsbedingungen (etwa der Autorenstreik von November 2007 bis Februar 2008) sind diese Angaben variabel. Wenn in dieser Arbeit auf einzelne Passagen aus Folgen näher eingegangen wird, so erfolgen die Angaben folgendermaßen: Staffel×Episode Titel, z.B.: 2x4 *Fist Down*. In dieser Arbeit werden die englischen Originaltitel der Serien verwendet, da zum Zeitpunkt der Analyse von einem Teil des Materials noch keine deutsche Übersetzung zur Verfügung stand.

Bones und *Prison Break* haben im Allgemeinen zwischen 20 und 26 Folgen pro Staffel. In beiden Fällen stellt die 3. Staffel eine Ausnahme dar, welche durch den Autorenstreik auf je 13 Folgen kommt. *Prison Break* endete 2009 nach 4 Staffeln. *Bones* startete im September 2011 in die 7. Staffel.

Lothar Mikos stellt fest: „In der Organisation der Zeit ist die Handlung dem Leben der Zuschauer angepasst, das heißt, es vergeht auch außerhalb der erzählten Zeit in den einzelnen Folgen Zeit. [...] das Leben der Protagonisten ist weitergegangen.“¹¹ Dies trifft auf *Bones* zu, wo eine Staffel ungefähr ein Jahr im Leben der Figuren einnimmt. Nicht so bei *Prison Break*, wo eine Folge meistens einem Tag entspricht und der Beginn einer Episode direkt an das Ende der vorhergehenden anknüpft.

Serien operieren mit bestimmten Erzählstrategien: Geheimnisse aus der Vergangenheit, welche den Figuren Tiefe verleihen sollen; typische Handlungsmuster: Polizist verliebt sich in Verdächtige.¹² In beiden Untersuchungsgegenständen dieser Arbeit haben die

¹¹ Mikos, Lothar, *Fern-Sehen*, S. 228.

¹² Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, S. 110.

Protagonisten (dunkle) Geheimnisse in ihrer Vergangenheit, welche ans Licht kommen und ihnen eine Backstory geben sollen.

1.2. Genre

In diesem Kapitel wird erörtert, ob und welche Vorgaben Genres liefern. Inwiefern beeinflussen diese den dramaturgischen Aufbau des romantischen Subplots? Ein kurzer Abriss über die Genres der beiden Analysegegenstände soll helfen diese nicht nur besser einordnen zu können und ihre typischen, genrespezifischen Merkmale aufzuzeigen, sondern vor allem ihre Innovationen dahingehend. Eine Fernsehserie spielt stets in einem klar umrissenen Milieu, in welchem sich das darauf abgestimmte Personeninventar bewegt.¹³ Danach kann man das Genre einer Serie bestimmen. Dieser Begriff ist genauso wenig an Film und Fernsehen gebunden, wie der Terminus Serie und hat sich ebenfalls aus der Literatur entwickelt.¹⁴ Bei Rainer Rother findet man folgende Definition des Begriffes Genre:

*Bezeichnung von Filmgruppen, die zum Beispiel durch eine typische soziale oder geografische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- und Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe gekennzeichnet sind, so Western, Melodram, Gangsterfilm und ähnliche.*¹⁵

Unter Berücksichtigung gemeinsamer Elemente werden Filme und Serien in Genres unterteilt.¹⁶ Nach dem Milieu: Krankenhaus= Krankenhausserie; nach dem Personeninventar: Polizist= Polizeiserie; nach Themen: ungewöhnliche Phänomene= Mysteryserie.

Serienformen und Genreentwicklung haben gemeinsam, dass es sich um dynamische Prinzipie handelt.¹⁷ Es entstehen Serien mit neuen Arten der Narration, für welche die Hersteller und Zuschauer neue Zuordnungen finden müssen. Dies ist ein Wechselspiel

¹³ Vgl. Ibid., S. 111.

¹⁴ Vgl. Feierl, Wolfram, „Untersuchung der Gattung Fernsehserie am Beispiel AKTE X- Die unheimlichen Fälle des FBI“, Dipl., Universität Wien, Institut für Grund- und Integrativwissenschaft 1998, S. 53.

¹⁵ Rother, Rainer (Hg.), *Sachlexikon Film*, Reinbek: Rowohlt 1997, S. 141.

¹⁶ Vgl. McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander 2008, S. 93.

¹⁷ Vgl. Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das serielle Fernsehen*, S. 8.

zwischen Produzent und Rezipient. Die Produzenten können die Klassifikation nutzen, um eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen, während die Rezipienten eine gewisse Erwartungshaltung hegen. Sie wissen, dass sich der Protagonist in einem Western keine Sorgen zu machen braucht, von Aliens angegriffen zu werden (Es sei denn der Filmtitel *Cowboys & Aliens* verweist schon darauf.). Genres folgen Genrekonventionen. Die Gratwanderung besteht darin, den Zuschauern einerseits innovative Unterhaltung zu bieten, andererseits ihre Erwartungen an ein Genre zu erfüllen.¹⁸

Vor allem bei Fernsehserien ist zu beobachten, dass man eine Serie schwer einem Genre zuordnen kann. Genreheterogenität ist heute in der Serienwelt weit verbreitet. Oft beinhalten sie mehrere Subgenres, wie dies auch in den Untersuchungsgegenständen *Bones* und *Prison Break* der Fall ist.

1.2.1. Genres der Serie *Bones*

Bones ist vordergründig eine Krimiserie bzw. eine forensische Serie, die aus der Sicht der Ermittler erzählt wird. Der Subplot, welcher der Gegenstand dieser Arbeit ist, ist eine Liebesgeschichte, die dem Subgenre *Screwball Comedy* zuzuordnen ist.

Die Serie verbindet zwei völlig unterschiedliche Genres, die auf den ersten Blick nicht miteinander vereinbar scheinen. Durch diese ungewöhnliche Kombination aus Spannung und Komik hat sie es aber geschafft, sich unter der Fülle an forensischen Serien à la *CSI* innovativ hervorzutun.

1.2.1.1. Krimi

*Das Kriminalgenre handelt von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und der Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruchs. Indem es das Verbrechen und seine Aufklärung zum Thema macht, trägt es auf unterhaltende Weise zur Sicherung des Status quo der Gesellschaft bei.*¹⁹

¹⁸ Die Genreforschung ist ein breites Feld, dessen Besprechung einer eigenen Arbeit bedürfte und hier keinen Platz finden kann. Folglich wurde nur eine kurze Besprechung des Themas vorgenommen, inwieweit dies für den Fortgang dieser Arbeit sinnvoll erscheint.

¹⁹ Hickethier, Knut, *Filmgenres. Kriminalfilm*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 11.

Das Genre bildete sich im 19. Jahrhundert in der Literatur heraus. Maßgebend waren dabei die Erzählungen von Edgar Allan Poe und Conan Doyle, in denen der Tathergang stimmig nachvollziehbar sein musste.²⁰

Der Detektiv als Serienheld wurde in Magazinen geboren und kam in den sogenannten *Dime Novels* (Romanhefte, die sich in Amerika um 1860 herausbildeten) zur vollen Blüte. Das Genre schien wie geschaffen für Serienromane. Der Protagonist löste in jeder Ausgabe einen Fall.²¹ Dies konnte theoretisch mit Variationen unendlich fortgesetzt werden. Dieser Strategie bedient sich auch *Bones*.

Waren es zu Beginn noch Privatdetektive, welche den Markt dominierten, ermitteln heute großteils FBI-Agenten und Polizisten. Georg Seeßlen sieht die enge Verbindung zwischen Literatur und TV nicht als eine Einbahnstraße. Nicht nur Fernsehen passt sich der Literatur an, sondern auch umgekehrt. Knappe Absätze (Imitation von schneller Schnittfolge), Limitierung des Personeninventars und Bevorzugung von Actionszenen würden von der Literatur aufgenommen. Als es der Detektivkrimi in den 30 Jahren in den USA ins Fernsehen schaffte, konnte er nicht der *armchair detective* aus den Romanen sein, sondern musste ein Mann der Tat sein. So wurden als Vorlagen Comic Strips bevorzugt; einer der bekanntesten Vertreter aus dieser Zeit ist Dick Tracy.²²

Der Krimi hat seit Beginn des 20. Jahrhunderts viele Wandlungen erfahren und unterscheidet folgende Subgenres:

- Detektivfilm: Die Tat steht zu Beginn der Handlung. Die Ermittlungen konzentrieren sich auf die Rekonstruktion des Tathergangs und Suche nach dem Täter. Der Detektiv arbeitet oft als Einzelgänger. Der Variation wegen findet man Detektive in fast allen Berufsgruppen: Ärzte (*Quincy*), Journalisten (*Superman-Die Abenteuer von Lois und Clark*), Pfarrer (*Father Brown*), Autoren (*Castle*), etc. ... Der Detektiv schließt in der Serienunterhaltung den Fall am Ende einer Folge erfolgreich ab und stellt die weltliche Ordnung wieder her.

²⁰ Vgl. Ibid., S. 15.

²¹ Vgl. Seeßlen, Georg, *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*, Hamburg: Rowohlt 1981, S. 86-87.

²² Vgl. Ibid., S. 181.

- Polizeifilm: Der Polizist ist Teil eines öffentlichen Apparates, mit dem er sich immer wieder auseinandersetzen muss. Er ist der unbeirrbar Hüter des Gesetzes.
- Gangsterfilm: Der Verbrecher steht im Mittelpunkt und das Geschehen wird aus dessen Sicht erzählt.
- Film Noir: Stil des amerikanischen Films der 40er und 50er Jahre, welche bestimmte Merkmale gemein haben, wie z.B. Rollenkonflikt zwischen den Geschlechtern, Werteverlust, die Figur der *Femme fatale*, expressionistische Lichtgestaltung usw.²³

Vereinzelt werden diese Subgenres auch als eigenständige Genres behandelt.

Das am meist verbreitete Muster im Krimigenre ist das *whodunit*. Wer war es? Die Aufklärung des in der Exposition etablierten Mordes soll im Laufe der Erzählung erfolgen.²⁴

Eine Folge bei *Bones* läuft immer nach dem gleichen Schema ab: Booth und Bones treffen an einem Tatort ein, man sieht eine oft grotesk entstellte Leiche, und Bones gibt eine erste Einschätzung der Todesursache ab, welche von absurd bis unbekannt reicht. Nach diesem *Appetizer* folgt der Vorspann. In der ersten Einstellung nach dem Vorspann befinden wir uns meistens im Labor, wo die ersten Versuche gemacht werden. Die restliche Handlung ist der *whodunit*, doch sehen wir nie direkt den eigentlichen Mord. Dabei kommt es zu einer erzählerischen Auslassung. Dieses Nicht-Gezeigte wird zu einem zentralen Medium der visuellen Narration.²⁵ Vor allem in der Beziehung zwischen Booth und Bones spielen diese Ausklammerungen eine wesentliche Rolle und sollen im Kapitel 1.4. Leerstellen genauer erläutert werden.

Die Mischung aus Spannung und Komik ist im Krimi-Genre nichts Neues. Schon 1934 entstand ein Film namens *The Thin Man*, welcher auf dem gleichnamigen Roman von Dashiell Hammett basiert und eine Mischung aus Gangsterfilm und Screwball Comedy ist. Seeßlen schreibt dazu: „die ‘Screwball’-Komponente verhindert nicht die präzise Konstruktion der Spannung. [...] die Konstruktion des *Plots* bleibt zwar den Regeln des

²³ Vgl. Hickethier, Knut, *Filmgenres*, S. 17-25.

²⁴ Vgl. Ibid., S. 31.

²⁵ Vgl. Ibid., S. 30.

Genres verpflichtet, tritt aber zugunsten des Dialogs und der Charakterisierung der Hauptpersonen in den Hintergrund.“²⁶ Zwar ist der Ton in der *Thin Man*- Reihe heiterer als in vielen *Bones* Folgen, und die Protagonisten bilden ein Ehepaar, welches offen zu ihrer Liebe steht, doch sind diese Filme in ihrem Genremix *Bones* sehr ähnlich.²⁷

Der Unerbittliche aus dem Jahre 1976 stellte den ersten Film im Genre des Polizeifilms dar, in welchem eine Frau ein Teil des typischen Polizistenduos ist. Seeßlen sieht in Folge die Frau als eine Art Erlösung für den Polizisten.²⁸ *Bones* ist für Booth sicher bis zu einem gewissen Grad eine Art Erlösung, aber dies ist auch umgekehrt der Fall. Beide wachsen an- und miteinander. Darauf soll im Kapitel über die Figuren von Booth und *Bones* näher eingegangen werden.

Booth und *Bones* stellen mit ihren Charaktereigenschaften das Rationale und das Irrationale dar. Sie glaubt nur an wissenschaftliche Tatsachen, während er seiner Intuition folgt. Sie braucht Beweise und er Spekulationen. Sie glaubt, „that dopamine and norepinephrine stimulate euphoria because of certain biological triggers like scent, symmetrical features...“²⁹, er glaubt an die Liebe. Diese Dualität von Rationalem und Irrationalem findet man schon bei Sherlock Holmes, der tagsüber logische Schlussfolgerungen anstellt und nachts mit seiner Geige in einem Opiumrausch versinkt.³⁰ Auch das berühmte Ermittlerduo Mulder und Scully aus der Fernsehserie *Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI* hätten gegensätzlicher nicht sein können. Inwiefern *Bones* Bezug auf ihren Vorgänger nimmt soll im Kapitel 3.8. geklärt werden.

Phil Hardy hält in seiner Publikation über Verbrechen in Film und TV über die Ermittlungsmethoden fest: „[...] this investigation is not merely a matter of detecting the crime and the criminal; it also involves an understanding of the motive. It therefore has a psychological, and ultimately a social dimension.“³¹ In *Bones* wird dieser soziale und psychologische Aspekt großteils von Booth abgedeckt, ab Staffel 3 auch vom Psychologen Dr. Lance Sweets. Während *Bones* sich anfangs rein auf Beweise im

²⁶ Seeßlen, Georg, *Mord im Kino*, S. 190.

²⁷ 1957 gab es auch eine TV Serie von 72 Folgen auf NBC, die auf den *Thin Man* Filmen basierte. Siehe dazu Seeßlen, Georg, *Mord im Kino*, S. 194. In der Literatur ähnelt das Detektivpaar Patrick Kenzie und Angela Gennaro aus der Buchreihe von Dennis Lehane den Protagonisten von *Bones*.

²⁸ Vgl. Seeßlen, Georg, *Mord im Kino*, S. 286.

²⁹ 02x20 *The glowing Bones in the old stone House*, Regie: Caleb Deschanel, DVD-Video, Twentieth Century Fox 2008, 01:13-01:20; (Orig. USA 2006/07).

³⁰ Vgl. Seeßlen, Georg, *Mord im Kino*, S. 84.

³¹ Hardy, Phil (Hg.), *The BFI Companion to crime*, London: Cassell 1997, S. 11.

Labor verlassen will, muss sie immer mehr erkennen, dass es auch für sie und ihre Arbeit nötig ist, die Motive hinter der Tat zu verstehen. Menschen lassen sich nicht mit Hilfe von standardisierten Verfahren in Gut und Böse einteilen. Brennan wird vor allem im Zusammenhang mit der Bewältigung ihrer eigenen Vergangenheit damit konfrontiert, dass Menschen böse Dinge aus guten Gründen tun können. (Dies ist ein wichtiges, immer wiederkehrendes Thema in der Serie *Prison Break*.) Booth versucht ihr zu zeigen, dass die Welt nicht nur aus Schwarz und Weiß, sondern vor allem aus Grautönen besteht.

1.2.1.2. Screwball Comedy

Das englische Wort *screw* bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung wirr, Spinner. „Screwballs bezeichnen Störfaktoren im Ablauf von Regeln und im geordneten Ablauf.“³² Dieses Genre entstand in den 1930er Jahren in Hollywood und war gekennzeichnet durch ausgefeilte Dialoge, Slapstick Action und „schreckliche Energie.“³³ Die Screwball Comedy – auch Sophisticated (unehrlich, kultiviert, weltgewandt) Comedy genannt – definiert sich des Weiteren über einen bestimmten Stab an Protagonisten: Die Heroine ist selbstbewusst, intelligent, energisch und exzentrisch. Der männliche Protagonist ist down-to-earth, phlegmatisch und spleenig. Die Nebendarsteller sind komische Käuze. Ein weiterer wichtiger Faktor ist das hohe Tempo.³⁴

Die Screwball Comedy behandelt ein Thema: The Battle of Sexes. Heldin und Held liefern sich temporeiche Wortgefechte, um am Ende trotz (wegen) ihrer unterschiedlichen Charaktereigenschaften zueinander zu finden.

Der romantische Subplot in *Bones* lässt sich eindeutig als Screwball Comedy definieren. Er weist beinahe alle Merkmale des Genres auf. Einzig der männliche Protagonist passt nicht immer ins Schema. Phlegmatisch ist keine Charaktereigenschaft, die auf Booth zutrifft, doch ist er auf seine Art und Weise spleenig. Booth-Darsteller David Boreanaz vergleicht den Subplot sogar mit einem Klassiker des Genres: „You can really compare

³² Österreichisches Filmmuseum (Hg.), *Screwball Comedies*. Wiener Festwochen 1984, Wien: Österreichisches Filmmuseum 1984, S. 2.

³³ *Ibid.*, S. 5.

³⁴ Vgl. *Ibid.*, S. 5, 6.

it to *It happened one Night*. Look at that film for a good formula for what the show is and could be.”³⁵

*Dass Frauen und Männer erst dann zusammengehören, wenn sie sich im Streit als ebenbürtig und dabei sehr selbstbewusste Partner erwiesen haben, ist entscheidend für die Moral der amerikanischen Screwball Comedy zwischen 1932 und 1952. Von romantischer Schwärmerei kann nicht die Rede sein.*³⁶

Diese Feststellung über die Screwball Comedy definiert die Beziehung von Booth und Bones sehr gut. Ob sich Held und Heldin am Ende glücklich in die Arme schließen werden bleibt allerdings noch abzuwarten.

1.2.2. Genres der Serie *Prison Break*

Bei *Prison Break* fällt eine Genreeinteilung schwerer, da die Serie nicht nur einzelne Genres miteinander vermischt, sondern diese auch von Staffel zu Staffel wechseln. Die erste Staffel ist ein Gefängnisdrama, welches aber wesentliche Elemente des Thrillers und des Politdramas beinhaltet. Die zweite Staffel ist nicht nur Ausbruchs-, Thriller- und Actionserie, sondern vor allem das Politdrama und der Verschwörungsplot stehen im Vordergrund. Die dritte Staffel kann wieder hauptsächlich zum Gefängnisdrama gezählt werden, wohingegen die vierte Staffel am ehesten den Genres des Thrillers und der Spionage zugeordnet werden kann. Durch alle vier Staffeln zieht sich der Subplot einer Liebesgeschichte, welcher in dieser Arbeit analysiert werden soll.

1.2.2.1. Gefängnisdrama

Beim Gefängnisfilm handelt es sich um ein Subgenre des Gangsterfilms, welches sich zu Beginn der 1930er Jahre herausbildete. Der Schauplatz der Haupthandlung ist – namensgebend – ein Gefängnis. Typische Themen sind die Läuterung von Insassen, Gefängnisaufläufe aufgrund unmenschlicher Bedingungen oder das Schicksal eines zu Unrecht verurteilten. Dabei wird nicht selten eine gesellschaftskritische Position eingenommen. Vor allem das Thema Todesstrafe wird gerne aufgegriffen.³⁷ Der Authentizität halber werden viele Filme an Originalschauplätzen oder in einem anderen Gefängnis gedreht. Erzählperspektive ist oft die eines Insassen. Das Genre beschäftigt

³⁵ Ruditis, Paul, *Bones. The official Companion*, London: Titan Books 2007, S. 21.

³⁶ Marschall, Susanne, „Screwball Comedy“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Koebner, Thomas, Stuttgart: Reclam² 2007, S. 633.

³⁷ Vgl. Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam² 2007, S. 282.

sich nicht nur mit der physischen, sondern auch mit der psychischen Grausamkeit innerhalb einer Haftanstalt. Der Ausbruchsfilm ist eine Variante des Genres, in der es häufig zu einer Verbrüderung der Flüchtlinge kommt, welche zuerst nur aus praktischen Gründen zusammengearbeitet haben.

In *Prison Break* sind – zumindest in den ersten drei Staffeln – alle diese Merkmale zu finden. Figuren erfahren im Laufe der Serie eine Läuterung, wir sehen, wie inhuman es hinter Schloss und Riegel zugeht, welche Machtspiele unter den Insassen und Wärtern gespielt werden, wie grausam ein Aufstand sein kann und wie alle Figuren psychisch an ihre Grenzen stoßen. Das Thema Todesstrafe wird aufgegriffen und die erste Staffel wurde in der ehemaligen Strafanstalt Joliet in Illinois gedreht. Man ging sogar so weit, ehemalige Häftlinge und Wärter als Statisten zu casten.

1.2.2.2. Thriller

„Ein Genre, in dem es gilt, die übliche Erwartungsspannung immer wieder und vornehmlich gegen Schluss erheblich zu steigern und Zeit zu verdichten.“³⁸ Im Thriller haben Held und Zuschauer denselben Informationsstand, wohingegen bei Spannungsserien der Zuschauer mehr weiß, als die Figur. Von großer Bedeutung ist in diesem Genre die Psychologie der Figuren. Dadurch soll sich das Publikum in die ausweglose Situation, in der sich der Held befindet, hineinversetzt fühlen. Die Handlung wird aus der Sicht des Protagonisten erzählt, welcher sich in einer Position befindet, die ihm das nötige Tun unmöglich macht.³⁹

Der Thriller ist ein sehr breites Genre, welches viele Unterkategorien hat (z.B.: Politthriller) und „auch komödiantische Elemente anzunehmen vermag – der Held gewinnt das Vertrauen und die Liebe einer jungen Frau, die ihm schließlich zum guten Ende verhilft.“⁴⁰

In *Prison Break* lösen sich Suspense-Strategien (der Zuschauer weiß mehr als die Figuren) mit Thriller-Elementen ab, wobei Letztere – besonders in der ersten Staffel – dominieren. Einzelne Handlungsbögen verstricken sich in der Serie so sehr, dass eine Lösung unmöglich scheint. Sobald eine Hürde überwunden ist, folgt die nächste. In der Serie wird vor allem in den Szenen mit Michael und Sara versucht, heitere Momente in

³⁸ Ibid., S. 704.

³⁹ Ibid., S. 706.

⁴⁰ Ibid.

eine sonst eher düstere Handlung einzustreuen, und die Figur des Michael besser zu charakterisieren und ihr mehr Tiefe zu verleihen.

1.2.2.3. Liebesgeschichte

A genre that emphasizes a male - female love relationship at the expense of other story elements.”⁴¹

Die Anziehungskraft der Liebesgeschichte wurde vom Film schnell erkannt, und schon bald erwartete der Zuschauer romantische Elemente in einem Film. Als Folge sahen sich die Autoren gezwungen, diese Erwartung zu erfüllen. Daher findet sich in fast jedem Genre ein Subplot in Form einer Liebesgeschichte. Als „Kraftwerk der Gefühle“⁴² kann Film und TV wohl kaum auf das Gefühl der Liebe verzichten.

Würde man einen Film ausschließlich nach Szenen von Herzensbekundungen einteilen, würde mit Sicherheit ein Großteil der Filme anderer Genres als Liebesfilm eingestuft werden. Das Genre der Liebesgeschichte ergibt sich erst dann, wenn der Liebesplot in den Mittelpunkt des Interesses rückt und der zentrale Konflikt lautet: Was hindert die Liebenden, einander sogleich in die Arme zu sinken?⁴³

Wie im Kapitel 1.2. festgehalten, sind Genres Konzepte, die einem historischen Wandel unterworfen sind, und somit sind ihre Grenzen variabel. Wie bei allen Genres gilt deswegen der Grundsatz: Das was vom Rezipienten als Liebesgeschichte verstanden wird, ist eine.⁴⁴ Die Gewichtung kann dabei sehr unterschiedlich ausfallen, von *Romantic Comedy* bis hin zu *Katastrophenliebesfilm*.

Jürgen Felix teilt in seiner Definition des Liebesfilms das Genre in zwei Subgenres: Romanze und Melodrama. Die Romanze erzählt vom Liebesglück und das Melodrama von seiner Unmöglichkeit.⁴⁵ In beiden Fällen wird Liebe als das ultimative und reinste aller Gefühle dargestellt. Alles andere ist bedeutungslos, nur die EINE wahre Liebe ist erfüllend und wert, um sie zu kämpfen.

⁴¹ Königsberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New York: Penguin Books² 1997, S. 337.

⁴² Alexander Kluge zitiert nach Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam² 2007, S. 400.

⁴³ Vgl. Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 400.

⁴⁴ Vgl. Ibid.

⁴⁵ Vgl. Ibid.

Wo *Bones* eindeutig eine Romanze ist, fällt die Einteilung bei *Prison Break* schwer. Heitere und tragische Aspekte der Liebe zwischen Michael und Sara wechseln einander ab. Mit dem Ende der Serie verhält es sich ähnlich ambivalent, denn obwohl die Figuren heiraten und Sara ein Kind von Michael bekommt, trübt sein Tod das Happy End.

Im Krimi ist die Liebesgeschichte oft als Nebenhandlung zu finden und entfaltet sich „analog zur genrespezifischen Story.“⁴⁶ Klassischerweise handelt es sich um eine heterosexuelle Liebe zwischen Mann und Frau. Eifersucht, Missverständnisse, Rache und äußere Störfaktoren verhindern, dass die Paare gleich zu Beginn der Handlung zueinander finden.⁴⁷ Oft steht die Liebe zu einer Frau im Subplot in Konflikt mit dem Ziel des Helden in der Haupthandlung. Er verliebt sich etwa in eine Verdächtige. Besonders beliebt dabei ist das Motiv der *Femme Fatale*.

In *Bones* sowie in *Prison Break* ist es den Protagonisten aus beruflicher Sicht verboten, eine Beziehung einzugehen. Booth und Bones sind Partner beim FBI und Michael ist Saras Patient, ganz zu schweigen davon, dass er ein Häftling und sie die Gefängnisärztin ist. Dieser Konflikt zwischen Beruflichem und Privatem spielt eine große Rolle und liefert den Männern und Frauen wiederholt eine Möglichkeit, unter diesem Vorwand ihre Gefühle zu verstecken und zu leugnen. „No. The FBI won’t let us work together as a couple“, sagt Brennan zu Booth, als er sie küsst. Booth hat Recht, wenn er antwortet: „Don’t do that. That is no reason why we can’t.“⁴⁸ Es ist kein triftiger Grund, es ist nur eine Ausrede von ihr sich nicht ihren Gefühlen stellen zu müssen, und dabei vielleicht verletzt zu werden.

Sara tut ihre Gefühle für Michael von Anfang an ab, denn „[...] never fall in love with an inmate!“⁴⁹

Das Spannungsfeld von Beruflichem und Privatem spielt auch in Hinblick auf das Setting eine Rolle. Liebende bewegen sich in Romanzen in ihrer eigenen Welt.⁵⁰ In

⁴⁶ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 401.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ 5x16 *The Parts in the Sum of the Whole*, Regie: David Boreanaz, DVD-Video, Twentieth Century Fox 2011, TC: 40:22-40:34; (Orig. USA 2009/10).

⁴⁹ 2x16 *Chicago*, Regie: Jesse Bochco, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 25:03; (Orig. USA 2006/07).

⁵⁰ Vgl. Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 401.

beiden Serien befinden sich die Paare zwar in öffentlichen Räumen (*Bones* spielt hauptsächlich im Labor oder im *Royal Diner*, wo sich Booth und Bones nach getaner Arbeit treffen; Sara und Michael treffen sich in der ersten Staffel fast ausschließlich in der Krankenstation, und in den weiteren Staffeln an öffentlichen Orten wie einem Bahnhof oder einer Hotelloobby.), doch machen sie diese durch ihre Gespräche zu privaten, intimeren Räumen. Sie scheinen zu vergessen (oder versuchen es zu vergessen), dass sie nicht alleine sind. Besonders für Michael und Sara wäre es fatal, bei einer Liebesbekundung im Gefängnis erwischt zu werden. Es kommt zu der Vermischung zwischen Beruflichem und Privaten, welcher das Paar so verzweifelt versucht zu entgehen.

In *Bones* nimmt die Figur Clark Edison ab der vierten Staffel immer wieder ironisch auf diese Vermischung Bezug. Er kündigt, weil er in einem Umfeld, in dem das Private permanent mit dem Beruflichen kollidiert, nicht arbeiten will. Er kehrt zwar wieder zurück, doch ist es von da an eine Art *Running Gag*, dass er permanent mit persönlichen Problemen seiner Kollegen konfrontiert wird.

In Bezug auf die historisch bedingte Weiterentwicklung des Genres meint Felix, dass Hollywood selbstreflexiver geworden sei.⁵¹ Auch *Bones* lotet die Anziehung zwischen Booth und Brennan ironisch aus. Die Partner werden regelmäßig von Außenstehenden für ein Paar gehalten, und am Ende der Episode *The Passenger in the Oven* unterbricht der verhaftete Mörder einen der „magischen Momente“ zwischen dem Ermittlerduo, indem er fragt: „Hey, are you two gonna make out?“⁵² Die Serie weiß um die Faszination, die das Prickeln zwischen Booth und Bones auslöst und spielt gezielt damit.⁵³

⁵¹ Vgl. Ibid., S. 403.

⁵² 4x10 *The Passenger in the Oven*, Regie: Stephen DePaul, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2010, TC: 40:15-40:17; (Orig. 2008/09).

⁵³ Die Serie *Remington Steele* war dahingehend äußerst selbstreflexiv. Weil die Protagonisten immerzu durch äußere Umstände von einem Kuss abgehalten werden, führen die Protagonisten folgenden Dialog: Steele: „I think someone is shooting at us.“ Laura: „Why?“ Steele: „Because we’re kissing. Someone always shoots at us when we’re kissing.“- 2x7 *Love among the Steele*, Regie: Seymour Robbie, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2011, TC: 00:21:07-00:21:37; (Orig. 1987).

1.3. Der Subplot

Der Plot trägt die Haupthandlung und stellt den zentralen Konflikt dar.⁵⁴ „Subplots [sind] Handlungsstränge, die sich mit dem Plot kreuzen, ihn verändern und beeinflussen. [...] Der Subplot gibt dem Autor die Möglichkeit, die Aussage des Films genau zu erforschen.“⁵⁵

In Drehbuchmanualen wird vorgeschlagen, dass ein Film ein bis zwei Nebenhandlungen haben sollte. Linda Seger stellt fest, dass es sich bei so einer Nebenhandlung mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Liebesgeschichte handelt, welche „den Figuren zusätzliches Profil verleiht.“⁵⁶

Bordwell postuliert, dass der typische Hollywoodfilm zwei Handlungsstränge habe, von denen einer eine heterosexuelle Liebesbeziehung ist.⁵⁷

Die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit sind ebendiese Liebesbeziehungen, welche jeweils einen Subplot in der Serie darstellen. Sowohl *Bones* als auch *Prison Break* haben es mehr als eine Nebenhandlung. In mindestens eine Folge in beiden Serien, wird einer Nebenfigur durch einen Subplot mehr Profil verliehen. Beide Serien weisen eine figurenbezogene interne Entwicklung auf, die bei *Prison Break* aber stärker mit dem Plot verkettet ist als bei *Bones*. Vor allem in der 2. Staffel von *Prison Break* hat beinahe jede Figur zwischenzeitlich einen eigenen Handlungsstrang, sodass sich zwischen fünf und zehn parallel laufende Handlungen abwechseln. Dabei kommt Jens Eder's Feststellung zum Tragen, dass der Unterschied zwischen einem weiteren Haupthandlungsstrang und einem Subplot oft graduell ist.⁵⁸

Die Hauptaufgabe des Subplots ist es, einem Drehbuch Tiefe zu verleihen. Der Subplot weist laut Linda Seger folgende Merkmale auf:

- Er treibt die Haupthandlung voran.
- Plot und Subplot sind miteinander verbunden.

⁵⁴ Vgl. Hant, Peter, *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Felicitas Hübner 1992, S. 59.

⁵⁵ Ibid., S. 123-124.

⁵⁶ Seger, Linda, *Drehbuch schreiben. Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander⁵ 2005, S. 58.

⁵⁷ Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York: Columbia Univ. Press, 1985, S. 43.

⁵⁸ Vgl. Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films*, S. 43.

- Er transportiert das Thema der Geschichte.⁵⁹

Eder fügt folgende Merkmale hinzu:

- Der Subplot ist kürzer als der Plot. Seine Exposition erfolgt später, wohingegen seine Auflösung früher.
- Er nimmt visuell und zeitlich weniger Raum ein als der Plot.
- Seine Ereignisse sind weniger folgenreich als die des Plots.
- Der Plot stellt die Auseinandersetzung mit der antagonistischen Kraft dar, der Subplot die Beziehung des Protagonisten zu den Nebenfiguren.
- Der Plot handelt von äußeren Konflikten, der Subplot von Inneren.⁶⁰

Im Subplot erfahren wir durch die Auseinandersetzung mit anderen Figuren, welche charakterlichen Eigenschaften und welche Gründe für seine Entscheidungen im Plot unser Protagonist hat. Wir lernen seine private Seite kennen, die uns wegen der Action in der Haupthandlung vielleicht verborgen geblieben wäre. Der Subplot trägt dazu bei, für eine Figur mehr oder weniger Sympathie zu empfinden. Brennan wirkt bei der Arbeit mit Skeletten oft distanziert, wenn nicht sogar kalt. Durch den Subplot mit Booth wissen wir aber, dass sie keinesfalls gefühllos ist, sondern es lediglich ihre Art und Weise ist, mit der Gewalt und dem Tod, demgegenüber sie sich regelmäßig konfrontiert sieht, umzugehen.

In *Prison Break* ist Michael in der Haupthandlung stets seinen Freunden und Feinden einen Schritt voraus und tut was getan werden muss, um seinem Bruder das Leben zu retten. In den Szenen mit Sara erleben wir einen Michael, der immerzu mit seinem schlechten Gewissen kämpft, aufgrund dessen was er anderen Menschen antut, um seinen Bruder zu befreien. Wir lernen im Subplot die verletzlischen Seiten der Helden kennen.

In beiden Fällen trifft auch Segers Feststellung über das Enthüllen der Achillesferse des Protagonisten zu: Liebe wird als Druckmittel benutzt. Die Beziehungen verändern die Figuren und somit ihre Taten in der Haupthandlung.⁶¹

⁵⁹ Vgl. Seger, Linda, *Drehbuch schreiben*, S. 58.

⁶⁰ Vgl. Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films*, S. 43.

Die Struktur der Nebenhandlung hat denselben Aufbau wie die Haupthandlung: Anfang, Mitte, Ende. Es gibt eine Exposition, Wendepunkte, Entwicklungen und eine Auflösung.⁶² Bei *Bones* beginnt die romantische Nebenhandlung schon in Minute drei des Pilotfilms. Bei *Prison Break* beginnt sie nach einer Viertelstunde der ersten Folge.

Der Subplot hat, genauso wie die Haupthandlung, eine zentrale Frage. Bei *Bones* zieht sich dieselbe Frage bis zur 6. Staffel durch: Werden Bones und Booth zusammenkommen? In *Prison Break* stellt sich diese Frage bis Mitte der 2. Staffel, und wird dann von der Frage: Werden Michael und Sara zusammenbleiben? abgelöst. Die romantische Nebenhandlung verleiht dem Plot eine zusätzliche Dimension. Ein gespanntes Verhältnis zwischen den Paaren hemmt den Fortgang des Plots. Booth und Michael sind beide auf die Hilfe ihrer Kolleginnen angewiesen, ebenso umgekehrt. Ohne forensische Beweisführung kann Booth den Fall nicht lösen. Ohne Saras Hilfe kann Michael nicht aus dem Gefängnis ausbrechen. Ohne Booths Hilfe ergeben Bones' Erkenntnisse keinen Sinn. Ohne Michael würde Sara von *The Company* getötet werden. Erst durch den Subplot werden all diese Verstrickungen möglich und machen die gesamte Serie spannender. War es zu Beginn nur der zentrale Konflikt des Plots, steht dank der Nebenhandlung immer mehr für die Figuren auf dem Spiel. In der Serie, anders als im Spielfilm, hat oft jede Figur eine Nebenhandlung, welche von Folge zu Folge mehr oder weniger betont wird. Manchmal werden sie über mehrere Folgen hinweg nicht wieder aufgegriffen. Dies hängt stark damit zusammen, ob es sich um eine *serial* oder *episodic* Serie handelt.

In *Bones* werden Subplots, wie etwa die Beziehung zwischen den beiden Nebenfiguren Hodgins und Angela, oft viele Folgen lang nicht thematisiert, um dann in einer Episode einen großen Raum einnehmen. Dies geschieht nicht nur zeitlich bedingt (in 42 Minuten muss gut geplant sein, was gezeigt wird), sondern auch auf Wunsch der Produzenten, welche es durch den episodischen Charakter Neueinsteigern erleichtern wollen, sich in der Welt der Serie zurechtzufinden, sowie die Spannung für regelmäßige Zuschauer hinauszuzögern.

In der zweiten Staffel *Prison Break* werden die vielen Handlungsstränge abwechselnd gezeigt. Nicht jede Folge beschäftigt sich mit denselben Handlungen. Der romantische

⁶¹Vgl. Seger, Linda, *Drehbuch schreiben*, S. 58.

⁶²Vgl. Ibid., S. 60.

Subplot nimmt dabei zu Beginn eine kleine Rolle ein, wird aber gegen Mitte der Staffel wesentlich im Zusammenhang mit der Haupthandlung. In Serien verlangen es oft die Produktionsbedingungen, eine Nebenhandlung hinzuzufügen oder zu streichen, wenn Darsteller hinzukommen, schwanger werden oder die Serie verlassen. Ihr Kommen oder ihr Fortgang muss dramaturgisch begründet sein. Regelmäßig erleiden Serienhelden einen dramatischen Tod, weil der Darsteller seinen Vertrag gekündigt hat. Und nicht selten folgt darauf ein Aufschrei aus der Fangemeinde. In *Prison Break* wurde etwa zwei Mal versucht, die Rolle der Sara herauszuschreiben.⁶³ Das erste Mal mithilfe eines Selbstmordes am Ende der ersten Staffel, und das zweite Mal durch Mord in der dritten Staffel. Da die Figur, allen voran die Beziehung zwischen ihr und Michael, unter den Fans so beliebt war und die Schreiber bemerkten, dass ohne den romantischen Subplot viel verloren ging, stand sie zwei Mal von den Toten auf.

Ohne Subplot würden viele dramaturgische Gestaltungsmittel verlorengehen: Vertiefung von Inhalten, Parallelisierung und Kontrastierung von Figuren und Ereignissen, Abwechslung von Emotionen und zusätzliche Höhepunkte und Entspannungen.⁶⁴ Diese Parallelisierung findet sich, wie in Kapitel 2.3.3. noch zu sehen sein wird, bei *Bones* besonders schön in dem Pärchen Angela und Hodgins.

1.4. Leerstellen

Wie bereits erwähnt, geht es in dieser Arbeit vor allem darum, herauszufinden inwiefern der romantische Subplot in den Dingen, die nicht gesagt und nicht gezeigt werden, entsteht. Hierbei spielen sogenannte *Leerstellen* eine wichtige Rolle. Dieser Begriff stammt aus der Rezeptionsästhetik der Literatur- und Kunstwissenschaft. „Leerstellen bilden gewissermaßen Lücken im Erzählfluss oder der Repräsentation von Wirklichkeit. Diese Lücken müssen die Zuschauer mit ihrem Wissen füllen.“⁶⁵

Nach Norbert Neuß entstehen Leerstellen im Film durch „imaginäre Zeiten und Räume, durch Sprachbilder und Metaphern, durch bildliche Symbole, durch die aktive

⁶³ Vgl. Osteried, Peter, „Wie man einen Ausbruch plant“, *TV Highlights Extra*, 1/2009, 2009, S. 7.

⁶⁴ Vgl. Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films*, S. 44-45.

⁶⁵ Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK² 2008, S. 26.

Ansprache des Rezipienten [...], durch die Wahl der Perspektive und durch Abstraktion.“⁶⁶

Der Zuschauer wird durch gezieltes Vorenthalten von Informationen dazu angehalten, dieses fehlende Wissen mit seiner Fantasie auszugleichen. Wolfgang Iser ist der Meinung, dass „die Lebhaftigkeit unserer Vorstellung proportional zu den Leerstellen ansteigt.“⁶⁷ Je weniger man über eine Figur weiß, desto mehr Platz bleibt für Interpretationen.

Im Fernsehen werden Ereignisse selten dokumentarisch in Echtzeit gezeigt. Die dadurch entstehenden Auslassungen müssen ebenfalls von den Zuschauern aufgefüllt werden. Als Beispiel soll eine typische Anfangssequenz der Serie *Bones* dienen: Die Folge beginnt damit, dass Booth und Bones am Tatort eintreffen. Sie diskutieren im Beisein eines ortskundigen Polizisten über das Thema Hochzeit, was den Beamten vermuten lässt, dass die beiden ein Paar sind. Bevor sie sich weiter rechtfertigen können, dass sie nur Partner sind, sehen sie die Leiche, welche Bones untersucht. Sie erklärt, dass sie ohne weitere Untersuchungen weder sagen kann, wie die Person zu Tode gekommen ist, noch wieso die Knochen fluoreszieren. Schnitt. Es folgt der 30-sekündige Vorspann. Danach befinden wir uns im Jeffersonian, wo die Wissenschaftler die Leiche genauer untersuchen.⁶⁸ Der Zuschauer füllt die Auslassung, die sich zwischen Brennans Einschätzung der Todesursache und der Sezierung der Leiche im Labor befindet. Er weiß, dass veranlasst werden muss, dass die Leiche ins Jeffersonian gebracht wird, dass sie dorthin transportiert werden muss usw. Solche Auslassungen sind für uns selbst verständlich. Wir füllen sie automatisch.

Der Zuschauer muss diese Auslassung füllen, um das Gesehene verstehen zu können. In beiden Untersuchungsgegenständen wird gezielt damit gespielt. In vielen Szenen bleibt es dem Zuschauer überlassen, die Vorkommnisse zwischen Booth und Bones oder Michael und Sara in Gedanken weiterzuspinnen. Dies ist vor allem, wie später herausgearbeitet werden soll, in der Serie *Bones* der Fall. Der Fernsehtext stellt seinerseits bestimmte Informationen bereit, ruft aber gleichzeitig ein bestimmtes

⁶⁶ Neuß, Norbert, „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen. Fernsehen und Rezeptionsästhetik“, *TElevIZIon*, 15/1, 2002, S. 17-23, hier S. 19ff.

⁶⁷ Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Wilhelm Fink 1976, S. 293.

⁶⁸ 2x20 *The glowing Bones in the old Stone House* (USA 2006/07), TC: 00:01-03:31.

Wissen im Leser auf. Der Zuschauer wird kognitiv aktiv. Laut kognitiver Filmwissenschaft nach Peter Ohler füllt der Rezipient diese Leerstellen mit Wissen aus drei verschiedenen Bereichen auf:

- Generelles Weltwissen: Mit Hilfe unseres Wissens um alltägliche Abläufe können Ellipsen (Auslassungen) gefüllt werden, wie dies vorhin am Beispiel der Anfangssequenz von *Bones* getan wurde.
- Narratives Wissen: Dies beinhaltet Wissen über „typische Protagonistenrollen, Handlungssettings und Handlungssequenzen.“⁶⁹
- Wissen um filmische Darbietungsformen: Formale Mittel dienen dem Zuschauer als Hinweise (Cues) für den Fortgang der Handlung.⁷⁰

Mithilfe dieser drei Wissensbestände versuchen die Zuschauer die Ellipsen zu füllen und nehmen so aktiv am Geschehen teil. Es entsteht eine gewisse Erwartungshaltung gegenüber dem Fortgang der Handlung, welche im Zuschauer Spannung und Neugier auslöst.

Iser gibt zu bedenken, dass Leerstellen auch immer eine „Selektionsentscheidung“⁷¹ des Lesers eröffnen. Dieser kann bis zu einem gewissen Grad für sich selber entscheiden, welche Punkte für ihn wie wichtig sind und wie er diese interpretiert. In Bezug auf die erste Begegnung zwischen Michal und Sara in *Prison Break* bleibt es einem selbst überlassen in den intensiven Blickkontakt der beiden „mehr“ hineinzupinterpretieren. Der Zuschauer kann selbst entscheiden, ob er glaubt, Michael flirtet mit ihr, weil er ihre Hilfe braucht, oder weil er echte Sympathie für sie empfindet.

Durch diese Mitarbeit am Fernsehtext fühlt sich der Zuschauer der Handlung und den Figuren verbundener und lebt mit ihnen mit. Er nimmt an ihrem Schicksal teil, weil beide eine ungewisse Zukunft, einen „gemeinsamen Leerhorizont“⁷² haben.

⁶⁹ Ohler, Peter, Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster: MAkS Publikationen 1994, S. 34.

⁷⁰ Vgl. Ibid., S. 34-37.

⁷¹ Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, S. 286.

⁷² Ibid.

Iser grenzt einen Fortsetzungsroman aufgrund zusätzlicher Leerstellen von anderen Buchformen ab.⁷³ Meiner Meinung nach bietet sich hier ein Vergleich mit Fernsehen und Film an. Serien in Form einer *Serial* enden nach jeder Episode mit einem Cliffhanger –welcher als extreme Form einer Leerstelle gesehen werden kann, die vom Zuschauer bis zur nächsten Folge gefüllt werden kann. Manche dieser Leerstellen bieten Anknüpfungspunkte für *Spin-Offs* oder Buchreihen.⁷⁴ Auch Filme können ein offenes Ende haben, welches mehrere Lesarten ermöglicht, dennoch enden sie nicht mit einem Cliffhanger, sondern lassen uns oft mit moralischen Fragen zurück (*Gone, Baby, gone*), oder an dem Gesehenen zweifeln (*Inception*).

Leerstellen entstehen zwischen Szenen und Einstellungen und werden von der Montage der Bilder beeinflusst. Wichtig ist dabei, dass die Vorstellung, mit welcher der Leser diese Leerstellen füllt, keineswegs willkürlich ist. Sie wird durch die Komposition des Gezeigten in einem gewissen Maß vorgegeben. Im dramaturgischen Aufbau ist es deswegen von großer Wichtigkeit, was gezeigt wird und was nicht, was gesagt wird und was nicht.

1.5. Paare in Fernsehserien

In Fernsehserien spielen nicht nur die Eigenschaften der Figuren eine wichtige Rolle, sondern vor allem die Beziehung zwischen den Figuren. Paare haben dabei einen Sonderstatus inne. Wenn man zwei Menschen – in unserem Fall einen Mann und eine Frau – miteinander arbeiten lässt, entsteht etwas Neues. „Menschen als Paare unterscheiden sich vom Individuum. Das läuft nicht bewusst ab, doch Paare neigen dazu, sich anders zu verhalten, wenn sie zusammen sind.“⁷⁵ Diese Chemie zwischen zwei Protagonisten ist der Grund für den Erfolg zahlreicher Fernsehserien: *Das Model und der Schnüffler*, *Remington Steele* oder *Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI*. Meist geht es um Partner, deren Eigenschaften zu Beginn völlig konträr zu sein scheinen, sich im Laufe der Serie aber herausstellt, dass sie sich gegenseitig wunderbar

⁷³ Vgl. Ibid., S. 298.

⁷⁴ Das Spin-Off zu *Bones* ging am 31.01.2012 unter dem Namen *The Finder* auf Sendung. Bei *Prison Break* wurde auch eine Zeit lang über ein mögliches Spin-Off debattiert, das es allerdings nie auf den Bildschirm geschafft hat.

⁷⁵ Seger, Linda, *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*, Berlin: Alexander¹¹ 1999, S. 110.

ergänzen und einander doch nicht so unähnlich sind, wie sie (und wir der Zuschauer) am Anfang vielleicht glauben mögen. Ganz nach dem Motto: Gegensätze ziehen sich an. Linda Seger nennt dazu vier Elemente, welche für dieses besonderes „Knistern“ zwischen den Protagonisten sorgen:

1. *Die Figuren haben etwas gemeinsam, was sie zusammenbringt und auseinanderhält. Das macht die Anziehung zwischen den Figuren aus.*
2. *Es besteht ein Konflikt zwischen den Figuren, der sie zu trennen droht, aber dem Drehbuch viel Dramatik – und manchmal Komik – liefert.*
3. *Die Figuren haben konträre Eigenschaften: sie sind Gegensätze. Das schafft neue Konflikte, und die Figuren werden stark durch Widerstand.*
4. *Die Figuren haben die Macht sich gegenseitig umzuwandeln – zum Besseren oder zum Schlechteren.⁷⁶*

Seger bemerkt dabei richtig, dass das größte Problem bei einer langlaufenden Serie ist, die Balance zwischen Anziehung und Abstoßung der Protagonisten aufrecht zu erhalten. Kommen die beiden schnell zusammen, kann es passieren, dass jegliches Knistern verloren geht und die Serie uninteressant wird (dieses Schicksal erlitt *Das Model und der Schnüffler*). Wird das Zusammenkommen der Figuren allerdings zu lange aufgeschoben, kann es sein, dass der umgekehrte *Moonlighting-Effekt* eintritt, und die ewigen Verzögerungen dazu führen, dass plötzlich die Luft aus der Beziehung heraus ist und sich der Zuschauer zu langweilen beginnt. Bei *Bones- Die Knochenjägerin* liegt deswegen die Herausforderung bei den Produzenten und Autoren, Booth und Bones immer eine Armlänge voneinander entfernt zu halten. Der vorherrschende Schlagabtausch wie er in der Serie nach dem Vorbild der *Screwball Comedy* stattfindet, „enthüllt Gefühle, die sie normalerweise nicht direkt ausdrücken können.“⁷⁷

Ein typisches Hindernis, um die Figuren voneinander zu trennen ist eine Arbeitsbeziehung. Zumindest eine der Figuren weigerte sich, eine Beziehung einzugehen, weil sie sich der Probleme, die sich durch eine Vermischung von Beruflichem und Privatem ergeben, bewusst ist. Dies ist bei *Bones* der Fall. Auch wenn

⁷⁶ Ibid., S. 110.

⁷⁷ Seger, Linda, *Von der Figur zum Charakter*, S. 111.

es zu Anfang Booth ist, der Berufliches und Privates trennen möchte, so wird es im Laufe der Zeit mehr und mehr Bones, die ihre Arbeitsbeziehung durch eine private Beziehung gefährdet sieht. Auch in *Prison Break* hält die Arbeit Sara und Michael davon ab, eine Liebesbeziehung einzugehen. Es ist weniger die Beziehung zwischen Arzt und Patient, sondern mehr jene zwischen Strafvollzugsangestelltem und Häftling.

Die Hindernisse können aber auch psychologischer Natur sein. Bones scheut sich davor eine engere Bindung mit Booth einzugehen, aus Angst, sie könne verletzt und verlassen werden. Ihre Backstory liefert uns dazu wichtige Informationen: Sie wurde nach dem Tod ihrer Eltern von ihrem älteren Bruder alleingelassen und von einer Pflegefamilie zur nächsten gereicht. Sie will sich auf niemanden einlassen, weil sie gelernt hat, dass sie nur Enttäuschung erwartet. Diese Angst verlassen zu werden spielt eine zentrale Rolle in ihrer Beziehung zu Booth.

Auch zwischen Sara und Michael steht ein psychologisches Hindernis: Kann Sara Michael trauen? Ihr (gerechtfertigtes) Misstrauen ihm gegenüber hält sie lange davon ab, sich auf ihn einzulassen.

Der bereits angesprochene Kontrast zwischen den Figuren spielt bei der Interaktion eine wesentliche Rolle. Daraus lässt sich eine starke Dynamik schaffen, die Stoff für viele Folgen bietet. Eine Figur ist gefühlsbetont (Booth), während die andere eher kalt wirkt (Bones). Gerne wird auch das Thema Glaube thematisiert.⁷⁸ In diesem Zusammenhang werden oft Mulder und Scully aus *Akte X* genannt. Er glaubt aus vollster Überzeugung (die ebenfalls aus seiner Backstory resultiert) an Außerirdische, während Scully mit derselben Determination ihren skeptischen Standpunkt vertritt. Ihre rationale Sicht bezüglich Aliens hält sie allerdings nicht davon ab, an Gott zu glauben, dem Mulder hingegen nichts abgewinnen kann. Ähnlich verhält es sich mit Booth und Bones. Er ist der Gefühlsbetonte der beiden, wohingegen sie eisern rational ist. Booth glaubt an Gott, während Bones den Glauben an Gott für irrationalen Aberglauben hält. Diametral einander entgegengesetzte Überzeugungen und Wertvorstellungen bieten beinahe unendliches Konfliktpotential. Solange erkennbar ist, dass sich die Figuren unter der Oberfläche nicht zu wesentlich voneinander unterscheiden, wird der Zuschauer einer Beziehung der Figuren erwartungsvoll entgegenfiebern.

⁷⁸ Vgl. Seger, Linda, *Von der Figur zum Charakter*, S. 117 ff.

1.6. Der Pilotfilm

Bei einer amerikanischen Fernsehserie wird zuerst der sogenannter *Pilot* gedreht, welcher im Allgemeinen vom Erfinder der Serie geschrieben wird. Nach dessen Ausstrahlung wird vom Studio entschieden, ob eine Serie überhaupt in Produktion gegeben wird oder nicht. Daraus ergibt sich, dass der *Pilot* in der Regel Monate vor den restlichen Folgen einer Serie gedreht wird und unzählige *Piloten* ohne dazugehörige Serie produziert wurden. Ziel dieser ersten Folge, welche in der Regel doppelt so lange dauert wie eine „normale“ Folge (*Piloten* dauern meistens 90 Minuten), ist es, das Publikum für die Serie zu begeistern und es neugierig zu machen. Dazu gehört nicht nur, genügend Fragen aufzuwerfen, deren Beantwortung im Laufe der Serie erfolgen soll, sondern auch, die Figuren einzuführen. Dabei wandeln die Schreiber auf einem schmalen Grat: Einerseits sollen dem Publikum die Protagonisten und Antagonisten vorgestellt und ihre Fähigkeiten und Eigenschaften erklärt werden, andererseits soll nicht zu viel vorweggenommen werden. Schließlich sollen die Zuschauer erfahren wollen wie es weitergehen wird. Einen *Pilot* also trotz viel Exposition interessant und kurzweilig zu gestalten, erfordert großes Können. Das in der Einleitung angesprochene Konfliktpotential der Figuren muss innerhalb der Sendezeit vermittelt werden. Meist hängt dieses mit der Backstory der Figur zusammen: etwa ein Trauma in der Vergangenheit, wobei zu erwarten ist, dass sich die Figur im Laufe der Serie damit auseinandersetzen wird.

Selten hat der Pilotfilm eine Titelsequenz, meistens stehen der Titel und die Namen von Cast und Produzenten als Textinserts in den ersten Minuten der Erzählung. Der *Pilot* gibt den Grundton der gesamten Serie an, die Stimmung, die Art der Erzählweise und das Tempo. Die *Piloten* der beiden hier behandelten Serien *Bones* und *Prison Break* dauern untypisch genauso lange wie die restlichen Folgen der Staffel, nämlich 42 Minuten. Genauso tonangebend wie der *Pilot* für eine Fernsehserie, sind diese darin enthaltenen ersten Begegnungen der Paare für diese Arbeit. Wie diese im Detail aussehen, soll deswegen in den dafür vorgesehenen Kapiteln untersucht werden.

2. Die Fernsehserie *Bones*



Abb. 1: Die Cast von *Bones*⁷⁹

Im Folgenden soll zuerst zum besseren Verständnis ein kurzer Überblick über die Fernsehserie *Bones* gegeben werden. Nach einem kurzen Abriss über Produktionsdaten, wird flüchtig auf den Inhalt der Serie eingegangen. Der Beschreibung der Protagonisten des romantischen Subplots, folgt ein Kapitel über die Romanreihe, auf der die Serie beruht.

2.1. Die Serie

Die Bandbreite an fiktivem Verbrechen im TV ist heute schier unendlich: Von Detektiv- und Polizeiserien, forensischen Serien à la *CSI* bis hin zu fantastischen und übernatürlichen Mordermittlern in *Pushing Daisies* oder *Supernatural*. Die Anzahl der Shows über Gerichtsmediziner ist beinahe unüberschaubar, und es vergeht kein Tag, an dem man nicht zumindest auf einem Programm eine dieser Serien findet.

Auch *Bones* reiht sich in die Sparte der Produktionen ein, bei denen die Ermittlung des Täters mittels forensischer Beweisführung im Vordergrund steht. In diesem Fall geht es vor allem um den Prozess der forensischen Anthropologie: Die Identifizierung der

⁷⁹ http://25.media.tumblr.com/dKbczMk4Jq7z6dwx3d2FOcY4o1_500.jpg, 29.02.2012.

Opfer und deren Todesursache anhand von Knochen. Durch diese Konzentration auf einen bisher vernachlässigten Aspekt der Laborarbeit, hat *Bones* eine Nische im Crime-TV gefunden, in der es ihr möglich war, sich zu etablieren. Was *Bones* des weiteren vom Kollegen *CSI* unterscheidet, sind die gut ausgearbeiteten Figuren und der skurril-witzige Grundton. Die Serie glänzt durch schwarzen Humor und die Chemie der beiden Hauptdarsteller, die sich von Folge zur Folge näher kommen, um am Ende doch (noch) kein Paar zu werden. Besonders die schrullige Figur der Protagonistin Dr. Temperance Brennan ist einmalig in der Welt der seriellen forensischen Verbrechensbekämpfung.

Wolfram Feierl konstatiert in seiner Arbeit über *Akte X*, dass viele Serientitel und Ermittlungsserien auf die Individualität des tätigen Ermittlers verweisen würden.⁸⁰ Dies ist auch bei *Bones* zutreffend, denn titelgebend ist nicht nur die Arbeit an den Knochen, sondern die Hauptfigur selbst (die Serie sollte ursprünglich *Brennan* heißen⁸¹).

„Bones“ bezieht sich nicht nur auf das englische Wort für „Knochen“, sondern ebenso auf Brennans Spitzname, den ihr Booth in der Pilotfolge verleiht. Die Anthropologin ist zu Beginn werden von ihrem Kosenamen noch von ihrem Partner besonders angetan, doch beide wachsen ihr im Laufe der Serie ans Herz. Auch wenn die Kollegen im Jeffersonian ein integraler Teil der Serie sind, bleiben Booth und Bones als Leads Herz und Verstand der Serie. Wie Brennan in *Night at the Bones Museum* richtig feststellt: „We’re the centre and the centre must hold.“⁸²

Der *Pilot* der Fernsehserie *Bones* (in Deutschland und Österreich ist die Serie unter dem Titel *Bones - Die Knochenjägerin* bekannt) wurde im US-Sender Fox am 13.09.2005 ausgestrahlt und hat seither einen wöchentlichen Sendeplatz. Erfinder der Serie ist Hart Hanson, dem die Bücher um die forensische Anthropologin Temperance Brennan von Kathy Reichs als Vorlage dienten. Inwieweit Bücher und Serie Hand in Hand gehen wird im Kapitel 2.4. besprochen. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit wurden 7 Staffeln von insgesamt 136 Folgen ausgestrahlt. 129 Folgen davon bilden den Analysekorpus. Dies umfasst Staffel 1 bis 6. Eine Staffel hat zwischen 13 und 26 Folgen (Diese geringe Anzahl war – wie bei *Prison Break* – durch den Autorenstreik bedingt.) und die Dauer einer Folge darf höchstens 41,39 Minuten betragen. Eine Folge

⁸⁰ Vgl. Feierl, Wolfram, „Untersuchung der Gattung Fernsehserie am Beispiel AKTE X- Die unheimlichen Fälle des FBI“, S. 96.

⁸¹ Ruditis, Paul, *Bones. The official Companion*, London: Titan Books 2007, S. 17.

⁸² *5x5 Night at the Bones Museum*, Regie: Jeannot Szwarc, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2011, TC: 39:50-39:55; (Orig. USA 2009/10).

wird in den USA mit zwei Werbeunterbrechungen ausgestrahlt, weswegen diese eine 3-Akt-Struktur aufweisen. Am Ende jedes Aktes steht ein Höhepunkt auf den die Werbung folgt, was die Zuseher dazu animieren soll, auch nach der Werbung wieder zur der Sendung zurückzukehren. Eine typische Folge beginnt mit einem Teaser, der bis zu 08:40 Minuten lang sein kann, und in dem der zu lösende Fall vorgestellt wird. Meist befinden sich Booth und Bones an einem Tatort. Wir sehen eine – oftmals skurril aussehende – Leiche. Nachdem sich die Expertin die Überreste angesehen hat, stellt sie eine noch skurrilere Diagnose zur Todesursache und darauf folgt der Vorspann. Danach erfolgt meist ein Establishing Shot, der die Fassade des Jeffersonian Institutes zeigt, und nachkommend sehen wir das Labor in dem sich die Wissenschaftler mit dem Mordopfer zu schaffen machen.

Die Serienhandlung ist in Washington angesiedelt, gedreht wird jedoch in Los Angeles und Umgebung. Die Außenaufnahmen des fiktiven Jeffersonian Institute (als Vorlage diente das *Smithsonian Natural History Museum*)⁸³, welche regelmäßig als Reestablishing Shot verwendet werden, sind die Fassade des Natural History Museum und des Wallis Annenberg Building for Science Learning in Los Angeles. Um den Eindruck, in Washington zu sein, zu vermitteln, sind immer wieder Archivaufnahmen von bekannten Plätzen (wie etwa das Washington Monument) zwischen Szenenübergänge geschnitten.



Abb. 2: Natural History Museum, L.A.⁸⁴

⁸³ Ruditis, Paul, Bones. *The official Companion*, London: Titan Books 2007, S. 6.

⁸⁴ Foto der Autorin, am 15.08.2010.

Wie bei vielen anderen Fernsehserien auch, deckt eine Staffel ungefähr ein Jahr Handlungszeitraum ab. Dadurch wird das Mitleben der Zuschauer verstärkt.

Wie in Kapitel 1.2.1 beschrieben, bedient sich *Bones* hauptsächlich der Genres des Krimis und der Screwball Comedy. Die Serie arbeitet sehr stark mit schwarzem Humor und skurrilem Witz. Paul Ruditis nennt die Serie deswegen eine „Crimedey, part forensic mystery, part romantic comedy.“⁸⁵ Frei nach dem Motto „dying is easy, comedy is hard“ wird versucht diese beiden Komponenten miteinander zu vereinen.

2.2. Inhalt

Auf den ersten Blick hat *Bones* einen für Krimiserien typischen Handlungsverlauf: Der FBI Agent Seeley Booth (dargestellt von David Boreanaz) ermittelt gemeinsam mit der forensischen Anthropologin Dr. Temperance Brennan (dargestellt von Emily Deschanel) und ihrem Team vom Jeffersonian Institute in Mordfällen nach dem klassischen *Whodunit* Schema. Der Fokus liegt dabei auf der Beschaffung und Auswertung der Beweise im Labor. Pro Folge geht es um die Aufklärung eines Mordes, und die einzelnen Folgen sind in sich abgeschlossen. Es lassen sich vier Ausnahmen von dieser Regel finden: Die Aufklärung um den Serienmörder Howard Epps (eine Trilogie, die sich über die ersten beiden Staffeln zieht), den Kannibalen *Gormogon*, den *Gravedigger*, und die Folgen über den Scharfschützen Jay Brodsky, die teilweise staffelübergreifende Handlungsstränge bilden. Im Gegensatz zu *Prison Break* handelt es sich bei *Bones* um eine Serie, die in ihrer Verknüpfung sehr lose ist und das Verstehen einer Folge kein Vorwissen erfordert. Trotz episodeninterner Abschließung der Fälle entwickeln sich die Figuren und ihre Beziehungen weiter, und gewisse *Running Gags* begreift man nur aus dem Zusammenhang. Dennoch ist jede Folge für sich alleine schlüssig und kann ohne den Kontext gesehen werden. Es handelt sich bei *Bones* aber nicht um eine *episodic series* wie bei den *Simpsons*, bei denen im Allgemeinen, das was in einer Folge passiert, keine Auswirkungen auf die Nächste

⁸⁵ Ruditis, Paul, *Bones. The Forensic Files*, London: Titan Books 2009, S. 8.

hat.⁸⁶ *Bones* weist eine serieninterne Entwicklung die Figuren und ihr Umfeld betreffend, auf.

Wie in vielen anderen Polizei- und Ermittlungsserien agieren die Protagonisten oft, als wären sie von einer Institution ausgeklammert. Booth ist zwar teil des FBI's, doch die meiste Zeit über arbeiten er und das Team des Jeffersonians als wären sie eine unabhängige Ermittlungseinheit.

Die Serie gehört zwar dem Genre des Krimis an, widmet sich dem Thema aber mit einer gehörigen Portion schwarzem Humor und einem Augenzwinkern. Die Morde sind größtenteils bizarr und die Titel der Episoden beziehen sich immer auf den Zustand oder Fundort der Leiche, z.B.: *The Passenger in the Oven* oder *The tough Man in the tender Chicken*. Der romantische Subplot, welcher dem Genre der Screwball Comedy zugehörig ist, sorgt zusätzlich für einen heiteren Ton, welcher aber Dramatik und Spannung nicht ausschließt. Es ist gut zu beobachten, dass die Fälle von Staffel zu Staffel immer mehr in den Hintergrund und das Persönliche immer mehr in den Vordergrund treten.

2.3. Figuren

Die Serie besteht aus einer Hand voll Stammfiguren, mit einem von Folge zu Folge wechselnden Opfer- und Täterkreis. Zum fixen „Inventar“ gehören von Staffel 1 bis Staffel 6 die forensische Anthropologin Dr. Temperance Brennan, der FBI Special Agent Seeley Booth, der Entomologe und Mineraloge (oder „The Bug an Slime Guy“- wie er sich selbst nennt) Jack Hodgins (TJ Thyne) und die Künstlerin Angela Montenegro (Michaela Conlin). Von Staffel 1 bis Staffel 3 wird das Team im Jeffersonian zusätzlich von Dr. Brennans Doktoranten Zack Eddie (Eric Millegan) unterstützt, und ab Staffel 2 arbeitet das Team unter der Leitung der Gerichtsmedizinerin Dr. Camille Saroyan (Tamara Taylor). Nach dem Weggang von Zack übernimmt eine wechselnde Gruppe von Doktoranden (auf englisch *Squinterns* genannt), von denen jeder eine bestimmte Macke hat, dessen Aufgabe. Vincent Nigel-

⁸⁶ Es gibt einige Ausnahmen dieser Regeln: So etwa der Tod von Maude Flanders oder die Hochzeit von Apu.

Murray (Ryan Cartwright) etwa weiß zu jedem Thema belanglose Fakten zu erzählen. Booth nennt Bones Mitarbeiter *Squints*. „To squint“ bedeutet in diesem Zusammenhang „mit zusammengekniffenen Augen etwas anschauen“. Dies tun die Laborermittler, um sich Beweise genau anzusehen, daher der Name. Ist die Bezeichnung anfangs beleidigend gemeint, wird sie im Laufe der Zeit zu einem Kosenamen, und Booth verweist auf die Gruppe von Wissenschaftlern besitzergreifend als „My Squints.“ In der deutschen Übersetzung ist die Bedeutung des Spitznamens leider gänzlich verlorengegangen, denn da heißen sie *Blinzler*. Der Name klingt zwar süß, aber man fragt sich, wie Booth auf diesen Kosenamen kommt.

In Staffel 3 stößt der Psychologe Dr. Lance Sweets (John Francis Daley) zur Gruppe hinzu. Er soll Booth und Bones psychologisch beurteilen, nachdem es zwischen den beiden wiederholt zu Spannungen aufgrund der Überschneidung von Arbeit und Privatleben kommt (Booth ist gezwungen, Bones‘ Vater zu verhaften.). Nachdem er die beiden wieder zurück in den Dienst schickt, erklären sie sich bereit, ihm als Forschungsgegenstand für seine Arbeit über ihre Zusammenarbeit zur Verfügung zu stehen. Dass dies zu Konflikten führt, ist vorprogrammiert, denn Sweets resümiert in seiner Arbeit mit dem Titel *Opposites attract: Ying and Yang in the workplace*, dass Booth und Bones ineinander verliebt sind und ihre Partnerschaft als Ersatzbeziehung nutzen. Der jugendlich aussehende Sweets hat es anfangs schwer, sich zu behaupten. Booth nimmt ihn aufgrund seines Alters nicht ernst und Bones tut dies wegen ihrer Abneigung gegenüber der Psychologie an sich.

Jede Figur hat ihre klar definierten Charaktereigenschaften und ihren fixen Platz innerhalb des Teams. Bones ist die Skeptische, Booth der Gläubige, Angela die einfühlsame beste Freundin und der Wettbewerb um den „King of the Lab“ zwischen Hodgins und Zack der *Comic Relief*.

Die serieninterne Entwicklung der Hauptfiguren und ihre Identifikationspunkte stehen in direktem Zusammenhang: Grob gesagt sind die beiden Identifikationspunkte von Booth und Bones Herz gegen Verstand. Er ist der intuitive Humanist, und sie die empirische Logikerin. Im Laufe der Serie und der Entwicklung der charakterlichen Eigenschaften gleichen sich die beiden immer mehr einander an. Die serieninterne Entwicklung verläuft dementsprechend ganz nach Linda Segers viertem Punkt,

nachdem die Figuren die Fähigkeit haben einander zu beeinflussen und zu wandeln. Genauso zutreffend ist Brigitte Scherers Aussage über die Entwicklung der Figuren in episodischen Serien: „Jede Episode erzählt eine abgeschlossene Geschichte, soweit es den Fall angeht, verfolgt aber gleichzeitig die ‚serial-Linie‘ soweit es die charakterliche Entfaltung/Entwicklung des Helden angeht. Die ProtagonistInnen sind, wenn ihre Serie lang genug läuft, durchaus zu Veränderungen fähig.“⁸⁷ Dies muss meiner Meinung nach auch so sein. Die Zuschauer erwarten von Figuren und deren Handeln überrascht zu werden. Es entspricht dem wahren Leben: auch wir sehen uns mit permanenter Veränderung konfrontiert. Wichtig ist bei der Serie, dass diese charakterlichen Veränderungen der Figuren rational und emotional nachvollziehbar und nicht *out of character* sind.

2.3.1. Dr. Temperance Brennan

Temperance „Bones“ Brennan ist forensische Anthropologin im fiktiven Jeffersonian Institute in Washington, 33 Jahre alt und arbeitet mit dem FBI zusammen. Sie ist eine Koryphäe auf ihrem Gebiet und Bescheidenheit ist ein Fremdwort für sie. In ihrer Freizeit schreibt sie Thriller um die forensische Anthropologin Kathy Reichs, mit denen sie viel Geld verdient. Außerhalb ihres Labors fällt es Bones allerdings schwer, sich zurecht zu finden. Durch den frühen Tod ihrer Mutter und das Verschwinden ihres Vaters waren sie und ihr älterer Bruder Russ auf sich alleine gestellt. Temperance wurde daraufhin von einer Pflegefamilie zur nächsten weitergeschoben. Aufgrund dieser Kindheitserfahrungen fällt es ihr schwer, Nähe zuzulassen und jemandem zu vertrauen.

Bones tendiert dazu, alles wörtlich zu nehmen (Fisher: „Ich geb’s zu, ich bin ein Trekkie.“ Bones: „Sie wandern gerne?“⁸⁸) und Menschen mit ihrer geraden und ehrlichen Art vor den Kopf zu stoßen. Sie spricht aus, was ihr durch den Kopf geht und nimmt nur wissenschaftlich belegte Tatsachen als wahr hin. Mit zwischenmenschlichen Beziehungen, Metaphern und Sarkasmus kann sie nicht viel anfangen. Ihre oftmals taktlose Ehrlichkeit macht viele der komischen Momente der Serie aus. Ihre fehlenden sozialen Kompetenzen werden so sehr übertrieben, dass sie schon bizarr komisch sind.

⁸⁷ Scherer, Brigitte u.a., *Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuererien der 80er Jahre*, Konstanz: UVK² 1995, S. 257.

⁸⁸ 4x15 *The Princess and the Pear*, Regie: Steven DePaul, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2010, TC: 05:03-05:06; (Orig. USA 2008/09).

Für sie gibt es so etwas wie Vermutungen nicht. All ihren Glauben stützt sie auf Logik und wissenschaftlich untermauerte Fakten. Was nicht bewiesen werden kann, existiert nicht. Deswegen glaubt sie nicht an abstrakte Begriffe wie Liebe oder Glaube. Sie hegt eine große Abneigung gegenüber der Psychologie, da diese ihrer Meinung nach mit nicht messbaren Komponenten arbeitet. In ihrem Feld eine Expertin, ist sie in Sachen Populärkultur völlig planlos. Zwei ihrer Standardsätze gegenüber Booth sind: „I hate psychology“, und „I don’t know what that means.“

2.3.2. Special Agent Seeley Booth

Der ehemalige Scharfschütze Seeley Booth ist Special Agent beim FBI in Washington. Er hat einen (zu Beginn der Serie 4-jährigen) Sohn und einen Bruder. Booth verkörpert den typischen amerikanischen Helden. Er ist stark, gutaussehend, Patriot (er war Ranger in der Army), klug, gläubig und hat hohe moralische Ansprüche. Im Gegensatz zu seiner Partnerin ist er einfühlsam, versteht sich darauf, mit Menschen umzugehen und glaubt an die Liebe. Er ist in der Partnerschaft derjenige, der sich seine Gefühle für seiner Partnerin als erster eingesteht und schließlich auch danach handeln will. Trotz seiner Ergebenheit dem Job gegenüber, übt er sich als Rebell im Kleinen: Zu seinen Markenzeichen gehören bunte Socken, schräge Krawatten und seine Cocky-Gürtelschnalle. Diese Zeichen seiner inneren Revolution legt er sich zu, als Bones ihn bei ihrem ersten gemeinsamen Fall als Mitglied einer Gruppe (das FBI) ohne Individualität abstempelt, und meint: „[...] the free thinkers, the mavericks, rebels with leadership quality, find ways to declare their distinctiveness.“⁸⁹ Durch seine kleinen, absonderlichen Kleidungsstücke versucht Booth Brennan zu beweisen, dass er ein Rebell und kein Herdentier ist.

Booth bringt Bones den Umgang mit Menschen bei und versucht, sie aus der Einsamkeit ihres Labors zu holen. Er beeinflusst sie, indem er sie dazu bringt, sich der Welt mehr zu öffnen und Vertrauen zu haben, während sie seiner Arbeit die nötigen Beweise liefert und ihn mit ihrer Rationalität auf den Boden der Tatsachen zurückbringt.

Wie unterschiedlich – und untypisch für ihre jeweilige Geschlechterrolle – sich Booth und Bones bezüglich menschlicher Überreste verhalten, wird in pointierten Dialogen verarbeitet:

⁸⁹ 5x16 *The Parts in the Sum of the Whole* (USA 2009/10), TC: 19:35-19:51.

Booth (hält sich beim Betrachten einer Leiche die Hand vor den Mund): „Bones, can you turn her around so she’s not looking at us?”

Bones: “Well, she’s deceased, Booth, she can’t see.”⁹⁰

Während zerstückelte Leichen Bones dank ihrer Rationalität recht kalt lassen, ist Booth beim Anblick von menschlichen Überresten oft nicht wohl zumute, und er ekelt sich stellvertretend für das Publikum.

2.3.3. Angela und Hodgins – Die Parallelisierung

Booth und Bones dabei zuzusehen, wie sie einander immerzu verpassen und voreinander davonlaufen, kann zuweilen frustrierend sein. Um die Zuschauer bei Laune zu halten, und ihnen doch eine gewisse Dosis an Romantik zu geben, haben die Schreiber im Laufe der zweiten Staffel eine Beziehung zwischen Jack Hodgins und Angela Montenegro entwickelt. Die Beziehung der beiden dient sozusagen als Ventil. Hodgins und Angela zeigen uns das, was wir von Booth und Bones gerne sehen würden: Zwei Menschen, die sich ineinander verlieben, eine Beziehung eingehen, um diese kämpfen und in der Beziehung glücklich sind.

Angela ist – wie viele Freundinnen-Figuren in Serien – das Gegenteil von ihrer besten Freundin Temperance. Angela ist Künstlerin. Sie ist einfühlsam und redselig. Ihre Arbeit im Jeffersonian ist es, anhand von Schädelstrukturen Gesichtsrekonstruktionen zu machen, sowie die Recherche in Bezug auf Fotografie und Tathergang. Mithilfe eines von ihr entwickelten Computerprogramms – genannt der *Angelator* – stellt sie anhand von Daten mögliche Szenarien des Tatherganges dar. Sie verbindet zwei nach außen hin entgegengesetzte Eigenschaften: künstlerisches- sowie mathematisches Talent. Unter den Nerds im Labor ist sie diejenige, die der Realität noch am nächsten ist: Sie glänzt durch ihre soziale Kompetenz, ist lebenslustig und der regelmäßige Umgang mit dem Tod macht sie betroffen. Im Gegensatz zu ihrer besten Freundin verkörpert Angela ein zerbrechliches Wesen, welches der Grausamkeit mancher Morde niemals indifferent gegenübersteht. Bis zu ihrer Beziehung mit Hodgins hat sie viele Männerbekanntschaften. Sie ist ein künstlerischer Freigeist, steht auf ihrem Gebiet

⁹⁰ 4x10 *The Passenger in the Oven* (USA 2008/09), TC: 15:38-15:42.

ihren intelligenten Kollegen aber in nichts nach. Wie Booth es treffend formuliert: „You look normal and you act normal, but you’re actually one of them.“⁹¹

Dr. Jack Hodgins ist nicht nur der Bug and Slime- Guy und sehr reich (er ist der Alleinerbe der Cantilever Gruppe), sondern auch ein leidenschaftlicher Verschwörungstheoretiker, was immer wieder zu heiteren Auseinandersetzungen mit Booth führt. Er ist ein Frauenheld, doch nachdem er sich in seine Kollegin verliebt, stellt sein Kollege Zack fest: „Hodgins is all about dirt and Angela.“⁹² Er widmet seine ganze Energie diesen beiden Dingen. In der Folge 1x17 *The Skull in the Desert* zeigen sich zum ersten Mal Anzeichen, dass Hodgins Gefühle für Angela hegen könnte. Dies wird bis zu ihrer Verlobung in der zweiten Staffel immer mehr ausgeweitet. Die Beziehung bietet eine schöne Parallelisierung zu jener von Booth und Bones. Auch wenn Angela nicht wie Bones ist, so sind sich Booth und Hodgins nicht unähnlich. In der Beziehung mit Angela ist auch Hodgins derjenige, der den ersten Schritt macht und die unsichere Angela davon überzeugt, dass er der Richtige für sie ist, ganz so wie man es sich für den FBI Agenten und die forensische Anthropologin wünschen würde. Angela und Hodgins machen all die Höhen und Tiefen einer Beziehung durch, in denen man gerne die beiden Hauptfiguren sehen würde. In Staffel 5 heiraten Angela und Hodgins – auf unorthodoxe Weise – und in Staffel 6 bekommt Angela ein Kind.

2.4. Die Romanvorlage

Im Vorspann zu Beginn jeder Folge steht „Inspired by the life of forensic anthropologist and author Kathy Reichs.“ Wer sich allerdings die Bücher in der Erwartung kauft, seinen geliebten Fernsehfiguren auf Papier zu begegnen, der wird bitter enttäuscht. Abgesehen von Name und Profession der Protagonistin hat die Fernsehserie mit den Büchern nichts gemein. Die Temperance Brennan in den mittlerweile 14 Büchern (das Erste erschien 1997) ist geschieden, rehabilitierte Alkoholikerin, hat eine jugendliche Tochter, eine Nichte namens Tory – die

⁹¹ *The Squints, Bones* Season 1 Specials, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 12:13-12:15; (Orig. USA 2005/06).

⁹² *2x9 Aliens in a Spaceship*, Regie: Craig Ross Jr., Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2008, TC: 32:46-32:48; (Orig. USA 2006/07).

mittlerweile selbst die Heldin ihrer eigenen Buchreihe ist – und eine Katze. Die Handlung spielt noch nicht einmal in den USA, sondern in Kanada, genauer gesagt in Quebec. Weder einer der Laborpartner aus der Serie noch Booth sind in den Büchern existent. Zwar arbeitet Temperance wiederholt mit dem Lieutenant-Déetective Andrew Ryan zusammen und führt im Laufe der Romanreihe auch eine Beziehung mit ihm, doch unterscheidet sich diese Zusammenarbeit gänzlich von jener zwischen Booth und Bones in der Fernsehserie.

Kathy Reichs selbst meint dazu: „From the outset it was important to me that the heroine of the series differs somewhat from that in my books. If the two were identical, how could that impact future novels? [...] TV Tempe is at an earlier stage of life than her literary counterpart.”⁹³

Temperance hat in den Krimis auch nicht den Spitznamen, den Booth ihr verleiht. Niemand nennt sie Bones, sondern lediglich „Tempe“. Ein Kosenamen, der in der Serie alleine ihrem Vater und ihrem Bruder vorbehalten ist. Tempe fehlen sogar die Charakterzüge, die sie in der Serie so einzigartig machen: ihre Unwissenheit hinsichtlich der Populärkultur, ihre Angewohnheit alles wörtlich zu nehmen und ihr Unvermögen einfühlsam mit Menschen umzugehen. In der Buchreihe ist Tempe recht bewandert was Filme, Bücher und Musik betrifft und macht nur zu gerne Scherze und Anspielungen darauf.

Dem aufmerksamen Zuschauer eröffnen sich regelmäßig Anspielungen auf die Buchreihe. Dies ist schon im *Pilot* der Fall. Angela spricht Bones auf ihre Trennung von Pete an.⁹⁴ Pete ist in den Büchern der Ex-Mann der Protagonistin. Als Booth meint, Brennan sei nicht die einzige forensische Anthropologin in der Stadt, antwortet sie triumphierend: „Yes I am. The nearest is in Montreal. Parlez-vous français?“⁹⁵ Damit ist Buch-Tempe gemeint, die in Montreal arbeitet. Einige Staffel später ruft sie ein gewisser Luc aus Montreal zum Valentinstag an. Auch er ist eine wiederkehrende Figur in den Büchern.

Obwohl sich auf den ersten Blick kaum Parallelen zwischen der Romanreihe und der Fernsehserie finden lassen, wird diese der Anspielungen auf ihre Vorlage nicht müde:

⁹³ Ruditis, Paul, *The official Companion*, S. 6.

⁹⁴ 1x1 *Pilot*, Regie: Greg Yaitanes, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2007, TC: 05:13; (Orig. USA 2005/06).

⁹⁵ 1x1 *Pilot* (Orig. USA 2005/06), TC: 04:10.

Temperance Brennan ist eine herausragende forensische Anthropologin, die Bestsellerkrimis schreibt, deren Protagonistin Kathy Reichs heißt und an der Seite des FBI Agenten Andy Lister arbeitet. Ihre Arbeitskollegen – allen voran Booth – glauben die Inspiration für die Romanfiguren zu sein – Art imitates life. Die Autorin streitet dies vehement ab. Booth habe nichts mit dem „heiße“ Polizisten in ihren Büchern zu tun. In der Serie beurteilen Studenten und Polizisten Bones Bücher oft nach den Sexszenen zwischen Kathy Reichs und Agent Lister und lassen den anthropologischen Teil der Krimis völlig außer Acht. Für Bones stellt dies eine Beleidigung dar, stehen für sie die forensischen Vorgänge zur Täterfindung im Vordergrund und die Beziehung zwischen dem Polizisten und der Anthropologin sind schmückendes Beiwerk. In der Folge 5x15 *The Bones on the Blue Line* begleitet eine Journalistin, die über die Bücher schreibt, das Ermittlerpaar bei der Arbeit. Während Bones glaubt, die Journalistin interessiere sich für die forensische Arbeit, hat diese es nur darauf abgesehen, die Beziehung zwischen Booth und Bones mit jener von Kathy Reichs und Andy Lister zu vergleichen. Die Serie spielt damit auf ihre (Nicht-)Liebesgeschichte um Booth und Bones an. Zu einem großen Teil verdankt die Serie ihre Beliebtheit dem romantischen Subplot um die Protagonisten und weniger dem forensischen Aspekt. Assoziationen wie Kathy Reichs selbst damit zu kämpfen hat von Kollegen auf Autorin von Trivialromanen reduziert zu werden drängen sich auf. In einer Folge weigert sich ein Staatsanwalt einen Durchsuchungsbefehl auszustellen, der auf der Einschätzung einer Frau basiert, die Schundkrimis schreibt. Kathy Reichs selbst ist Produzentin der Serie und hat in 2x11 *Judas on a Pole* einen Cameoauftritt als – wie könnte es anders sein – forensische Anthropologin. In der 5. Staffel hat sie die Folge *The Witch in the Wardrobe* geschrieben, welche Elemente des Plots des Buches *Devil Bones* enthält.

3. Analyse des romantischen Subplots in der Fernsehserie *Bones*

In der folgenden Analyse werden unterschiedliche filmgestalterische Kategorien genauer betrachtet, um die in der Einleitung aufgeworfenen Forschungsfragen zu beantworten. Die Einstellungsanalysen, die im Anhang zu finden sind, spielen dabei eine zentrale Rolle. Wie zu sehen sein wird, stellen die Kapitel keine voneinander abgegrenzten Ergebnisse dar, sondern zeigen die Komplexität des Mediums Fernsehen auf.

3.1. Die erste Begegnung

Bones nimmt bezüglich des ersten Zusammentreffens der Figuren einen Sonderstatus ein. Als die Zuschauer Booth und Bones das erste Mal miteinander interagieren sehen, verbindet die beiden bereits eine frühere Zusammenarbeit. Erst in 5x16 *The Parts in the Sum of the Whole*, eine Folge, die hauptsächlich aus Rückblenden besteht, wird dem Zuschauer gezeigt wie sich Booth und Bones kennenlernen und ihren ersten gemeinsamen Fall lösen. Die Szene, in welcher der Zuschauer in die Handlung eingeführt wird, unterscheidet sich stark von jener, in der die Figuren zum ersten Mal aufeinandertreffen. Befindet sich der Zuschauer in der Pilotfolge sogleich in medias res, wenn er dem FBI Agenten und der forensischen Anthropologin das erste Mal begegnet, erklärt *The Parts in the Sum of the Whole*, wieso Bones nur widerwillig mit Booth zusammenarbeitet. Aufgrund dessen halte ich es für sinnvoll beide Szenen mit Hilfe einer Einstellungsanalyse näher unter die Lupe zu nehmen.

3.1.1. Der Zuschauer lernt die Figuren im *Pilot* kennen

Die analysierte Szene, stellt die erste dar, die ein längeres Gespräch zwischen Booth und Bones beinhaltet und ein anschauliches Beispiel für die Interaktion zwischen den beiden darbietet.⁹⁶ Typisch für Dialogsituationen im Fernsehen, wird viel mit *Nah-* und *Halbnahaufnahmen* gearbeitet, die im *Schuss-Gegenschussverfahren* montiert sind. So etwa zu Beginn der Szenen, in der Booth und Bones im Auto sitzen – Bones am

⁹⁶ Das Einstellungsprotokoll, auf das sich diese Auswertung bezieht, befindet sich im Anhang.

Beifahrersitz und Booth am Steuer – und diskutieren. Es geht darum, dass Bones sich weigert mit Booth erneut zusammenzuarbeiten. Solch eine Szene wird typisch für die Serie werden: Die Anthropologin und der FBI Agent sind in seinem SUV unterwegs und diskutieren über den Fall, denn wie immer sind sie sich uneinig. Die Diskussion wird immer hitziger und führt schließlich zu ihrem ersten gemeinsamen Fall, der mit einem Streit geendet haben dürfte. Die gemeinsame Vergangenheit ist in der Szene allgegenwärtig und wertet den Dialog mit Subtext auf. Dies verleiht der Szene eine zusätzliche, tiefere Ebene, die den Zuschauer neugierig macht und ihn hoffen lässt mehr über die Vergangenheit der Figuren zu erfahren.

Booth versucht mit Charme zu punkten, was seine Partnerin nur noch wütender macht. Hier wird das Paar der klassischen Screwball Comedy eingeführt: Mann und Frau liefern sich ein Wortgefecht – ein Battle of the Sexes – das an Tempo kaum zu überbieten ist. Das Tempo des Dialoges wird vom Tempo des Schnitts unterstützt. Eine rasche Schnittfolge zwischen den Gesichtern von Fahrer und Beifahrer beschleunigt die Szene zusätzlich, bis zu dem Punkt, an dem Bones aus dem Auto steigt und mehr oder weniger die Flucht ergreift. Es folgt eine, für das Fernsehen eher untypisch inszenierte Dialogsituation: Booth steigt ebenfalls aus dem Auto aus. Bones versucht Booth schnellen Schrittes zu entkommen, während er ihr folgt und auf sie einredet. Der gesamte Dialog ab dem Zeitpunkt wo sie aus dem Auto aussteigen, bis sie zum Stillstand kommen, wird von der Kamera per Fahrt verfolgt, in der wir die beiden Streithähne im Profil hintereinander hermarschieren sehen. Hart Hanson, Erfinder und Executive Producer der Serie kommentiert diese „Verfolgung“ folgendermaßen: „It should always be one chasing the other, metaphorically and literally.“⁹⁷ Genau diese Grundhaltung zeigt diese Szene sehr deutlich. Das Motiv, des hintereinander Herjagens zieht sich bis in die 6. Staffel hindurch fort. Sobald einer der beiden bereit wäre, eine romantische Beziehung in Betracht zu ziehen, ist der andere nicht frei, lehnt ab, oder ist sich seiner Gefühle noch gar nicht bewusst, oder sicher. Im Subplot wird dieses hintereinander Herjagen immerzu thematisiert. Wer dabei die Führung übernimmt wechselt ständig. Es bedarf allerdings des Führenden, zu verharren und den anderen aufholen zu lassen, um sich auf derselben Ebene begegnen zu können. In dieser Szene

⁹⁷ *1x1 Pilot*, Audiokommentar, Hart Hanson, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 04:15-04:23; (Orig. USA 2005/06).

des *Pilot* ist es Bones, die schließlich ihre Flucht beendet, Booths Friedensangebot akzeptiert und in eine berufliche Partnerschaft einwilligt. Ich stimme mit Hart Hanson überein, wenn er meint: „I really think this scene really sort of cemented the relationship the guys have.“⁹⁸ In ihr findet sich nicht nur die Screwball-Komponente, sondern auch eine Aussage, welche die Serie über Partnerschaft und Liebe trifft: man muss bereit sein, Kompromisse einzugehen und anderen Menschen und ihren Ansichten gegenüber aufgeschlossen sein und lernen zu vertrauen.

3.1.2. Die Figuren lernen sich in *The Part in the Sum of the Whole* kennen

In *The Parts in the Sum of the Whole* erzählen Booth und Bones dem beratenden Psychiater Sweets wie sie sich kennengelernt und ihren ersten gemeinsamen Fall gelöst haben. Die Szene ist eine Parallelmontage von Rückblende und Gegenwart. Die Rückblenden werden von den Stimmen der beiden eingeführt und kommentiert. Sie tragen nicht nur zur Erklärung und Orientierung innerhalb der Zeitachse bei, sondern geben dem Zuschauer gleichzeitig einen Einblick in die Gedanken der Figuren. Sie helfen die Mimik der Figuren und den Subtext zu deuten. Die analysierte Szene beginnt damit, dass Booth den Saal betritt, indem Bones eine Vorlesung hält. Die Kamera begleitet ihn dabei. Seine Augen weiten sich, als er seine zukünftige Partnerin das erste Mal zu Gesicht bekommt. Er ist fasziniert von ihr. Im Voice Over erklärt er seine Reaktion: „Bones was not what I expected.“⁹⁹ Im Gegensatz zur Szene im *Pilot* sind Dialog und Schnitt weniger temporeich. Die Kamera folgt der Annäherung der Figuren: Zuerst begleitet die Kamera Booth in einer *amerikanischen Einstellung*. Von einer *Halbnahen* nähert sie sich auf eine *Nahe*, wenn die beiden einander gegenüberstehen und im Schuss- Gegenschuss einen Dialog führen. Parallel zum Kennenlernen der Figuren, verkleinert sich die Einstellungsgröße. Dies geschieht nicht nur schrittweise, sondern gleichmäßig: zuerst sehen wir Booth in einer *Amerikanischen*, dann Bones. Es folgt eine *Halbnahe* von Booth und dann eine *Halbnahe* von Bones. Nicht nur der FBI Agent und die Anthropologin behandeln einander gleichgestellt, auch in der Kameraführung erfahren beide dieselbe Aufmerksamkeit. Genauso wie die Kamera, verändert sich auch die Geschwindigkeit des Schnittes im Laufe der Szene. Das Tempo

⁹⁸ Ibid., TC: 11:15-11:18.

⁹⁹ *5x16 The Parts in the Sum of the Whole*, Regie: David Boreanaz, DVD-Video, Twentieth Century Fox 2011, TC: 04:20-04:22; (Orig. USA 2009/10).

von beidem erhöht sich kontinuierlich, vom Moment in dem Booth den Hörsaal betritt und auf Bones zugeht, bis zu dem Punkt, an dem er vor ihr zu stehen kommt und der Dialog beginnt. Bei dieser Unterhaltung sind sowohl Text als auch Schnitt wieder so schnell wie im Analysebeispiel *Pilot*. Im Dialog tritt auch sofort Bones fehlende Bescheidenheit zu Tage: „I’m the best“, sagt sie zu Booth, der mit ihrer Direktheit souverän umzugehen weiß. Am Umgang der beiden miteinander – sie lächeln einander an und flirten – ist leicht abzulesen, dass zwischen ihnen eine große Anziehung besteht. Ist im *Pilot* Booths Flirterei recht einseitig, macht Bones in der Szene im Vorlesungssaal kein Geheimnis daraus, dass sie den FBI Agenten attraktiv findet. Die Rückblende endet damit, dass noch einmal hervorgehoben wird, wie unterschiedlich Booth und Bones in ihrer generellen Einstellung sind: „Do you believe in fate?“, fragt Booth sie. „Absolutely not“, ist ihre überzeugte, kokette Antwort. Es folgt der Gegenschuss zurück auf Booth, der ebenfalls lächelt. Zurück in der Gegenwart lächeln die beiden einander auf der Couch sitzend an und Bones stellt unmissverständlich klar: „I still don’t“, worauf Booth unverzüglich antwortet: „And I still do.“ Die letzte Einstellung der Szene ist Sweets’ Gesicht, der den Partnern gegenüber in einem Sessel sitzt. Nachdem die beiden nur Minuten zuvor abgestritten haben ineinander verliebt zu sein und mit ihren Blicken füreinander das genaue Gegenteil bewiesen haben, bleibt Sweets nichts anderes übrig, als mit den Augen zu rollen.

3.2. Die Inszenierung auf der bildlichen Ebene

In vielen (Audio-) Kommentaren über den „Look“ einer Fernsehserie, wird nur zu gerne betont, dass die Serie nicht wie eine Serie aussehe. Oberstes Ziel ist es, eine Serie wie einen Spielfilm fürs Kino aussehen zu lassen, da Fernsehen im Allgemeinen gerne mit dem Prädikat „billig“ abgestempelt wird. Um dieses Ergebnis zu erzielen wird versucht die Serie mit Hilfe von Aufnahmen aus der Vogelperspektive und Außenaufnahmen visuell aufzuwerten. Viele dieser Aufnahmen sind sogenannte *Stock Shots*, die einmal gedreht werden und danach immer wieder für *Reestablishing Shots*

verwendet werden;¹⁰⁰ so etwa die Außenaufnahme des Jeffersonians oder die Aufnahme der nächtlichen Skyline von Washington. Bei den Sets wird mit großer Genauigkeit gearbeitet, und penibel darauf geachtet, es nicht wie ein Studio aussehen zu lassen.

Panoramaaufnahmen und *Totale* bilden in Fernsehserien allerdings die Ausnahme. Bei der großen Auswahl an Programmen, muss eine Serie darauf achten ihren individuellen Stil zu finden. Dazu können besondere Stilmittel, wie z.B. die Splitscreens bei *24* oder die *Bumper* bei *Prison Break*, die als Abschlüsse der einzelnen Akte dienen, eingesetzt werden. Nur durch Abgrenzung von anderen Produkten, gepaart mit Wiedererkennungswert, ist eine Serie auf die Dauer überlebensfähig. Doch bei all den Bemühungen um einen cineastischen Stil, finden sich noch immer genug Parallelen zu Fernsehformaten, welche die Prime Time Serien nur all zu gerne abstreiten.¹⁰¹ Christine Geraghty hält über die Kameraeinstellung in Soap Operas fest:

*[...] the close-ups of faces, of important objects, the deliberate movement of a character across a room, the lingering of the camera on a face at the end of a scene, the exchange of meaningful glances – work to make every gesture and action seem highly coded and significant, marking out emotional relationships and enable the audience to understand the significance of every action.*¹⁰²

Diese Aussage kann ohne Einschränkung auch über die Crimedy *Bones* und die Drama-Serie *Prison Break* getroffen werden. Durch das Wissen um filmische Darbietungsformen, ist uns klar, dass ein Objekt in *Großaufnahme* von Wichtigkeit ist. Da bei *Bones* die Gesichter des FBI Agenten und der forensischen Anthropologin oft in *Großaufnahme* zu sehen sind, stufen wir die davon abzulesenden Gefühle als wichtig ein. Demgemäß wird dem romantischen Subplot vom Zuschauer zusätzliche Bedeutung

¹⁰⁰ Viele solcher *Stock Shots* werden oft gar nicht von einer Second Unit gedreht, sondern stammen aus dem Archiv der Produktionsfirma. So findet sich eine Außenaufnahme des Gefängnisses von *Prison Break* plötzlich bei *Bones* wieder, wo sie als *Establishing Shot* für eine Psychiatrie dient.

¹⁰¹ In ihrem Aufsatz *The End of TV as we know it: Convergence, Anxiety, Generic Innovation, and the Case of 24* verfolgt Tara McPherson die These, dass die Actionserie *24* mehr mit einer Soap Opera gemein habe, als mit einem Actionfilm. Bis zu einem gewissen Grad wäre ihre Argumentation auch auf *Prison Break* anwendbar.

¹⁰² Geraghty, Christine, *Woman and Soap Opera. A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge: Polity Press 1991, S. 30.

beigemessen. Der Zuschauer wird durch die Kameraeinstellung dazu aufgefordert den *Leerhorizont* zu füllen.

Die Kamera nimmt tendenziell eine Position ungefähr auf Augenhöhe der Figuren ein (*eye-level shot*). In Dialogszenen in denen nur eine Person zu sehen ist, werden häufige *over-the-shoulder shots* verwendet, die im Schuss/Gegenschuss-Verfahren miteinander verbunden werden. In den Szenen am Ende einer Episode wird viel mit *two shots* gearbeitet, in denen zwei Figuren hinter- oder nebeneinander im Bild zu sehen sind – vorrangig einander gegenüber im Profil. Man sieht ihre Gesichter in *Großaufnahme*, was dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, die Mimik beider Figuren zu beobachten. Besonders wichtig sind die *reaction-shots*, die zeigen, wie die Figur, auf das, was die andere sagt, reagiert. Oft verweilt die Kamera auf dem Gesicht einer Figur, während die andere im Hintergrund den Raum verlässt, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, die Reaktion der verbleibenden Figur zu sehen. In solchen Einstellungen hat nur der Zuschauer die Möglichkeit, die Gefühle der Figur zu erkennen. Der anderen Figur, welche den Raum verlassen hat, bleiben sie verborgen. Dadurch hat der Zuschauer den Eindruck, einen Informationsvorsprung gegenüber den beiden Figuren zu haben, da er wie ein omnipotenter Erzähler über das Handeln beider Figuren Bescheid weiß.

Die Herausforderung in Szenen im Jeffersonian besteht darin, eine Gruppe von Menschen zu filmen und Exposition visuell interessant zu gestalten. Hier wird viel mit 360 Grad Fahrten um die Akteure gearbeitet, damit die Situation nicht statisch wirkt.

Wie im Kapitel 3.5. Körperkontakt zu lesen sein wird, hat die Kameraeinstellung einen erheblichen Anteil daran, dass den Berührungen zwischen Booth und Bones eine so große Bedeutung beigemessen wird, indem viel mit *Nah-* und *Detailaufnahmen* gearbeitet wird.

Die schon mehrmals erwähnte letzte Szene am Ende einer Folge spielt bei *Bones* eine wichtige Rolle. Diese gleichen einander im Aufbau: Das übergeordnete Thema der Episode wird besprochen (Berufliches und Privates vermischen sich wieder), welches bei mindestens einem der beiden Emotionen weckt. Es folgt der Wechsel von Text zu Subtext und ein Moment entsteht, in dem der Zuschauer auf einen Kuss hofft. Dieser wird willkürlich von einem der beiden Figuren unterbrochen (meist mit der Flucht in ein humoristisches Kommentar), die Kamera bewegt sich von den beiden weg und das

Bild blendet in Schwarz ab. Die Figuren kommen einander näher, um am Ende doch wieder nicht zueinander gefunden zu haben. Genauso verhält sich die Kamera: Sie nähert sich im Laufe des Gesprächs an, um bis zum „exchange of meaningful glances“¹⁰³ an eine *Nahaufnahme* heranzukommen, doch verlässt die Szene am Ende wieder.



Abb. 3: Booth und Bones im *Royal Diner*¹⁰⁴



Abb. 4: Der Subtext wird über Blicke transportiert¹⁰⁵

¹⁰³ Geraghty, Christine, *Woman and Soap Opera*, S. 30.

¹⁰⁴ Screenshot, 3x3 *Death in the Saddle*, Regie: Craig Ross Jr., Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 39:28; (Orig. USA 2007/08).

¹⁰⁵ Screenshot, 2x11 *Judas on a Pole*, Regie: David Douchovny, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 40:28; (Orig. USA 2006/07).

3.3. Tageszeit/Zeitpunkt

Bei der Serie *Bones* ist ein durchgehendes Muster bezüglich des Aufbaus zu beobachten: Eine Folge beginnt meist mit dem Fund der Leiche, darauf folgt die Sichtung des Tatortes, der Vorspann und danach eine Szene im Jeffersonian, wo die menschlichen Überreste untersucht werden. Als nächstes werden Zeugen befragt und Beweismittel analysiert. Am Ende einer Folge – was im Allgemeinen am Ende eines Tages bedeutet – findet eine Szene mit Booth und Bones statt, die den gelösten Fall noch einmal Revue passieren lässt und in der Booth und Bones ein persönliches Gespräch führen. Dieses Gespräch wird meist im *Royal Diner* oder im *Founding Fathers* geführt. Die Unterhaltung bildet den Abschluss des übergeordneten Themas der Episode, welches zu Beginn einer Folge eingeführt wird. Dabei handelt es sich um Motive wie Glaube, Liebe, Vertrauen oder Familie, bei denen die beiden zu Beginn der Episode immer unterschiedlicher Meinung sind und erst im Laufe der Handlung auf einen gemeinsamen Nenner kommen.

Die beiden kommen sich am Ende eines Arbeitstages näher – im Schutz der Dunkelheit sozusagen. Szenen, in denen die beiden Gefühle füreinander offenbaren – ob nun durch Text oder Subtext – finden sich immer am Abend, am Ende einer Folge. Dies ist strategisch gut gewählt, bildet es für die Zuschauer nicht nur den thematischen Abschluss einer Folge, sondern stimmt neugierig. Der Zuschauer weiß um die Signifikanz jener Szenen und hofft jede Woche darauf, dass diese doch einmal mit einem Kuss oder einem Liebesgeständnis enden.

Die gegenseitige Zuneigung wird meistens in Szenen sichtbar, in denen einer der beiden in akuter Gefahr schwebt: Bones oder Booth werden gekidnappt, bedroht oder liegen lebensgefährlich verletzt im Krankenhaus. In diesen Stadien der emotionalen Nacktheit, vergessen sie ihre professionellen Vorbehalte und zeigen einander was sie füreinander empfinden, indem sie einander in den Arm nehmen und sich trösten. In Extremsituationen werden alle Gründe, die gegen das Zeigen der Gefühle sprechen, über Bord geworfen. Die Schreiber arbeiten ab der ersten Folge mit jenen Szenen, in denen einer der beiden in Gefahr schwebt und in denen sie sich nach der Arbeit unterhalten.

Die Szene, in der Booth Bones endlich gesteht, dass er eine Beziehung mit ihr führen möchte, steht ebenfalls am Ende der Folge *The Parts in the Sum of the Whole*, und zugleich am Ende des Tages. Beide stehen auf den Treppen eines freien Platzes mitten in Washington. Es ist Abend.

In der sechsten Staffel gesteht Bones ihrem Partner, dass sie es bereut ihre Chance verpasst zu haben. Dieser, für sie ungewöhnliche Gefühlsausbruch (sie weint sogar), findet am Ende der Folge statt, und wieder als die beiden am Weg in den Feierabend sind. Dramaturgisch wäre es nicht sinnvoll, solche Szenen am Anfang, oder gar in der Mitte einer Folge zu stellen. Durch ihre Platzierung am Ende, erhalten sie die nötige Signifikanz und werden in ihrer Bedeutung aufgewertet. Zusätzlich dienen sie als Vorgeschmack auf mehr und lassen die Zuschauer gespannt auf die nächste Episode hoffen.

3.4. Orte

Orte meint nach Wulffs Definition soziale Räume, welche gekennzeichnet sind durch „Kategorien wie privat- öffentlich, Stadt- Land, Kultur-Natur, Wohnen- Arbeit und dergleichen mehr.“¹⁰⁶ Diese Arbeit konzentriert sich vorrangig auf die Unterscheidung von privatem und öffentlichem Raum.

Wie viele andere Serien arbeitet *Bones* mit wenig unterschiedlichen Schauplätzen. Meistens befinden sich die Protagonisten im Jeffersonian, in Booths Büro oder in den Lokalen *Royal Diner* und *Founding Fathers*, selten auch in der Wohnung von Booth oder Bones. Mindestens eine Szene pro Folge spielt in Booths Wagen, wo die beiden Ermittler eine Diskussion über den Fall führen. Wechselnde Tatorte lockern die ansonsten recht schematisch ablaufenden Folgen auf. Closed Room Mysteries, welche ausschließlich im Labor, in einem Flugzeug, in einem Auto etc. spielen sorgen zusätzlich für Abwechslung und sind außerdem kostensparend. Im Jeffersonian, welches ein Set ist, werden nicht nur die forensische Plattform, sondern auch die Büros der einzelnen Figuren regelmäßig genutzt, welche entsprechend den persönlichen und

¹⁰⁶ Wulff, Hans J., *Darstellen und mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Gunter Narr 1999, S. 126.

privaten Bedürfnissen der Figuren eingerichtet sind und deren Einrichtung sich von Staffel zu Staffel verändert und erweitert.

Am Ende einer Episode haben Booth und Bones die Angewohnheit, gemeinsam etwas trinken oder essen zu gehen. In Staffel 1 sind sie im chinesische Lokal *Wong Fu's* und in den Staffeln 2 bis 6 im *Royal Diner*, oder der Bar *Founding Fathers*, welche sich gegenüber des Jeffersonians befinden. Dort finden großteils die unter 3.3 Tageszeit/Zeitpunkt angesprochenen Szenen am Ende einer Episode bzw. am Ende eines Arbeitstages statt. Der Zuschauer lernt diese Schauplätze mit den typischen Gesprächen die dort geführt werden zu verbinden, und hegt diesen Szenen gegenüber eine gewisse Erwartung. Man erhofft sich ein vertrautes Gespräch zwischen Booth und Bones, welches die Beziehung der beiden zueinander vertieft. Der Zuschauer erwartet an einem öffentlichen Ort, an dem es von Menschen nur so wimmelt, eine gefühlsbetonte, subtextgeladene Konversation zwischen den Protagonisten. Es ist paradox: Obwohl Booth und Bones sich bei intimen Gesprächen oft in der Öffentlichkeit (wie dem *Royal Diner*) befinden, büßt ihr Gespräch nichts an Privatheit ein.

Wenn Booth Bones seine Gefühle gesteht, befinden sie sich an einem öffentlichen Platz mitten in Washington. Selbst, wenn die Kamera die Statisten nicht aus dem Bild ausschließt, so scheinen einem als Zuschauer immer nur die beiden Partner vorhanden zu sein. Wie die beiden, lässt sich der Zuseher nur allzu gerne dazu verleiten, die Welt um sich herum zu vergessen. Szenen zwischen zwei Personen an öffentlichen Orten spielen zu lassen, bietet visuell mehr Möglichkeiten als ein menschenleeres Zimmer und wertet den Schauwert auf.

3.5. Körperkontakt

Berührungen sind ein wichtiges dramaturgisches Mittel. Besonders gerne wird Emotion „durch das Verharren bei manchen Augenblicken“¹⁰⁷ erzeugt. Wie bereits in Kapitel 3.2. Inszenierung auf der bildlichen Ebene vorweggenommen, ist es hauptsächlich der Kameraeinstellung zu verdanken, dass der Zuschauer eine Berührung zwischen Booth

¹⁰⁷ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 132.

und Bones große Signifikanz beimisst. Dadurch, dass die Hand, mit der Booth jene von Bones ergreift, oder mit der er ihr über die Wange streicht, in einer *Großaufnahme* zu sehen ist, wird die Handlung wie Christine Geraghty formuliert „highly coded and significant.“¹⁰⁸ Dies bedeutet in diesem Zusammenhang, dass es gilt den Subtext in den Szenen zu interpretieren.

Dass das Spiel um Berührung, oder Nicht-Berührung einen besonderen Status einnimmt, bestätigt eine Szene in der Folge 4x10 *The Passenger in the Oven*: Booth schleicht sich zu Bones in die erste Klasse im Flugzeug. Als ihn die Stewardess zur Rede stellt, kommt es zu folgendem Dialog:

Booth: „See, we’re partners. We like being together.“

Stewardess: „Your sexual relationship’s not relevant, Sir. This is First Class.“

Bones: „Why does everyone always think we have a sexual relationship? I mean, we barely touch each other.“¹⁰⁹

Bones’ Antwort zu Folge, setzen wir voraus, dass Menschen, die sich nahe stehen, einander häufig berühren. Und obwohl sich Booth und Bones selten berühren, schließen wir aus den wenigen, kleinen Gesten, dass die beiden etwas füreinander empfinden. Die Seltenheit von Körperkontakt führt zu seiner Überhöhung und lässt das Publikum nach mehr verlangen. Kleine, unscheinbare Gesten, wie das Ergreifen einer Hand sind von großer Bedeutung und schon beinahe gleichbedeutend mit einem Kuss. Beide versuchen ein professionelles Arbeitsverhältnis zu führen, welches Berührung nicht mit einschließt. Jemanden zu berühren, bedeutet jemanden nicht nur physisch, sondern auch psychisch an sich heranzulassen und zu vertrauen. Diese Mehrfachbedeutung von „berühren“ ist bei *Bones* allgegenwärtig. Wenn Booth Bones Hand ergreift, ist dem Zuschauer durch die Kameraeinstellung (*Großaufnahme*) und die Montage (*Großaufnahme*, der sich umschließenden Hände, gefolgt von einem Schnitt auf die *Nahaufnahme* des Gesichtes von Bones) klar, dass nicht nur die körperliche, sondern vor allem die seelische Komponente einer Berührung eine große Rolle spielt.

¹⁰⁸ Geraghty, Christine, *Woman and Soap Opera*, S. 30.

¹⁰⁹ 4x10 *The Passenger in the Oven* (USA 2008/09), TC: 02:34-02:47.

3.6. Text und Subtext

Subtext ist nichts, womit wir nur im Theater, im Kino oder im Fernsehen konfrontiert sind. Er begegnet uns jeden Tag. Menschen sagen nicht immer, was sie meinen. Manchmal lassen sie dies einander wissen, manchmal nicht. Subtext ist Sprache, die „unter“ dem Gesagten liegt. Dieser kann uns mehr über einen Menschen und die Umstände, in denen er sich befindet sagen als der Text. Wenn der Text nur eine mögliche Bedeutung hat, so bekommt er durch den Subtext viele mehr. In manchen Serien wird dieser sogar als Stilmittel eingesetzt – so etwa bei *Dexter*, wo wir die Gedanken des Serienkillers als Voice Over hören, oder in *True Blood*, wo die Intentionen mancher Figuren durch die Telepathin Sookie nicht nur akustische, sondern vereinzelt auch visuell dargestellt sind. Im Schauspiel besteht ein großer Teil der Arbeit darin, für Szenen den passenden Subtext zu finden und diesen dem Zuschauer zu vermitteln. Das Schwierige an der Analyse von Subtext ist seine individuelle Lesbarkeit. Er kann von verschiedenen Zuschauern unterschiedlich interpretiert werden. Genau diese Möglichkeit zur Mehrdeutigkeit ist es allerdings, den Reiz von Szenen mit Subtext ausmacht.

Das Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, welches die Beziehung zwischen Booth und Bones von Anfang an definiert, ist auch im Spiel der Darsteller allgegenwärtig:

[...] das Schauspiel der Liebe gehorcht den Gesetzen des Magnetismus, dem Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, von Verstecken und Zeigen. Aus dieser Spannung erwächst die Gebärde der Liebe, aus der Disharmonie, aus der Ambivalenz, auf einem Kräftefeld, das die Entstehung vielfältiger, individueller Ausformungen ermöglicht, immer fest verbunden mit der persönlichen Ausdrucksqualität des ‚Darstellers‘ und der ‚Darstellerin‘.¹¹⁰

Dieser „persönlichen Ausdrucksqualität“ der Darsteller Emily Deschanel und David Boreanaz ist es zu verdanken, dass es die Serie in dieser Form überhaupt gibt – wie Erfinder Hart Hanson erzählt:

¹¹⁰ Marschall, Susanne, „(De-)Montage: Liebeszenen im Film.“ *Schauspielen und Montage: Schauspielkunst im Film, zweites Symposium*. Hg. Knut Hickethier. St. Augustin: Gradez, 1999, S. 133f.

*Initially we thought it was going to be a single person lead that we would find Temperance Brennan, and she would work with a number of different law enforcement agencies. Then we saw Emily and David working together and we thought, 'Oh, we've got a much better thing to do here.'*¹¹¹

Hätte die Chemie – nicht umsonst ist eine der Taglines der Serie: „Because solving crime takes chemistry“ – zwischen den beiden Hauptdarstellern nicht so gestimmt, hätte es den romantischen Subplot in dieser Form nicht gegeben. Hart Hansons Auskunft nach zur Folge, war die Serie ursprünglich ähnlich konzipiert wie die *Tempe Brennan* Buchreihe. Auch dort arbeitet Tempe mit unterschiedlichen Regierungsbeamten zusammen.¹¹² Wie in 3.5. Körperkontakt beschrieben, werden Berührungen durch ihre Seltenheit zu „Gebärden der Liebe“. Lange Zeit wird den Gefühlen gar kein verbaler Ausdruck verliehen. Die unausgesprochene Zuneigung zwischen den Ermittlern ist der sprichwörtliche pinke Elefant im Raum. In Momenten, in denen sich Bones zu Gefühlen hinreißen lässt, ist stets Booth an ihrer Seite. Für den Zuschauer resultiert daraus, dass Bones Booth zunehmend vertraut, sonst würde sie sich ihm gegenüber nicht verletzlich zeigen.

Die Vermittlung des Subplots hängt eng mit der Inszenierung auf der bildlichen Ebene zusammen. Die Kameraführung ist ein wesentlicher Bestandteil in der Darstellung des Subtextes. Sie unterstützt den Schauspieler in seiner Darstellung mit Hilfe von *Nah-* und *Großaufnahmen*, die es dem Zuschauer erleichtern, die Mimik des Darstellers zu lesen. In solchen Einstellungen verharrt die Kamera ungewöhnlich lange auf dem signifikanten Ausschnitt (Augen, Hände, die einander berühren, ...), um ihm Bedeutung beizumessen, und dem Zuschauer anzuzeigen, dass es in der Szene um mehr geht, als gesagt wird. Zur Unterstützung von Szenen, in denen wenig gesprochen und doch so viel gesagt wird, nutzt man oft Musik. Bei *Bones* wird in der letzten Szene einer Folge gerne davon Gebrauch gemacht – hauptsächlich in Form von extern-diagetischer Musik. Die letzte Episode von Staffel 6 *The Change in the Game* endet damit, dass Booth und Bones abends durch die Straßen von Washington schlendern und Bones ihrem Partner schließlich gesteht, dass sie schwanger sei. Die Szene endet damit, dass man abwechselnd zuerst Booth und dann Bones in *Nahaufnahme* sieht, wie sie

¹¹¹ Ruditis, Paul, *Bones. The official Companion*, S. 16.

¹¹² Es gibt auch in den Büchern wiederkehrende Figuren, wie den Polizisten Luc Claudel oder den Lieutenant-Déetective Andrew Ryan, mit dem sie einmal mehr, einmal weniger eine Beziehung führt.

einander ansehen. Es gibt keine Erwiderung von Booth auf die Offenbarung seiner Kollegin – nur den Blickaustausch. Als der Dialog endet, nimmt man als Zuschauer das Lied *Make you feel my Love* der Sängerin Adele wahr, und die Szene blendet langsam ins Schwarz aus.¹¹³ Die Melodie und der Text des Liedes unterstützen den Zuschauer dabei, den Subtext richtig zu deuten.¹¹⁴ Diese Funktion hat auch der Schnitt. Mit den zuerst erwähnten langen Einstellungen von Blicken und Gesten, wird das Spiel der Darsteller unterstützt. Alle dramaturgischen Mittel wie Bild, Montage, Schnitt und Musik versuchen also die Darstellung des Schauspielers in seinem Ausdruck des Subplots zu unterstützen.

3.7. Rolle des Mobiltelefons

In der gesamten Serie lässt sich keine einzige Folge finden, in der Booth und Bones nicht miteinander telefonieren. Der FBI Agent und die forensische Anthropologin sind aufgrund ihrer Zusammenarbeit immer füreinander erreichbar. Das Mobiltelefon spielt bei der Exposition eine wichtige Rolle: Welche Entwicklungen hat es bezüglich der Ermittlungen gegeben? Wie verhält es sich mit ausstehenden Laborergebnissen? Was bedeutet das Fachchinesisch der Laborbefunde für Laien ausgedrückt? Die Telefonate sind meist kurz und dienen nur der Informationsweitergabe. Auf Begrüßungen und Verabschiedungen wird verzichtet. Es geht darum, dem Partner so effizient wie möglich die neuesten Erkenntnisse mitzuteilen. Persönliches hat dabei außen vor zu bleiben.

Die beiden Gesprächspartner werden meist in *Nah-* oder *Großaufnahme* gezeigt, und es wird zwischen den Gesichtern abwechselnd hin- und hergeschnitten. Häufig befindet sich einer der beiden (vorrangig Booth) in einem Auto. Beide bedienen ein Klapphandy, welches meiner Meinung nach wegen des dramatischen Effekts verwendet wird. Im

¹¹³ 6x23 *The Change in the Game*, Regie: Ian Toynton, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2012, TC: 40:30-41:12; (Orig. USA 2010/11).

¹¹⁴ Musik kann auch als ironisches Kommentar oder zur Verfremdung einer Szene genutzt werden. In 5x10 *The Goop on the Girl* sprengt sich im Teaser ein Mann im Weihnachtsmannkostüm in die Luft. Die Szene blendet zu *Here comes Santa Claus* von Bob Dylan aus. Ein ähnlicher Verfremdungseffekt wird auch bei *Prison Break* benutzt: in 2x10 *Rendezvous* läuft im Radio (intern- diagetisch) *I'm walking on sunshine* von Katrina & the Waves, während Bellick und sein Kollege T-Bag foltern.

Gegensatz zu einem „normalen“ Mobiltelefon oder einem Smartphone, bietet das Auf- und Zuklappen schauspielerisch mehr Möglichkeiten seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

3.8. Eine Hommage an *Akte X*?

Bones hat nichts mit Außerirdischen, Verschwörungstheorien (abgesehen von Hodgins' Hobby) und unerklärlichen Phänomenen zu tun, und doch wird die Serie nur allzu gerne mit der die 90er Jahre prägenden Fernsehserie *Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI (The X-Files)* verglichen. Schon beim Ansehen der ersten Folge wird klar warum: Die platonische Beziehung, die aber offensichtlich voller sexueller Spannung ist, erinnert stark an jene der Agenten Mulder und Scully der Mysteryserie. Die Schreiber und Darsteller machen keinen Hehl daraus, dass sich durchaus Parallelen zu dem Ermittlerduo ziehen lassen. David Boreanaz stellt im *Making Of* im Interview fest: „[...] it's very X-Files-shy with this Scully / Mulder relationship. It's a little bit more out there as far as the Scully and Mulder thing.“¹¹⁵ Und auch gleich im *Pilot* versucht Hart Hanson die Ähnlichkeiten zu den berühmten Alien-Jägern nicht zu verstecken, sondern zollt ihnen Tribut, als er Booth sagen lässt: “Do you want to spit in my hand? We're Mulder and Scully.”¹¹⁶ Woraufhin *Bones* das erste Mal den Satz sagt, der zu ihrem Running Gag werden wird: “I don't know what that means.“

Auch in späteren Episoden wird immer wieder auf *Akte X* Bezug genommen. Die Staatsanwältin rät Hodgins in 3x13 *The Verdict in the Story*: „No badges saying, [...] The truth is out there“¹¹⁷, eine der berühmtesten Tag-Lines der Serie. In der zweiten Staffel führte *Akte X*-Darsteller David Duchovny bei der Folge *Judas on a Pole* Regie, und der Co-Executive Producer Tony Wharmby war von 2000-2002 Executive Producer bei *Akte X*. Die Serie selbst wurde von derselben Firma (Twentieth Century Fox) produziert.

¹¹⁵ *The Squints*, *Bones* Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2007, TC: 02:15-02:28; (Orig. USA 2005/2006).

¹¹⁶ 1x1 *Pilot* (Orig. USA 2005/06), TC: 04:21-04:23

¹¹⁷ 3x13 *The Verdict in the Story*, Regie: Jeannot Szwarc, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2009, TC: 08:58-09:00; (Orig. USA 2007/08).

In Staffel 5 zollt *Bones* der Kultserie aus den 90ern mit der Folge *The X in the File* Tribut: Diese ist nicht nur voll mit Anspielungen, sondern wartet auch mit Gastauftritten von ehemaligen Darstellern der Mysteryserie auf.

Booth und Bones ähneln ihren Pendants aus den 90ern sehr stark: Mulder und Booth sind beide intelligente FBI Agenten, die von einer Leidenschaft für die Wahrheit getrieben sind. Sie glauben, dass mehr zwischen Himmel und Erde existiert, als die Wissenschaft erklären kann. Sie haben einen gewissen Charme, flirten mit ihren Partnerinnen und sind die Einfühlsamen in der Partnerschaft.¹¹⁸ Wohingegen Agent Scully und Dr. Brennan Wissenschaftlerinnen sind (Scully ist Ärztin), nur an empirisch belegbare Tatsachen glauben und sich ihren Gefühlen nicht so leicht ergeben wie ihre männliche Kollegen, welche sich gerne in ihren Entscheidungen von ihrem Bauchgefühl leiten lassen. Scully und Bones hingegen versuchen immer rational zu sein, weswegen beide von Kollegen für distanziert, wenn nicht sogar für unterkühlt gehalten werden. Wie Scully, ist Bones eine Frau in der Männerdomäne Verbrechensbekämpfung, in der es sich zu behaupten gilt. In beiden Serien sind es die Frauen, die der (bei Mulder fast schon obsessiven) Leidenschaft der Männer für die Wahrheit ein wissenschaftliches Fundament geben. Und in beiden Serien sehen die Partner hinter die äußerliche Fassade des anderen, um sich gegenseitig zum Besseren zu beeinflussen. Mulder ist der erste, der sich seine Gefühle für seine Partnerin eingesteht, genauso wie Booth Bones sagt, dass er eine Beziehung mit ihr führen will. Das Motiv Glaube ist eines der wenigen Themen in denen sich die Serien unterscheiden: Die empirische Agent Scully ist gläubige Christin und trägt immerzu ein goldenes Kreuz um den Hals, wohingegen Mulder diesem Glaubenskonzept nichts abgewinnen kann. Bei *Bones* ist es Agent Booth, der an Gott glaubt, während Bones Atheistin ist. Booth erklärt sich das daraus: „You can’t measure the man upstairs in a beaker, so he can’t possibly exist.“¹¹⁹

¹¹⁸ Es gibt einige Publikationen zum Thema, dass Agents Mulder und Scully mit ihren geschlechtsuntypischen Merkmalen – er der Einfühlsame, sie die Rationale – sehr untypisch für die Darstellung von Mann und Frau im Fernsehen sind, und der Erfolg der Serie zu einem großen Teil aus dieser Emanzipation der Frau entstanden ist. Allerdings gibt es genauso viele Veröffentlichungen, die diese These zu widerlegen versuchen. Diese Diskussion könnte man genauso über *Bones* führen. Ob man nun darüber übereinstimmt, dass Mulder und Scully bzw. Booth und Bones nicht typisch männliche und weibliche Rollenzuweisung erfahren oder nicht, so muss man doch anerkennen, dass ein großer Teil der Komik in beiden Serien auf dem Spiel mit den gängigen Mann-Frau-Klischees gründet.

¹¹⁹ 1x9 *The Man in the Fallout Shelter*, Regie: Greg Yaitanes, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2007, TC: 24:13; (Orig. USA 2005/06).

Der Umgang mit Brennans Schwangerschaft erinnert ebenfalls sehr an die zwei gegensätzlichen FBI Partner: In der Folge 7x17 *All Things* wird angedeutet, dass Mulder und Scully die Nacht miteinander verbracht haben, da die Folge damit beginnt, dass sich Scully morgens aus der Wohnung von Mulder schleicht, nachdem sie am Abend zuvor an seiner Schulter eingeschlafen ist.¹²⁰ Dieser Umstand wird nie angesprochen, aber als Scully schwanger wird, vermutet man, dass das Baby aus dieser gemeinsam Nacht entstehen hätte können. In der Folge 6x22 *The Hole in the Heart* bei *Bones* ist es so ähnlich: Bones verbringt die Nacht bei Booth auf der Couch, nachdem einer der *Squinterns* von einem Serienmörder erschossen worden ist. In der Nacht kommt sie weinend in Booths Zimmer. Er tröstet sie und die Szene blendet aus als sich Booth, Bones im Arm haltend, auf das Bett legt.¹²¹ Am nächsten Tag erzählt Bones Angela, dass sie mit Booth geschlafen hat,¹²² und die letzte Folge der sechsten Staffel endet damit, dass Bones Booth sagt, sie würde ein Kind von ihm erwarten.¹²³ Wie bei *Akte X* wird dem Zuschauer der Akt selbst vorenthalten. Die Umarmung, in der beide auf das Bett sinken, wirkt so freundschaftlich, dass man ohne das Gespräch zwischen Bones und ihrer Freundin gar nicht auf die Idee kommen würde, dass der FBI Agent und die forensische Anthropologin miteinander geschlafen haben könnten. Wie in der Analyse zum romantischen Subplot von *Prison Break* unter 5.6. Text- und Subtext zu lesen sein wird, wird der Umstand, dass Michael und Sara miteinander schlafen auch mit einer bildlichen Auslassung dargestellt – oder besser gesagt, nicht dargestellt. Booth und Bones legen allerdings ein rasanteres Tempo vor als ihre Kollegen bei den X-Akten. Dauert es bei *Akte X* die gesamte erste Staffel, bis Mulder und Scully Vertrauen zu einander finden, ist bei *Bones* vom *Pilot* an klar, dass der Fokus beim romantischen Subplot liegt und die erotische Spannung zwischen dem Polizisten und der Wissenschaftlerin groß ist. Mulders und Scullys Partnerschaft zeichnet hingegen lange eine loyale, tiefe Freundschaft aus. Auch wenn Mulders und Scullys Verhalten an eine *Screwball Comedy* erinnert, fehlt zwischen ihnen (bis auf wenige Ausnahmen) das

¹²⁰ 7x17 *All Things*, Regie: Gillian Anderson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2008, TC: 00:01-01:11; (Orig. USA 1999/2000).

¹²¹ 6x22 *The Hole in the Heart*, Regie: Alex Capple, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2011, TC: 25:02-27:36; (Orig. USA 2010/11).

¹²² Ibid., TC: 31:30-32:08.

¹²³ 6x23 *The Change in the Game*, Regie: Ian Toynton, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox 2011, TC: 40:57-41:48; (Orig. USA 2010/11).

typische feindselige Geplänkel, welches bei Booth und Bones an der Tagesordnung steht.

3.9. Selbstreflexivität

Die Schreiber und Produzenten der Serie sind sich der großen Beliebtheit um die Beziehung zwischen Booth und Bones wohl bewusst. „The main story engine of the series is the Booth and Bones relationship“, ¹²⁴ erklärt Serienerfinder Hart Hanson.

Zwischen den beiden Hauptdarstellern stimmt die Chemie. Nicht umsonst werden in Zusammenhang mit dem forensischen Aspekt der Serie zweideutige Taglines wie: „Because solving crime takes chemistry“ und „Chemistry keeps them together“ verwendet.

Booth und Bones haben völlig unterschiedliche Herangehensweisen, was nicht nur das Arbeiten, sondern auch ihr Leben betrifft. Die vier Elemente, die laut Linda Seger für die romantische Anziehung in TV-Beziehungen verantwortlich sind, finden sich alle bei *Bones*: Die gemeinsame Arbeit bringt sie einerseits zusammen, hält sie aber auch auseinander. Durch ihre unterschiedlichen Standpunkte lernen sie voneinander und wachsen an sich selbst und gemeinsam als Team. Die Reibungen, sexuelle Spannung und die Komödie zwischen den beiden entsteht aus genau diesen unterschiedlichen Weltanschauungen. Wie so oft im Genre der Screwball Comedy üblich, wird nach dem Kredo „Gegensätze ziehen sich an“ gehandelt. Im Laufe der Serie nähern sich die Figuren einander immer mehr an. Booth erkennt, wie hilfreich eine wissenschaftliche Grundlage für seine Arbeit sein kann, und Bones versucht, empathisch zu sein und Metaphern zu verwenden.

Nebenfiguren nehmen immer wieder Bezug auf die offensichtlichen tieferen Gefühle, die Booth und Bones füreinander hegen. Mehr als einmal werden die zwei aufgrund ihres Verhaltens für ein Paar gehalten, was zu einer verärgerten oder beschämten

¹²⁴ Ruditis, Paul, *Bones*, S. 8.

Reaktion der beiden führt. „Why do people always think we’re gonna make out?“¹²⁵ fragt sich Bones einmal. Booth entgeht einer Antwort, indem er einen Scherz macht.

Der Witz resultiert daraus, dass alle anderen Figuren, außer den beiden, zu sehen scheinen, was sie füreinander empfinden. Liebe macht blind – im Falle von Booth und Bones blind dem Offensichtlichen gegenüber. Oft ziehen Nebenfiguren ihren Schluss nach dem Sprichwort „Was sich liebt das neckt sich.“ So auch der Polizist in 2x20 *The glowing Bones in the old Stone House*, der den zwei Ermittlern bei ihrer Diskussion über Liebe und Hochzeit eine Weile zuhört ehe er fragt:

Polizist: “How long have you two been going out?”

Booth und Bones: „[...] We’re partners.“

Polizist: “Me and my partner talk baseball.”¹²⁶

Die Autoren spielen auch mit der Erwartungshaltung, die mit den in Kapitel 3.6 beschriebenen intensiven Blicken aufgebaut wird. In *The Passenger in the Oven* kommentiert der verhaftete Täter am Ende der Episode, als sich die beiden Ermittler lange in die Augen schauen den Moment folgendermaßen: „Hey, are you two gonna make out?“ Seine Aussage führt zu einem Bruch. Der Zuschauer fühlt sich dabei ertappt, wie er (wieder einmal) auf einen Kuss gehofft hat.

Nebenfiguren übernehmen in ihren Reaktionen auf Booth und Bones immer wieder die Rolle des Zuschauers. So etwa Angela, als ihr Brennan erzählt, dass sie mit Booth geschlafen hat. Mit geöffnetem Mund starrt sie ihre Freundin fassungslos an. So ergeht es auch dem Zuschauer, der nicht recht glauben kann, dass es wirklich zu einer gemeinsamen Nacht zwischen dem Ermittlerduo gekommen ist, da es nicht gezeigt wurde. Da Brennan nicht dezidiert sagt „I slept with Booth“, sondern die mehrdeutigere Formulierung „I got into bed with Booth“ verwendet, reagiert Angela so, wie auch der Zuschauer tun würde – sie fragt nach: „What exactly happened after you crawled into bed with Booth?“ Aber leider bekommen wir darauf keine Antwort, sondern nur ein

¹²⁵ 4x10 *The Passenger in the Oven*, (USA 2008/09), TC: 40:15-41:33.

¹²⁶ 2x20 *The glowing Bones in the old Stone House* (USA 2006/07), TC: 01:13-01:20.

vielsagendes Lächeln von Brennan.¹²⁷ Selbst bei diesem Geständnis setzt die Serie auf Mimik, statt auf Text.

Auch, dass es zu einer permanenten Vermischung zwischen Berufs- und Privatleben kommt, ist sich die Serie sehr wohl bewusst. Wie bereits in 1.2.2.3. Liebesgeschichte erwähnt, verwendet die Serie *Bones* die Figur des Squinterns Clark Edison, um darauf ironisch Bezug zu nehmen. Er ist nicht der Einzige. Booth stellt Bones gegenüber fest: „You’re bored. The spark’s gone.“¹²⁸ Solch eine Aussage assoziiert man normalerweise in Bezug auf eine romantische Beziehung, doch Booth meint damit ihr Arbeitsverhältnis.

Auch in Bezug auf die Darstellung von romantischen Szenen an öffentlichen Orten verhält sich die Serie sehr selbstreflexiv. In Folge 20 der vierten Staffel befinden sich Booth und Bones im FBI Gebäude, gemeinsam mit einem Verdächtigen, und beginnen eine hitzige Diskussion über das Thema Ehe. Zu Beginn der Szene sind noch alle drei Personen im Bild zu sehen, doch nähert sich die Kamera bis auf einen *Two Shot* heran, und der Zuschauer sieht nur noch die beiden Partner. Plötzlich, in Mitten der Debatte schaltet sich die Stimme der Verdächtigen aus dem Off ein: „Am I still needed here? Because if you two are having relationship issues, I can...“¹²⁹ Erst jetzt fällt den beiden (und den Zusehern) wieder ein, dass sich noch eine dritte Person im Raum befindet, woraufhin die Anthropologin sofort klarstellen muss, dass die beiden keine romantische Beziehung führen. Wie im Kapitel über die Örtlichkeit festgestellt wurde, unterstützt die Kameraführung das Gefühl von Privatsphäre an einem öffentlichen Ort.

¹²⁷ 6x22 *The Hole in the Heart* (USA 2010/11), TC: 31:30-32:08.

¹²⁸ 4x10 *The Passenger in the Oven* (USA 2008/09), TC: 03:47-03:51.

¹²⁹ 4x20 *Cinderella in the Cardboard*, Regie: Steven DePaul, Kauf DVD, USA Twentieth Century Fox 2009, TC: 03:39-04:25; (Orig. USA 2008/09).

4. Die Fernsehserie *Prison Break*



Abb. 5: Prison Break¹³⁰

4.1. Die Serie

Die Fernsehserie *Prison Break* von Paul T. Scheuring lief auf dem US-Sender *Fox* von 2005 bis 2009 mit vier Staffeln und insgesamt 81 Folgen. Laut Sendervorgaben dauert eine Folge längstens 42,39 Minuten¹³¹ und beginnt mit einem sog. *Teaser*, der den Grundkonflikt der jeweiligen Folge vorgibt. Dieser *Teaser* ist unterschiedlich lange und dauert zwischen 01:58 und 08:54 Minuten. Danach folgt der Vorspann.

Die erste Staffel spielt im fiktiven *Fox River* Gefängnis in Chicago. Gedreht wurde ebenfalls in Chicago, allerdings im *Joliet Correctional Centre*, welches 2002 geschlossen wurde. Dort entstanden auch andere Filme, wie z.B. *The Blues Brothers* oder *Derailed*. Um für Authentizität nicht nur das Set betreffend zu sorgen, engagierte man ehemalige Insassen und Wärter als Statisten, sowie Mitarbeiter des nahegelegenen *Statesville Correctional Centre* als Berater.¹³²

¹³⁰ <http://mettelray.wordpress.com/2011/02/01/145-prison-break/>, 29.02.2012.

¹³¹ *1x6 Riots, Drills and the Devils Part 1*, Audiokommentar Paul T. Scheuring, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 11:15-11:18; (Orig. USA 2005/06).

¹³² *If these Walls could speak: Profile of the Joliet Correctional Centre*, Specials Season 1, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 10:15-11:18; (Orig. USA 2005/06).



Abb. 6: Joliet Correctional Centre¹³³



Abb. 7: Establiishing Shot Fox River¹³⁴

In der zweiten Staffel sind die Protagonisten quer durch Nordamerika auf der Flucht. Da eine Fernsehserie innerhalb eines 50km Radius um den Produktionsstandort gedreht werden sollte, lag die Herausforderung darin, einen Ort finden, an dem es möglich war die Illusion zu erzeugen, die Figuren würden sich über den gesamten Kontinent bewegen. So fiel die Entscheidung auf Dallas im Bundesstaat Texas. In Verbindung mit *Stock Shots* war das Bild einer Verfolgungsjagd durch die USA perfekt. Die letzten drei Folgen wurden in Pensacola, Florida gedreht, welches den Handlungsort Panama darstellte.¹³⁵

Die dritte Staffel spielt in einem Gefängnis in Panama – das Filmteam war allerdings wieder in Dallas und Umgebung stationiert, wo eine ehemalige Jugendstrafanstalt den Innenhof des Gefängnisses darstellte, *Fort North* für die Außen – und ein Set für die Innenaufnahmen genutzt wurde. Nur wenige Szenen wurden in Panama Stadt gedreht, und für die letzte Folge der 3. Staffel musste Florida als Panama dienen.¹³⁶

Wie schon in der ersten Staffel, decken sich auch im finalen Jahr Handlungs- und Produktionsort der Serie. Dieses Mal ist es Los Angeles.

Trotz des großen Erfolges von *Lost* und *24* waren Kritiker 2005 der Meinung, dass *serials* aussterben.¹³⁷ *Prison Break* bewies das Gegenteil. Da die einzelnen Folgen sehr eng miteinander verknüpft sind, steht am Anfang einer Episode ein „previously on

¹³³ Screenshot *Prison Break. 1x1 Pilot*, Regie: Brett Ratner, Kauf DVD, USA Twentieth Century Fox 2007, TC: 10:15; (Orig. USA 2005/2006).

¹³⁴ Screenshot *Prison Break. 1x1 Pilot* (Orig. USA 2005/2006), TC: 08:10.

¹³⁵ *Reinvention of a series*, Specials Season 2, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 05:14; (Orig. USA 2006/07).

¹³⁶ Vgl. *Making of Orientación*, Interview mit Wentworth Miller, Staffel 3, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 14:51-15:16.

¹³⁷ Vgl. Trokey, Christian, Kalinda Vazquez, *Prison Break. Behind the Scenes*, China: Palace Press 2009, S. 18.

Prison Break“, welches die bisherige relevante Handlung für diese Folge kurz zusammenfasst. Dies erleichtert es dem Zuschauer sich in der Diegese zurechtzufinden, wenn Handlungsstränge aus früheren Staffeln aufgegriffen werden, verpasst man aber mehrere Folgen, fällt es schwer dem Handlungsverlauf zu folgen. *Prison Break* ist eine Serie, die vom Zuschauer Aufmerksamkeit fordert. Jason Mittell glaubt den Grund zu kennen, warum Serien, die aufgrund ihrer hohen Informationsdichte einen aktiven Zuschauer fordern, so beliebt sind: „We want to be competent enough to follow their narrative strategies but still relish in the pleasures of being manipulated successfully.“¹³⁸ Die vielen unerwarteten Wendungen und die *Cliffhanger* am Ende jeder Episode zwingen dazu, mitzudenken, mitzurätseln und nächste Woche wieder einzuschalten.

4.2. Inhalt

Die Serie *Prison Break* wertet mit einer sehr komplexen Handlung auf, deren einzelne Verstrickungen aufzuzählen den Rahmen sprengen würde. Daher beschränke ich mich auf die für diese Arbeit wichtigen Handlungsstränge, die vorrangig dem romantischen Subplot angehören.

Der Ingenieur Michael Scofield begeht einen Banküberfall, um ins *Fox River* Staatsgefängnis eingesperrt zu werden, wo sein Bruder Lincoln Burrows unschuldig wegen Mordes an Terrence Steadman in der Todeszelle sitzt. Michael besitzt jedoch einen ausgeklügelten Plan, um seinen Bruder zu befreien. Dazu lässt er sich die Baupläne des Gefängnisses in verschlüsselter Form auf seinen Oberkörper und Arme tätowieren. Im Gefängnis muss er unzählige Hindernisse überwinden, und immer wieder scheint es, als sei sein Plan zum Scheitern verurteilt.

Die Krankenstation bildet die einzige Lücke in der Sicherheitskette von *Fox River*, was Michael dazu zwingt Diabetes vorzutäuschen, um dort regelmäßig Vorbereitungen für die Flucht treffen zu können. Dabei lernt er die Gefängnisärztin Dr. Sara Tancredi kennen, die er anfangs für seine Zwecke benutzt, sich im Laufe der Zeit aber in sie

¹³⁸ Mittell, Jason, „Narrative Complexity in contemporary American television“, *The Velvet Light Trap*, Nr. 58 Fall, Austin: University of Texas Press 2006, S. 32.

verliebt. Sara erwidert seine Gefühle, doch erfährt sie von seinem doppelten Spiel und fühlt sich betrogen. Dennoch hilft sie ihm bei der Flucht, indem sie die Tür zur Ambulanz unversperrt lässt. So gelangen Michael, seinem Bruder und 6 weiteren Gefangenen am Ende der ersten Staffel die Flucht aus *Fox River*.

Die zweite Staffel handelt von der Flucht der Gefangenen und dem Versuch, die Verschwörung um den Mord an Terrence Steadman aufzuklären. Sara – früher drogensüchtig – verabreicht sich am Ende der ersten Staffel eine Überdosis Morphin, überlebt aber und bekommt von Michael Botschaften zugeschickt. Sie begreift immer mehr, dass die Brüder in eine Verschwörung hineingeraten sind, und wird selbst zur Zielscheibe. Von geheimnisvollen Männern verfolgt, trifft sich mit Michael in New Mexico, in der Hoffnung er könne ihr helfen. Bringt sie es anfangs nicht über sich ihm seine Taten zu verzeihen, beschließt sie doch, bei ihm zu bleiben, doch sie wird von einem Agenten der Regierung namens Agent Kellerman entführt. Sara gelingt die Flucht und sie und Michael sind für kurze Zeit wieder vereint.

Nach vielen weiteren Verfolgungen zu Fuß, mit Auto und Bahn, schaffen es die Brüder und Sara, Lincolns Unschuld zu beweisen und nach Panama zu flüchten. Die Idylle währt nicht lange, denn ein Agent der geheimnisvollen *Company* spürt sie auf und will sie erschießen. Dieses Mal ist es Sara, welche die Brüder rettet und den Agenten tötet. Als die Polizei eintrifft, nimmt Michael den Mord für Sara auf sich und wird in das Gefängnis *Sona* gesperrt.

In der dritten Staffel herrscht die umgekehrte Situation zur Ersten. Dieses Mal versucht Lincoln, seinen Bruder aus dem Gefängnis zu befreien. Dies gestaltet sich zusätzlich schwierig, da die Insassen ohne Wärter auf sich alleine gestellt sind, Sara und Lincolns Sohn L.J. gekidnappt werden und Michael einen Mann namens Whistler bei der Flucht mitnehmen muss, um die Geiseln zurückzubekommen. Um ein Exempel zu statuieren, wird Sara vermeintlich umgebracht (die Darstellerin war schwanger, und man sah innerhalb der Handlung keinen logischen Weg die Schwangerschaft zu erklären, also ließ man sie sterben). Dies führt zu grundlegenden Veränderungen in der Figur des Michael Scofield, die einen guten Einblick geben, wie die Beziehung zu Sara ihn geformt hat. Am Ende der autorenstreikbedingten Kurzstaffel schaffen Michael und Whistler den Ausbruch und Michael schwört den Mördern von Sara Rache.

Die finale Staffel beginnt mit der Enthüllung, dass Sara am Leben ist. Die nächsten 21 Folgen haben mehr mit *Alias* als mit dem ursprünglichen *Prison Break* zu tun, da es nun um keinen Aus- sondern einen Einbruch und die Auflösung der seit Staffel eins etablierten Verschwörung geht. Sara wird mit den Brüdern Teil eines Teams, welches scheinbar unter der Schirmherrschaft der *Homeland Security* steht und einen Gegenstand namens *Scylla* beschaffen soll, der *The Company* zerschlagen wird. Dramatisierend kommt hinzu, dass bei Michael ein Gehirntumor diagnostiziert wird, was die Beziehung zwischen dem Ex-Sträfling und der Ärztin zusätzliche auf eine harte Probe stellt und die Zuschauer um das Leben des Protagonisten fürchten lässt. Die letzte Folge muss in Zusammenhang mit dem 90-minütigen Film *The Final Break* gesehen werden, der chronologisch nach dem Ende der Handlung in der letzten Folge und vor der *Tag Scene* steht. In *The Final Break* wird Sara eingesperrt und Michael und seine Freunde versuchen, sie zu befreien. Der letzte Ausbruch der Serie verlangt ein großes Opfer von Michael.

Auch wenn *Prison Break* vordergründig eine Serie ist, die auf Action und Thrill setzt, sind es laut Executive Producer Christian Trokey zwei Themen, die sozusagen das Rückgrat der Serie darstellen: „faith and familiy bonds.“¹³⁹ Diese beiden Motive sind vor allem im romantischen Subplot um Michael und Sara allgegenwärtig. In *Prison Break* ist die Frage „wie weit kann ich gehen um etwas Gutes zu tun?“ und „inwiefern heiligt der Zweck die Mittel?“, zentral.

4.3. Figuren

Im Gegensatz zu *Bones* wartet *Prison Break* mit einem großes Ensemble an Figuren auf. Zum Kern gehören Michael Scofield, Lincoln Burrows, Sara Tancredi, Fernando Sucre, Theodor (T-Bag) Bagwell und Bradley (Brad) Bellick. Hinzukommen Figuren wie Lincolns Anwältin und große Liebe Veronica Donovan, Lincolns Sohn L.J. oder FBI Agenten Alexander Mahone, die in einzelnen Staffeln von Bedeutung sind. Die Schreiber legen Wert darauf auch jeder der Nebenfiguren eine Backstory zu geben und diese durch besondere Charakterzüge von den anderen abzugrenzen. Obwohl der Fokus

¹³⁹ Trokey, Christian, Kalinda Vazquez, *Prison Break. Behind the Scenes*, China: Palace Press 2009, S.19.

der Serie auf den beiden Brüdern liegt, lässt sich *Prison Break* als Ensemble-Show kategorisieren, in der die einzelnen Figuren aufgrund äußerer und innerer Umstände dramaturgisch eng miteinander verwoben und voneinander abhängig sind.

4.3.1. Michael Scofield

Michael Scofield (gespielt von Wentworth Miller) ist 30 Jahre alt, gutaussehend und erfolgreich. Er studierte in Loyola Structural Engineering und ist zu Beginn der Serie ein recht selbstgefälliger Yuppie. Als sein Bruder Lincoln unschuldig in die Todeszelle kommt, und alle Versuche ihn mithilfe rechtlicher Mittel von dort zu befreien fehlschlagen, nimmt er die Sache selbst in die Hand und macht sich sein Wissen um Baupläne und seinen hohen IQ in Verbindung mit niedriger Latenter Inhibition (eine Erkrankung bei welcher der Filtermechanismus des Gehirns gestört ist und er somit auch kleinste Details wahrnimmt) zu Nutzen und beschließt, seinen älteren Bruder zu befreien. Diabetes vortäuschend, verschafft er sich täglich Zugang zur Krankenstation, wo er die Ärztin Sara kennenlernt. Will er sie zu Beginn aufgrund seines Planes für sich gewinnen, entwickelt er im Laufe der Zeit wahre Gefühle, und Michael ist hin und her gerissen zwischen der Verpflichtung seinem Bruder gegenüber und den Gefühlen für diese Frau.

Michael ist eine Figur, die einerseits durch ihre Intelligenz, aber auch durch ihre Menschlichkeit besticht. Er entwickelt im Gefängnis beinahe eine Art Helfersyndrom. Er kämpft mit seinem schlechten Gewissen, weil der Weg zur Befreiung seines Bruders nicht nur steinig ist, sondern viele (unschuldige) Opfer fordert. Er ist eine Figur, die schwer zu durchschauen und den anderen meist einen Schritt voraus ist. Nur in Szenen mit Sara zeigt er seine verunsicherte Seite. In Bezug auf sie gerät er in den wohl größten moralischen Konflikt: Kann er die Frau, die er liebt benutzen und ihre Karriere zerstören? Er sieht sich am Ende der 1. Staffel gezwungen, sie in den Ausbruch einzuweihen und muss sie sogar um Hilfe bitten. Und auch in Staffel zwei muss er auf ihre Zusammenarbeit zählen. Seine Gefühle zu ihr machen ihn aber auch für seine Feinde verletzlich, und dies wird von ihnen mehr als einmal ausgenutzt, was ihn nur wieder in einen Gewissenskonflikt zwischen dem Leben seines Bruders und dem seiner Liebe bringt. „Wie weit werde ich gehen, um die, die ich liebe zu retten?“ ist wohl die zentrale Frage der Figur. Dabei sieht sich Michael wiederholt mit dem Problem konfrontiert, inwieweit der Zweck die Mittel heiligt.

Michael erklärt sich im *Pilot* dazu bereit, für seine Familie alles zu tun, selbst wenn dies seinen Tod bedeuten sollte. Ironischerweise haben die Schreiber genau dieses Ende für den Helden Michael Scofield gewählt. Er opfert sich für das Leben seiner Frau und seines ungeborenen Kindes.

4.3.2. Dr. Sara Tancredi

Sara Tancredi (gespielt von Sarah Wayne Callies) ist die Tochter des Gouverneurs von Illinois und die Gefängnisärztin in *Fox River*. Täglich verabreicht sie Michael Scofield seine Insulinspritze, und obwohl sie versucht, sich dagegen zu wehren – schließlich ist sie die Ärztin und er ein Gefangener – empfindet sie nach und nach immer mehr Sympathie für ihren Patienten und seinen Bruder. Die Ärztin ist vor allem von Michaels Intelligenz und Charme angetan – ist er doch so ganz anders als die anderen Häftlinge. Daher steht sie ihm von Anfang an argwöhnisch gegenüber und vermutet, dass Michael etwas im Schilde führt. Basierend auf ihrer eigenen Vergangenheit nimmt sie allerdings an, Michael hätte ein Drogenproblem. Nachdem er ihren Schlüssel zur Ambulanz stiehlt, stellt sie ihn zur Rede, und er gesteht ihr den geplanten Ausbruch, für den er ihre Hilfe benötigt. Zwar hilft sie den Brüdern, doch verabreicht sie sich am Ende der 1. Staffel eine Überdosis Morphin, die sie aus der Krankenstation stiehlt.

Dies hätte eigentlich das Ende der Figur Sara Tancredi bedeuten sollen, doch war die Beziehung zwischen ihr und Michael bei den Fans so beliebt, dass man sich dafür entschied, sie am Leben zu lassen und sie und Michael in der 2. Staffel nach langen Verfolgungsjagden wieder zu vereinen.

In Staffel 3 sahen sich die Schreiber vor das Problem gestellt, dass die Darstellerin schwanger war und man innerhalb der Handlung keine schlüssige Erklärung dafür finden konnte. Daher entschloss man sich dazu, ihre Figur sterben zu lassen. Doch auch dieses Mal ließ man Sara Tancredi wieder von den Toten auferstehen. Dies wirkt, zugegeben, unglaublich, aber die Schreiber stellten fest, dass es ohne sie dramaturgisch schwer war, die verletzte Seite von Michael zu zeigen.

4.3.3. Weitere wichtige Figuren

Wie bereits erwähnt, ist *Prison Break* eine Serie, in der viele Figuren eine gewichtige Rolle spielen. Allen voran wäre da Michaels Bruder Lincoln Burrows (gespielt von Dominic Purcell). Dieser setzt im Gegensatz zu seinem Bruder mehr die Muskeln als

den Kopf ein, um Probleme zu lösen, und schlittert dadurch von einer verhängnisvollen Situation in die Nächste.

Michaels Zellengenosse – und im späteren Verlauf bester Freund – ist Fernando Sucre (Amaury Nolasco). Seine Figur fungiert als *Comic Relief* und ist ein liebenswerter Romantiker, der nichts unversucht lässt, um wieder mit seiner Verlobten und ihrem Baby vereint zu sein.

Gefängnisaufseher Brad Bellick (Wade Williams) ist in der 1. Staffel einer der Antagonist hinter den Mauern von *Fox River*. Er ist der einzige unter den Wachen, der etwas von Michaels Plan ahnt. Ab der 3. Staffel muss er sich aber mit seinen ehemaligen Insassen verbünden und wird vom Feind zum Helfer.

Ähnlich verhält es sich mit FBI Agent Alexander Mahone (William Fichtner), der Michael und die anderen Flüchtigen in Staffel 2 jagt. Durch seine Intelligenz stellt er den perfekten Antagonisten zum scharfsinnigen Michael dar. Die Figur der Agent Mahone fungiert als eine Art Spiegelbild von Michael: So könnte Scofield werden, wenn er seine moralische Grenze überschreiten würde. Nachdem Michael Mahone schließlich überlisten kann, wird dieser in der dritten Staffel gemeinsam mit Michael und Bellick in *Sona* eingesperrt. Durch die Umstände gezwungen miteinander die Flucht aus *Sona* zu planen, entwickelt sich bis zum Ende der Serie eine loyale Freundschaft zwischen dem FBI Agenten und Michael Scofield.

Einer der beliebtesten und gleichzeitig verhasstesten Figuren der gesamten Serie ist der Vergewaltiger Theodor Bagwell – genannt T-Bag (Robert Knepper). Er ist von Anfang bis Ende Michael gegenüber feindlich gesinnt, doch immer wieder sind die beiden gezwungen gemeinsam an einem Strang zu ziehen. Wie es Serienschöpfer Paul T. Scheuring im Audiokommentar zu 1x16 *Brother's Keeper* treffend formuliert: „T-Bag, who we hate und who we love to hate and hate to love.“¹⁴⁰

Dies ist nur ein Abriss der Figuren, die in der Welt von *Prison Break* eine Rolle spielen. Die Serie besticht durch ihre vielschichtige Figurenzeichnung, welche sie zu einem

¹⁴⁰ 1x16 *Brother's Keeper*, Audiokommentar Paul T. Scheuring, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 30:26-30:28; (Orig. USA 2005/06).

character based drama macht. Das Ensemble übernimmt dabei unterschiedliche Funktionen und zeigt neue Dimensionen der Hauptfiguren auf.

5. Analyse des romantischen Subplots in der Fernsehserie *Prison*

Break

Um eine sinnvoll vergleichende Analyse der beiden, doch so unterschiedlichen Fernsehserien, anstellen zu können, werden im Folgenden die selben Kategorien herangezogen wie bei der Analyse des romantischen Subplots von *Bones* – mit zwei Ergänzungen: in einem Kapitel möchte ich auf Zeichen und Symbole genauer eingehen, da diese in dieser Serie nicht nur in der Haupthandlung, sondern vor allem im Subplot eine wichtige Rolle spielen. Weiters gehe ich kurz auf den vermeintlichen Tod der Figur der Sara Tancredi ein.

5.1. Die erste Begegnung

Wie bereits in Kapitel 1.6. erwähnt, und im Zusammenhang mit der Analyse des romantischen Subplots in der Serie *Bones* wiederholt, setzt die erste Begegnung der Protagonisten die Parameter für ihre Beziehung zueinander. Unsere Erwartungen an eine Figur, oder in diesem Fall an eine Beziehung, werden aus dem Eindruck konstruiert, den wir beim ersten Auftauchen einer Figur bekommen.

Michael ist die erste Figur, die wir in *Prison Break* kennen lernen wie er sich ein Tattoo, welches seinen gesamten Oberkörper einnimmt, fertigstechen lässt. Der aufmerksame Zuschauer erfährt das erste Mal etwas über Sara durch einen Zeitungsartikel, der an Michaels Fenster in seiner Wohnung hängt. „Sara Wayne Tancredi – Governor’s daughter wins humanitarian award“, ¹⁴¹ ist dort zu lesen. Darunter befindet sich ein Foto aus Saras Jahrbuch. Diese Art der Einführung der Figuren mithilfe von Zeitungsartikeln findet nicht nur bei Sara Anwendung, sondern auch bei vielen anderen Figuren, so etwa bei Michaels Bruder Lincoln oder Gefängnisinsassen wie John

¹⁴¹ 1x1 *Pilot*, Regie: Brett Ratner, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 01:22; (Orig. USA 2005/06).

Abruzzi. Als Zuschauer wissen wir so schon etwas über die Figuren wenn wir ihnen das erste Mal begegnen. Dank des Zeitungsartikels ist uns schon bekannt, dass Sara ein Mensch mit großem sozialem Engagement ist und durch ihren Vater (als Gouverneur hat er die Macht eine Begnadigung auszusprechen) über eine gewisse Macht verfügt.

Nach einer knappen Viertelstunde begegnen sich Michael und Sara auf der Krankenstation von Fox River zum ersten Mal. Michael setzt ein charmantes Lächeln auf und stellt sich vor: „I’m Michael by the way. And you are?“ „Dr. Tancredi will do“¹⁴², tut Sara Michaels Versuch eine vertraute Beziehung aufzubauen, professionell ab. Nicht nur durch den Zeitungsausschnitt zu Beginn der Folge haben wir eine hohe Erwartungshaltung an Dr. Sara Tancredi, sondern alleine schon durch die Tatsache, dass sie eine Ärztin ist. Von Arztserien beeinflusst, erwarten wir eine Person, die Gott (in Weiß) gleich sich um das physische und psychische Wohl des Patienten kümmern soll. Wir erwarten viel mehr als nur medizinischen Rat, doch schließen wir aus Saras unterkühlter Reaktion auf Michaels Vorstellung, dass sie nicht vorhat, mehr als dies zu geben. Keine Minute später erkennen wir, dass Michael ihr Interesse geweckt hat. „Be the change you wanna see in the world“, zitiert er. Sara meint verwundert: “[...] That was just my senior quote.” Michael: “That was you? This whole time I was thinking it was Ghandi.”¹⁴³ Er bringt sie zum Lächeln. Paul T. Scheuring, Erfinder der Serie beschreibt die erste Begegnung der beiden im Audiokommentar folgendermaßen: „See, it starts with the manipulation, their relationship [...] But it slowly evolves into something more over the course of the season.“¹⁴⁴ Als Zuschauer wissen wir, dass Michael Saras Jahrbuch gelesen hat und das Zitat ganz bewusst wählt. Laut Wilker befindet sich der Patient in einer „untergeordneten Rolle“, welche sich aus der „sozialen Distanz und der sozialen Hierarchie“¹⁴⁵ ergibt. In *Prison Break* scheint dieses asymmetrische Verhältnis zwischen Arzt und Patient in der ersten Staffel größtenteils umgekehrt. Michael hat gegenüber Sara von Anfang an einen Informationsvorsprung. Er weiß über ihre Familie, ihre Vergangenheit und ihre Schwächen Bescheid. Auch wenn Sara im Laufe der ersten Staffel immer mehr über ihren geheimnisvollen Patienten in Erfahrung bringt, bleiben seine wahren Motivationen bis zu dem Zeitpunkt,

¹⁴² 1x1 *Pilot*, (USA 2005/06), TC: 15:06-15:10.

¹⁴³ Ibid., TC: 14:59-16:32.

¹⁴⁴ Ibid., TC: 15:35- 15:50.

¹⁴⁵ Wilker, Friedrich Wilhelm/Klaus Bischoff/Novak, Peter, *Medizinische Psychologie und Medizinische Soziologie*, München: Urban & Fischer² 1994, S. 173.

an dem er sie ihr enthüllt, im Dunkeln. Was die soziale Hierarchie betrifft, ist ihr Michael zwar als Patient und Gefangener unterlegen, nicht aber was Bildung und Intelligenz angeht. Überrascht stellt Sara am Ende des *Pilots* fest, dass Michael an der renommierten Loyola Universität studiert hat. Er befindet sich gegenüber Sara stets in einer Lage der Superiorität, oder steht zumindest auf einer Stufe mit ihr. Sie versucht immer wieder, ihren Status ihm gegenüber zu halten, indem sie ihn auf den professionellen Umgangston hinweist, wie sie dies in der eben zitierten Szene tut. Dies geschieht im Laufe der ersten Staffel wiederholt. Es ist ihr Versuch, die sich entwickelnden Gefühle für Scofield unter Kontrolle zu halten. Nur wenn Michael mit einem medizinischen Notfall zu ihr kommt, ist sie die Überlegene. Ebenso am Ende der ersten Staffel, wenn Michael Saras Hilfe benötigt, um zu fliehen. Am Ende ist er von ihr abhängig.

Durch das Einstellungsprotokoll¹⁴⁶ der Szene im *Pilot* lässt sich ein Schema erkennen: Der Dialog ist großteils aus over-the-shoulder-shots aufgenommen und im Schuss-Gegenschuss miteinander montiert. Die *Nahaufnahmen* bei *Schuss* und *Gegenschuss* werden von *Halbtotale*n unterbrochen, welche zeigen, wenn Figuren sich im Raum bewegen. Es ist festzustellen, dass Michael immer in leichter *Unter-* und Sara in leichter *Aufsicht* zu sehen ist. „Es ist selbstverständlich, daß [sic] die Obersicht die Wichtigkeit des Gegenstandes verringert, während die Untersicht seine Bedeutung betont.“¹⁴⁷ Obwohl Sara (Ärztin) von ihrem gesellschaftlichen Status her höher gestellt ist als Michael (Gefängnisinsasse, Patient), stuft die Kameraperspektive Scofield als wichtiger ein als Sara. Dies spiegelt den eben erörterten Hochstatus von Michael wider. Meiner Meinung nach, ist diese Wertung der Kamera keinesfalls eine Herabwürdigung der Frau, sondern betont lediglich Michaels Überlegenheit in Punkto seines Plans. Sobald die Ärztin den Raum verlässt, beginnt er das Abflussgitter für die Flucht zu präparieren. Dr. Tancredi ist aber keinesfalls als eine dummliche *Damsel in distress* dargestellt, sondern als eine engagierte, starke Frau, die schlau genug ist – im Gegensatz zu ihren vielen männlichen Kollegen – Michaels Verhalten verdächtig zu finden. Die Wahl der Kameraperspektive (Michael aus leichter Untersicht und Sara aus

¹⁴⁶ Das Einstellungsprotokoll zu dieser Analyse befindet sich im Anhang.

¹⁴⁷ Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt⁹ 2007, S. 205 (Orig. Monaco, James, *How to read a film*, London, New York: Oxford University Press 1977.)

leichter Aufsicht) zieht sich durch fast die gesamte Serie, wie im nächsten Kapitel besprochen werden soll.

5.2. Inszenierung auf der bildlichen Ebene

Prison Break bedient sich, wie viele andere Serien auch, gerne *Halbnah-* und *Nahaufnahmen* und *amerikanischen Einstellungen*. Szenen zwischen zwei Protagonisten werden häufig im *Schuss/Gegenschuss-Verfahren* abgefilmt, wobei festzustellen ist, dass es sich bei Einstellungen mit Michael und Sara größtenteils um *Two Shots*, also Aufnahmen in denen sich zwei Figuren im Bild befinden, handelt. Besonders häufig werden sie dabei im Profil gezeigt. Sie stehen einander gegenüber und haben dabei Blickkontakt. *Halbnah-* und *Nahaufnahmen* wechseln sich mit *Halbtotalen* und *amerikanischen Einstellungen* ab. Diese Einstellungen erleichtern es dem Zuschauer, die Emotionen der Figuren zu interpretieren und fördern zugleich die parasoziale Beziehung zwischen Rezipient und Protagonist.¹⁴⁸ Das in Kapitel 3.2. genannte Zitat von Christine Geraghty über die Bedeutung von *Nahaufnahmen* in Soap Operas ist auch hier zutreffend. In den ersten drei Staffeln besteht die szenische Grundkonstellation in Szenen mit Michael und Sara meist nur aus diesen beiden Figuren alleine. Erst in der vierten Staffel finden sich vermehrt szenische Arrangements, in denen die beiden Teil einer Gruppe von sechs bis neun Leuten sind.

Die *Parallelmontage* ist ein häufig angewandtes Element, welches der Spannungssteigerung dient. Bevor wir in der ersten und dritten Staffel das Innere des Gefängnisses sehen, sind Außenaufnahmen der Anlagen als *Reorientierungseinstellungen* zwischengeschnitten. In der zweiten und vierten Staffel handelt es sich größtenteils um Landschaftsaufnahmen, oft von einem Helikopter aus aufgenommen. Rückblenden sind in blau. Dadurch heben sie sich stilistisch stark vom Rest ab und sind sogleich als ein Flashback zu identifizieren. Durch Filter ändert sich die Farbgebung des Bildes leicht von Staffel zu Staffel. Wirkt in der ersten Staffel alles eher blau und kalt (was zu den steinernen Gefängnismauern passt), so werden die

¹⁴⁸ Vgl. Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben. Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*, Münster: MAKs 1994, S. 151 f.

Farben im Laufe der zweiten Staffel immer wärmer, je weiter es gen Süden geht. In Panama in der dritten Staffel wurde mit einem Braunfilter gearbeitet, sodass die Farben warm und erdig wirken.¹⁴⁹

Michael Scofields Überlegenheit gegenüber Sara in der ersten Staffel ist vor allem auf der bildkompositorischen Ebene sehr gut sichtbar. Beinahe immer wenn Michael im Krankenflügel bei Sara ist, sitzt er auf einer Bahre. Sie sitzt auf einem Sessel neben ihm, wodurch sie eine wesentlich niedrigere Sitzposition als er einnimmt. Selbst in Szenen, in denen sie ihn stehend verarztet, befinden sie sich „nur“ auf einer Ebene mit ihm. Die meisten Szenen auf der Krankenstation enden damit, dass Michael den Raum verlässt. Wäre doch zu erwarten, dass der Arzt den Patienten entlässt, so entlässt Michael sich regelrecht selbst. Vor allem dann, wenn Sara ihm unangenehme Fragen stellt, auf die er ihr keine Antworten geben kann. So etwa in 1x8 *The old Head*, als Sara eine seiner Lügen aufdeckt und ihn darauf anspricht. Anstatt ihr zu antworten, steht er auf, geht, und die Szene endet mit einer *Nahaufnahme* von Saras Gesicht.¹⁵⁰

Wahrhaftig auf einer Ebene begegnen sich die beiden erst bei ihrem ersten Kuss in der Folge 1x19 *The Key*. Michael sitzt auf der Bahre und Sara steht davor, um seine Brandverletzung zu verarzten. Plötzlich beugt er sich zu ihr vor und küsst sie. Sie lässt es geschehen. Nachdem sie den Kuss unterbricht fragt sie: „What do you want from me, Michael?“ Eben noch haben sich die beiden in einer Einstellung einander gegenüber auf einer Höhe befunden, da wechselt die Kameraperspektive zu einem *Point of View Shot* aus Michaels Sicht, und wir sehen in einer *Großaufnahme* Saras Schlüssel zur Krankenstation, den Michael für die Flucht benötigt, aus ihrem Ärztekittel baumeln. Danach erfolgt wieder ein Schnitt, und wir sehen Michaels gequältes Gesicht in *Nahaufnahme*. Der Zuschauer fragt sich: Ist es nun der Schlüssel, den er will, oder ist es die Frau ihm gegenüber, und war der Kuss nur ein Ablenkungsmanöver? Durch einen weiteren Zwischenschnitt auf den Schlüssel wird die Spannung hinausgezögert, ehe wir Michael und Sara wieder gemeinsam in einer Einstellung sehen, er ihr über die

¹⁴⁹ 3x13 *The Art of the Deal*, Audiokommentar Fernando Agüelles, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 01:22; (Orig. USA 2005/08). Die stilistischen Änderungen von Staffel zu Staffel betreffen auch das Kostüm. Auch diese passen sich farblich an: In der ersten Staffel tragen die Gefängnisinsassen blaue Kleidung, in der zweiten Anzüge in beige- Tönen, in Staffel drei erdige und kräftige Farben und in der letzten wieder eher kalte Farben.

¹⁵⁰ 1x8 *The old Head*, Regie: Jace Alexander, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 20:06; (Orig. USA 2005/06).

Wange streicht und meint: „Wait for me. It won't always be like this. In this room. In this place.“¹⁵¹ Offensichtlich hegt er doch aufrichtige Gefühle für sie. Der intime Moment wird von einem Pfleger unterbrochen, der den Raum betritt. Jede Szene der beiden auf der Krankenstation endet mit einer *Großaufnahme* des Gesichts von ihm oder ihr, meistens ihr, da sie von ihm wortwörtlich stehen gelassen wird. Die *Großaufnahmen* sollen die Gefühle der Protagonisten transportieren. In der eben beschriebenen Szene sagt Michael in seinem Dialog ausschließlich, dass er mit Sara zusammen sein will. Sein Gesichtsausdruck vermittelt uns aber noch viel mehr. Auf seinem Gesicht spiegelt sich sein innerer Kampf wieder: Kann er die Beziehung, die er zu ihr über eine Staffel hinweg aufgebaut hat, ausnutzen, um seinen Bruder zu retten?

In der zweiten Staffel gibt es diese bildliche Überlegenheit von Michael Scofield gegenüber Sara Tancredi nicht mehr. Nun ergibt sich eine Problematik aus der Handlung: Michael, sein Bruder und sechs weitere Häftlinge sind auf der Flucht quer durch die USA, aber Sara befindet sich noch immer in Chicago. In der ersten Folge der zweiten Staffel liegt Sara nach einem missglückten Suizidversuch im Krankenhaus. Schwester Katie, welche die Annäherung zwischen Michael und Sara von Anfang an beobachtet hat, besucht und tröstet sie: „You're not the first correctional worker that fell for a con.“ Saras Gesicht ist in *Nahaufnahme*, als sie weinend feststellt: „He never cared.“ Es folgt eine Überblendung zu Michaels Gesicht – ebenfalls in *Nahaufnahme* – der über die Opfer, welche der Ausbruch gefordert hat, nachdenkt. Sucre stellt fest: „You really fell for her, huh?“ Michael antwortet nicht, sondern wendet sich Lincoln zu.¹⁵² Matt Olmstead, Executive Producer und Schreiber der Serie, erläutert die Probleme, die sie nach dem Ausbruch aus Fox River mit der Beziehung zwischen Michael und Sara hatten:

Stuff like this, where we go from her face to Michael's face was our way of trying to keeping these two characters connected. We knew they weren't gonna be in the same room like they were in season one and doing the shots and how could we possibly keep this relationship and the heat for these two people alive, knowing

¹⁵¹ 1x19 *The Key*, Regie: Sergio Mimica-Gezzan, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 10:23-12:30; (Orig. USA 2005/06).

¹⁵² 2x1 *Manhunt*, Regie: Kevin Hooks, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 23:27- 25:38; (Orig. USA 2007/08).

*they'd be miles and miles apart? So storytellers [...] do those transitions or having conversations about each other and maintain this connection.*¹⁵³

Ein weiteres Stilmittel das dabei zum Einsatz kommt, ist die Rückblende, die wie eingangs erwähnt, immer in Blau gehalten ist. Ist es in der zweiten Staffel vorrangig Sara, die sich über Rückblenden an ihre Beziehung zu Michael hinter den Gefängnismauern erinnert, ist es in der dritten Staffel Michael, der sich an sie erinnert und den Zuschauern vor Augen führt was er durch Saras Tod verloren hat.

Die beiden begegnen sich erst in 2x10 *Rendevous* wieder. Bis dahin gilt es, über Text oder visuelle Mittel die Verbindung der beiden aufrecht zu erhalten. In 2x4 *First down* führen Michael und Sara ein Telefongespräch, indem er sie um Verzeihung bittet. Dabei wird abwechselnd zwischen den beiden hin- und hergeschnitten. Sara steht im Freien vor einer Kirche, während Michael verzweifelt an einer Wand in einer Hütte im Wald lehnt. Das Setting um Michael spiegelt seinen Gemütszustand wider: er befindet sich im Dunkeln und muss sich an etwas (jemanden) anlehnen. Sara hingegen befindet sich im Hellen. Vor einer Kirche stehend stellt sie durch ihre Vergebung seine Erlösung dar, seinen Weg aus der Dunkelheit ins Licht. Sie verweigert ihm allerdings die Vergebung, und Michael sinkt an der Wand entlang zu Boden.¹⁵⁴

In 2x 10 *Rendevous* findet sich eine Szene, welche vom Aufbau jenen in der Krankenstation in Staffel 1 gleicht. Michael ist verletzt und wird von Sara verarztet. Als Sara ein ernsthaftes Gespräch beginnt, macht Michael einen Scherz, um die angespannte Stimmung aufzulockern und bringt seine Ärztin zum Lächeln. Dennoch unterscheidet sich die Szene von jenen in der 1. Staffel dadurch, dass Sara diejenige ist, die die Situation kontrolliert. Als Ärztin ist ihr Patient auf sie angewiesen, und auch was den Fortgang der Beziehung betrifft, liegt es an ihr, eine Entscheidung zu treffen: Verzeiht sie ihm und kann sie ihm vertrauen, oder verlässt sie ihn? Im Gegensatz zu *Fox River* sitzt sie Michael gegenüber am Bett, und sie befinden sich im Bild auf einer

¹⁵³ 2x1 *Manhunt*, Audiokommentar Matt Olmstead (USA 2007/08), TC: 25:08-25:36.

¹⁵⁴ 2x4 *First down*, Regie: Bobby Roth, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 30:45-31:38; (Orig. USA 2006/07).

Höhe. Am Ende der Szene ist es auch Sara, die Michael ins Badezimmer schickt. Die Ärztin entlässt den Patienten und nicht umgekehrt, wie es im Gefängnis der Fall war.¹⁵⁵

Auch im weiteren Verlauf der 2. Staffel gibt es Michaels bildliche Überlegenheit nicht mehr. Die Kamera zeigt ihn auch nicht mehr aus einer leichten *Untersicht*. Er und Sara sind gleichberechtigte Partner geworden, die gleichermaßen voneinander abhängig sind.

In der 3. Staffel hatte man mit der bildlichen Darstellung von Michaels und Saras Beziehung noch größere Probleme: Die Darstellerin der Sara Tancredi – Sarah Wayne Callies – war schwanger. Im Serienuniversum hätte sich eine Schwangerschaft schwer erklären lassen, also beschloss man, die Figur der Sara Tancredi zu töten. Da man aber dies nicht von einer Folge auf die nächste tun konnte und man – vor allem den neu eingestiegenen Zuschauern – erklären musste, wie sehr der Verlust von Sara Michael beeinflussen würde, musste man eine Lösung finden Sara im Gedächtnis der Zuschauer präsent zu halten, ohne sie zu zeigen. Zu Beginn der Staffel funktioniert dies ausschließlich über Rückblenden, die Michael und Sara in *Fox River* zeigen – wie immer in Blau. Weiters erhält Michael ein Foto der gekidnappten Sara, welches er sich wiederholt ansieht.

In 3x3 *Call waiting* findet noch einmal ein Telefongespräch zwischen den Liebenden statt. Da die Darstellerin nicht verfügbar war, engagierte man kurzerhand eine andere, deren Stimme und Erscheinung jenen von Sarah Wayne Callies gleichen.¹⁵⁶ So wird beim Telefonat abwechselnd zwischen Michael und Sara, die mit dem Rücken zur Kamera sitzt, hin- und hergeschnitten. Wir hören sie zwar, sehen sie aber immer nur im Halbprofil von hinten und nie näher als bis zu einer *Halbnahen*. Dies erscheint einem beim Zusehen merkwürdig, haben wir die beiden bis jetzt bei Telefonaten größtenteils in *Nahaufnahmen* oder gar *Großaufnahmen* ihrer Gesichter gesehen. Außerdem zeigen die Einstellungen mit Michael ihn in *Großaufnahme*.¹⁵⁷ Aufgrund der dargelegten Produktionsbedingungen halte ich eine Interpretation der gewählten Kameraeinstellungen von Sara für sinnlos. Man hat sich lediglich aus produktionsbedingten Gründen für diese distanzierte Darstellung entschieden. Dennoch

¹⁵⁵ 2x10 *Rendezvous*, Regie: Dwight Little, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 35:48-38:00; (Orig. USA 2006/07).

¹⁵⁶ Katie Amanda Keane lautet der Name der Schauspielerin, die Sara Tancredi in dieser Folge darstellt.

¹⁵⁷ 3x3 *Call waiting*, Regie: Milan Cheylov, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 22:45-24:03; (Orig. USA 2007/08).

funktioniert die Szene gut auf der emotionalen Ebene. Als weniger aufmerksamer Zuschauer fällt einem der leichte Unterschied in Stimme und Aussehen der Darstellerin von Sara nicht auf. Trotz schwieriger Umstände hielten es die Autoren für nötig, Sara visuell ins Bild zu rücken. *Prison Break* ist eine Produktion, die hauptsächlich auf einen visuellen Produktionswert setzt. Die Zuschauer erwarten, eine Figur, über die immerzu gesprochen wird, auch zu Gesicht zu bekommen. Im Fall von Sara kann ein schöner Rücken auch entzücken.

Eine ähnliche Szene wie jene in *3x6 Photo finish*, die die Metapher des Übergleitens des Verstandes in die Dunkelheit visualisiert, ist jene in der Michael von Saras Tod erfährt. Lincoln gesteht seinem Bruder, dass er schon seit Tagen von Saras Tod weiß und es ihm verschwiegen hat. Als Michael es schließlich erfährt, wendet er sich von Lincoln ab und zieht sich in einen verlassenen Gang von *Sona* zurück. In der darauf folgenden Sequenz sehen wir Michael, wie er in Zeitraffer die Trauerphasen nach Verena Knast durchläuft: zuerst will er es nicht wahrhaben, dann weint er, wird wütend und zertrümmert herumliegende Gegenstände, bis er schließlich resigniert zu Boden sinkt. Die einzelnen Phasen verschwimmen durch Überblendungen miteinander, sodass man jegliches Zeitgefühl verliert. Es könnten einige Minuten, aber auch einige Stunden vergehen. Der Gang ist düster ausgeleuchtet, wobei das obere Drittel heller ist als das untere. Der Gang ist menschenleer. Nur einige kaputte Gegenstände liegen am Boden verstreut.¹⁵⁸ Die meiste Zeit über sehen wir Michael in einer *Halbtotale*. Wenn er am Ende resigniert und sich zu Boden sinken lässt, finden wir dasselbe Bild wie in *2x4 First down* vor: Michael begibt sich nach Saras Tod auf die dunkle Seite der Gesellschaft, der er im Gefängnis und auf der Flucht zu entkommen versucht hat. Bis zu diesem Zeitpunkt war er darauf bedacht, menschliche Opfer so gering wie möglich zu halten. Durch Saras Tod verliert er jegliche Aussicht auf Wiedergutmachung und damit auch die Hoffnung auf ein Leben nach *Sona*. Der einzige Gedanke der ihn von nun antreibt, ist Rache an Saras Mördern.

Eine Metapher, die sich über alle vier Staffeln zieht, und visuell dargestellt wird, ist jene des Gefangen-Seins. Immer wieder sehen wir die Figuren durch Gitterstangen und Zäune hindurch. Dieser Umstand wird von Regisseur Kevin Hooks im

¹⁵⁸ *3x6 Photo Finish*, Regie: Kevin Hooks, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 38:41-40:19; (Orig. USA 2007/08).

Audiokommentar zur Folge *Scylla* angesprochen: „[...] we wanted layers that continue to remind the audience literally about prison, 'cause we thought the're out they're still trapped.“¹⁵⁹ Die Gefangenen in der ersten Staffel durch Gitterstäbe zu sehen, erwartet man schon aufgrund des Titels der Serie, doch auch nach dem Ausbruch aus *Fox River* versuchen die Regisseure den Zuschauer an das Thema der Serie zu erinnern. Obwohl sich die Figuren auf freiem Fuß befinden, sind sie doch nicht in Freiheit. Die Gefahr, erwischt und wieder eingesperrt zu werden ist allgegenwärtig. Außerdem herrscht nicht nur die Angst zurück in ein reales Gefängnis zu gehen vor, sondern es geht auch um das Gefängnis, in welchen man seinen eigenen Geist einsperrt. Obwohl die Figuren, allen voran Michael und Sara, sich in der vierten Staffel nicht mehr in einer Strafanstalt befinden, so sind sie emotional gefangen. Michael fühlt sich schuldig, und Sara kämpft mit der Bewältigung ihrer Vergangenheit. Dies wird durch den Blick der Kamera durch Zäune und vergitterte Fenster visualisiert. Auch in jedem Vorspann – der sich von Staffel zu Staffel ändert – kommt dieses Element zum Tragen. Man sieht Aufnahmen von Städten und Landschaften hinter Gitter.

Telefongespräche, Codes und Symbole spielen ab der zweiten Staffel eine wichtige Rolle, um die Figuren miteinander in Kontakt zu bringen. Dies wird ausführlich in den Kapiteln 5.6.1. und 5.7. besprochen.



Abb. 8: Sara verabreicht Michael seine Spritze¹⁶⁰

¹⁵⁹ 4x1 *Scylla*, Audiokommentar Kevin Hooks (USA 2008/09), TC: 07:53-07:55.

¹⁶⁰ Screenshot, 1x10 *Sleight of Hand*, Regie: Dwigh H. Little, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 03:37; (Orig. USA 2005/06).



Abb. 9& 9a: Typische Schuss-Gegenschuss Aufnahme einer Szene in Fox River¹⁶¹

5.3. Tageszeit/Zeitpunkt

Im Gegensatz zu *Bones* gibt es bei *Prison Break* keine typischen Szenen am Ende jeder Folge, in denen das Paar miteinander agiert. In der 1. Staffel hat Michael fixe Zeiten, wann er seine tägliche Insulindosis bekommt, aber zu welcher Tageszeit dies passiert, variiert oder lässt sich aus dem Kontext nicht eruieren. Zwar findet sich in jeder Folge mindestens eine Szene zwischen Michael und Sara, doch hält sich die Serie vom Aufbau her nicht so streng an ein Schema wie *Bones*.

Ab der 2. Staffel agieren die Ärztin und der Häftling nicht mehr in jeder Folge miteinander. Spätestens hier sind keine Regelmäßigkeiten mehr zu finden, und dies setzt sich in den Staffeln 3 und 4 fort. Momente zwischen Michael und Sara dienen in der actionreichen Serie als Elemente der Entspannung, um dem Zuschauer die Möglichkeit, Luft zu holen zu geben. Die Momente sind allerdings innerhalb der einzelnen Folgen zu so unterschiedlichen (Tages)zeiten platziert, dass sich kein durchgehendes Schema für Zeitpunkte von Szenen zwischen dem Liebespaar finden lässt.

5.4. Orte

In der 1. Staffel von *Prison Break* ist der Raum, indem sich das Paar kennenlernt vom Setting her vorgegeben: Es ist die Krankenstation des Gefängnisses *Fox River*. Wie in

¹⁶¹ Screenshots, 1x13 *The End of the Tunnel*, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 16:13 und 16:15; (Orig. USA 2005/06).

einem Kammerspiel finden fast alle Begegnungen zwischen den beiden dort statt. Das Behandlungszimmer ist ein öffentlicher Raum, der an zwei Seiten durch eine Glasscheibe freie Einsicht bietet und wo es ohne Stellwände keinerlei Privatsphäre gibt. Dort sind die beiden, kontrolliert von Wachmännern am Gang, dazu gezwungen ihre wachsende Zuneigung zu verstecken. Bis auf die Folge *Brother's Keeper*, die wie gesagt als einzige Rückblende angesehen werden kann, lässt sich in jeder Folge in der ersten Staffel mindestens eine Szene finden, die Ärztin und Patient in diesem Zimmer zeigt. Durch die Einsicht in den Raum und das Sicherheitspersonal handelt es sich um einen öffentlichen Ort, der durch die subtextgeladenen Szenen zu einem privaten wird. In Szenen, in denen Michael und Sara lange Blickkontakt halten, scheinen wir als Zuschauer – genauso wie die Figuren – zu vergessen, dass sie beobachtet werden. Meist wird diese Spannung dadurch aufgelöst, dass jemand den Raum betritt. Plötzlich erinnern wir uns wieder daran, wo sich die Protagonisten befinden und der Raum wird erneut öffentlich. Sich an einem öffentlichen Ort aufzuhalten, heißt sich an gewissen Regeln halten zu müssen, und bedeutet dies nur die Zurückhaltung in Bezug auf öffentliche zur Schau Stellung von Zuneigung.

In der Szene, in der sich Michael und Sara in *Fox River* das erste Mal küssen, sind sie durch Stellwände von den Blicken der Wärter abgeschirmt. Sie haben versucht sich ihre Privatsphäre zu schaffen, doch auch diese wird je unterbrochen als eine der Schwestern das Zimmer betritt.

Auch in Staffel zwei und vier verbringt das Paar viel Zeit an öffentlichen Orten: an Bahnhöfen, in Zügen und auf belebten Plätzen. Auf der Flucht zu sein bedeutet, ständig der Öffentlichkeit aus dem Weg zu gehen – immer auf der Hut zu sein. Und sollte man sich unter vielen Menschen befinden, versuchen ein Teil der anonymen Masse zu werden. Das Pärchen sucht sich aber immer Orte, an denen sie Zärtlichkeiten fern ab von Blicken anderer austauschen können. Dies gelingt in der zweiten Staffel teilweise. In der vierten finden die meisten beziehungsbezogenen Gespräche allerdings unter freiem Himmel an einem Pier statt, wo sich die Lagerhalle befindet, von wo aus sie 10 Folgen lang agieren. Auch dort werden sie immer wieder von ihren Komplizen unterbrochen. Dass diese Szenen am Pier, vor dem Hintergrund des weiten Meeres und

Booten spielt, ist kein Zufall. Es symbolisiert Michaels Versprechen mit Sara auf einem Boot zu leben und die Vergangenheit hinter sich zu lassen.¹⁶²

5.5. Körperkontakt

Wie schon bei *Bones* werden auch bei *Prison Break* Berührungen als etwas Bedeutendes inszeniert. Der gewünschte Effekt, dass die Zuschauer es als wichtig ansehen, wenn Michael Sara über die Hand streicht wird durch Kameraeinstellungen, Blicke und den daraus zusammengestellten Schnitt dargestellt. Hände die einander berühren werden in *Großaufnahme* gezeigt, und danach sieht man das Gesicht in *Nahaufnahme*. Dieses Muster trifft auf die erste Staffel zu. Vor allem in den Szenen auf der Krankenstation von *Fox River* stellt der wenige Körperkontakt zwischen dem Paar eine Besonderheit dar; schließlich sollte er lediglich aus medizinischen Handgriffen seitens der Ärztin bestehen. Alle anderen Arten von Berührungen wären in diesem Umfeld grob fahrlässig. Aber genau das ist es, was den Reiz des Verbotenen ausmacht.

In der Folge 1x13 *The End of the Tunnel* ist Michael schließlich derjenige, der die Grenze überschreitet und nach Saras Hand greift als sie von seiner Seite weichen will. Ihre sich umschließenden Hände sind sogleich in *Großaufnahme* zu sehen, gefolgt von einem *Reaction Shot* von Sara.¹⁶³

5.6. Text und Subtext

*[...] der Film gewinnt große Kraft aus der non- verbalen Kommunikation. Mit Hilfe von Nahaufnahmen, Beleuchtung und unterschiedlichen Kameraeinstellungen werden Gestik und Mimik sehr eloquent [...] Die Kamera blickt durch das Gesicht des Schauspielers auf die Gedanken und Gefühle dahinter.*¹⁶⁴

Bei *Prison Break* wird der Subtext großteils durch den mimischen Ausdruck der Schauspieler dargestellt. Dieser ist in den meisten Fällen nicht eindeutig und

¹⁶² Vgl. 4x3 *Shut down*, Regie: Milan Cheylov, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 36:10; (Orig. USA 2008/09).

¹⁶³ 1x13 *The End of the Tunnel*, (Orig. USA 2005/06), TC: 15:16-15:23.

¹⁶⁴ McKee, Robert, *Story*, S. 393.

unmissverständlich, was Raum für Interpretationen schafft. Diese Leerstellen, die durch Auslassungen in Text, Bild und durch Blicke geschaffen werden, gilt es vom Zuschauer zu füllen. Diesem soll die Aufgabe durch die vermehrte Verwendung von *Groß-* und *Nahaufnahmen* erleichtert werden, wie dies schon in Kapitel 5.2. erläutert wurde.

Wie bereits erwähnt, beginnt die erste Begegnung von Seiten Michaels mit einem Flirt, von dem man allerdings weiß, dass er einem gewissen Plan dient. Im Laufe der ersten Staffel ist es für den Zuseher zunehmend schwieriger Michaels Intentionen bezüglich Sara zu deuten. Zeugen seine Annäherungsversuche von ehrlichem Interesse, oder sind sie rein Mittel zum Zweck? Das erste Mal, dass man das Gefühl bekommt, hinter Michaels Flirterei könnte sich mehr verbergen, bekommt man in *1x7 Riots, Drills and the Devil, Part 2*. Sara gerät durch Michaels Verschulden mitten in einen Gefängnisaufrast, aus dem sie sich nicht selbst befreien kann. Michael eilt zu ihrer Rettung. Als Sara ihn fragt, warum er dies täte (sie weiß nicht, dass er den Aufrast angezettelt hat und für ihre missliche Lage indirekt verantwortlich ist), antwortet er: „You needed help and ahm... I came to find you.“¹⁶⁵ Sara sieht ihn interessiert an, denn er verweigert es, sie anzusehen als er ihr antwortet. Dass er ihr nicht in die Augen sieht, macht dem Zuschauer noch deutlicher, dass er sie belügt. Er kann ihr bei einer Lüge nicht in die Augen sehen. Nicht umsonst, zwingt man Leute gerne, einem in die Augen zu sehen, wenn man den Eindruck hat, sie würden einen anlügen. Dass er sie dabei nicht ansieht ist insofern auffällig, als Michael ansonsten ein ausgezeichnete Lügner ist, der den anderen Gefängnisinsassen ins Gesicht sieht, wenn er ihnen eine Lüge auftricht. Nur bei ihr scheint sein Pokerface nicht zu funktionieren. Dies macht ihn auf der Ebene des Subtextes menschlicher und impliziert einen Sonderstatus von Sara innerhalb der Gefängnismauern und seines Planes.

Der Eindruck, dass er „mehr“ für die Ärztin empfinden könnte, wird einige Szenen später fast schon zur Gewissheit. Beide klettern aus einem Luftschacht. Michael voraus, Sara folgt ihm. Er hilft ihr und hebt sie von oben zu Boden. Als er sie auf dem Fußboden aufsetzt, treffen sich ihre Blicke. Sie sehen einander an. Michael hält seine Arme länger um sie, als es nötig wäre. Der Moment wird von ankommenden Häftlingen

¹⁶⁵ *1x7 Riots, Drills and the Devils, Part 2*, Regie: Vern Gillum, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 23:19-24:43; (Orig. USA 2005/06).

unterbrochen, vor denen die beiden auf der Flucht sind.¹⁶⁶ Tatsächlich dauert der Blick zwischen den beiden nur einige Sekunden, doch er spricht Bände. Die Gesichter der beiden sind zuerst in einem *Two Shot* einander gegenüber zu sehen. Danach folgen *Schuss* und *Gegenschuss*; zuerst ihr und dann sein Gesicht in *Großaufnahme*. Es ist deutlich zu erkennen, dass sich seine Pupillen weiten. Durch die Länge der Einstellung und die *Großaufnahme* der Gesichter interpretieren wir den Moment als für die Figuren und ihr inneres Befinden wichtig. In dieser Szene wendet Michael seinen Blick nicht von ihr ab. Wir halten seine Gefühle für aufrichtig, denn er sieht ihr in die Augen.

Wie Pierre Kandorf betont, „sind Nahaufnahmen oft dramatische Entlarvungen dessen, was hinter dem ‚ersten Schein‘ wirklich geschieht. Zitternde – bebende Hände oder ein nervöser Blick ‚verraten‘ mehr von der tatsächlichen Stimmung als ausgedehnte Totalen.“¹⁶⁷ Genau diesen Umstand macht sich die Serie zu Nutzen und erzeugt mit Hilfe der Kamera Subtext, indem sie länger als nötig auf einem Gesicht oder einer „bebenden Hand“ verharret.

Nicht nur der Subtext, ausgedrückt durch die Mimik der Darsteller, bietet Raum für Interpretationen, sondern auch der Text selbst ist ambivalent. In 1x10 *Sleight of Hand* bekommt Sara von ihrem Vater zum Geburtstag Blumen geschickt, welche Michael auf der Krankenstation bemerkt. Schon am nächsten Tag wirft sie den Blumenstrauß in den Müll. Als Michael anmerkt, dass die Blumen noch gar nicht verwelkt sind, meint sie: „I don’t like getting attached to things if I know they won’t last.“¹⁶⁸ Eine klare Ansage, nicht nur an die Blumen. Der Text lässt eine mehrfache Interpretation zu: Spricht Sara von Blumen oder setzt sie ihrem Patienten eine Grenze und macht ihm deutlich, dass er sich keinerlei Chancen bei ihr auszurechnen braucht?

Der Bedeutung von Subtext sind sich nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Darsteller, Schreiber und Regisseure der Serie bewusst. Kevin Hooks, Regisseur der Episode 4x1 *Scylla* spricht dies im Audiokommentar im Zusammenhang mit der Szene an, in der Michael die totgeglaubte Sara zum ersten Mal wieder sieht: „This was a very

¹⁶⁶ 1x7 *Riots, Drills and the Devils, Part 2*, TC: 26:01-26:10; (Orig. USA 2005/06).

¹⁶⁷ Kandorf, Pierre, *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch- technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln, Löwenick: Deutscher Ärzte-Verlag 1978, S. 106.

¹⁶⁸ 1x10 *Sleight of Hand* (Orig. USA 2005/06), TC: 33:28-34:24.

difficult scene to do because there's so much subtext.“¹⁶⁹ Es gab für diese Szene im Drehbuch wesentlich mehr erklärenden Text, doch man entschied sich beim Schnitt gegen den Text und für den Subtext, da dieser der Meinung der Produzenten nach wesentlich aussagekräftiger war, als das was gesagt hätte werden sollen.

Auch was Auslassungen und die Interpretation der damit verbundenen Leerstellen betrifft, liefert die Folge *Scylla* ein gutes Beispiel dafür, dass die Intention der Autoren nicht immer so eindeutig vermittelt wird, wie sie es gerne hätten: Zu Beginn einer Szene sitzen Michael und Sara einander gegenüber auf einem Bett und unterhalten sich. Die Szene endet damit, dass sie einander küssen. Es folgt ein Schnitt, und nachdem wir die Handlung eines anderen Erzählstranges gesehen haben, kehren wir zu Michael und Sara ins Hotelzimmer zurück. Michael steht neben dem Bett und wir sehen ihn von hinten wie er sich den Pullover über den Kopf streift. Die Kamera schwenkt nach links zu Sara, die auf einem Sessel sitzt und sich die Schuhe anzieht. Nick Santora, einer der ausführenden Produzenten der Serie kommentiert die Szene folgendermaßen: „A lot of fans online, after this aired, there was like a debate for weeks as to whether they had had sex. [...] And they had, but people weren't sure.“¹⁷⁰ Hier kam es zu keiner einheitlichen Interpretation der Leerstelle. Dadurch, dass Michael und Sara beinahe schon wieder vollständig bekleidet sind und Michael Saras Narben am Rücken berührt, als würde er sie zum ersten Mal zu Gesicht bekommen, ist man verunsichert, ob die beiden zwischen den vorhergehenden und dieser Szene Sex hatten.

Ist es bei der Serie *Bones* mehr das Prinzip von Anziehung und Abstoßung, das über den Subtext transportiert wird, so ist es bei *Prison Break* mehr die Verunsicherung der Figuren, aber auch der Zuschauer. Empfindet Michael etwas für Sara, oder sind seine Gefühle nur vorgespielt, um seinen Plan in die Tat umzusetzen? Zwar ist in allen Begegnungen der Protagonisten zu spüren, dass eine gewisse Anziehung vorhanden ist, aber ob sie von Michaels Seite her ehrlich gemeint ist, bleibt lange im Dunklen. Selbst nachdem die Figuren ein Paar geworden sind, schwingt im Untertext immer die Frage mit, ob Michael mit ihr zusammen ist, weil er sich ihr gegenüber schuldig fühlt für das, was es ihr angetan hat. „It's exactly the subtleties and conflicts between the obvious and

¹⁶⁹ 4x1 *Scylla*, Audiokommentar Kevin Hooks, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 32:34-32:45; (Orig. USA 2008/09).

¹⁷⁰ Ibid., Audiokommentar Nick Santora, TC: 35:10-35:22.

hidden agendas that make good drama.“¹⁷¹ Genau diese verschleierte Absichten und Hintergedanken sind es, welche den Subplot so spannend machen. Hinzu kommen die Erlebnisse seit sie sich kennengelernt haben, welche die beiden einerseits zusammengebracht haben, sie andererseits drohen voneinander zu trennen. Beide Figuren werden mit ihrer Vergangenheit konfrontiert und müssen sich ihr stellen. Wird in der ersten Staffel über den Subtext das Verlangen der Figuren zueinander transportiert, vermittelt er in der vierten Staffel die Ängste der Figuren um einander und die Beziehung. Dadurch versuchen die Schreiber, die Zuschauer dazu zu bringen, nicht das Interesse an dem romantischen Subplot zu verlieren. Ohne Komplikationen wäre ein Handlungsstrang nicht unterhaltsam.

5.6.1. Zeichen und bildliche Symbole

Prison Break ist von Folge 1 weg voll gespickt mit Symbolen, Metaphern und Hinweisen. Die von Norbert Neuß in Kapitel 1.4. genannten Metaphern und bildlichen Symbole sind in *Prison Break* leicht zu finden. Von Anspielungen auf die griechische Mythologie (Scylla) bis hin zu verschlüsselten Zitaten aus dem Buch der Anonymen Alkoholiker wird der Zuschauer des Rätsel-Ratens nicht müde. Durch geschicktes *Planting* und *Foreshadowing* werden dem Zuschauer Häppchen-weise Hinweise für Michaels Plan geliefert. Für den Zuschauer entsteht die Spannung in der ersten Staffel hauptsächlich dadurch, dass er sich fragt, wie Michael sich aus dem nächsten Schlamassel retten kann. Wir sehen schnell, dass er nicht nur einen Plan B, sondern meist noch einen Plan C in der Tasche hat. Oft weiß man über lange Strecken, bis hin zum *Pay-Off* nicht, was Zahlencodes, Wörter oder Symbole zu bedeuten haben. So verhält es sich mit dem Origami-Schwan, der schon in der ersten Minute des *Pilots* das erste Mal auftaucht. Er steht auf einem Tisch in Michaels Wohnung und wir sehen ihn in *Großaufnahme*. Dieses aus Papier gefaltete Tier wird uns von nun an die gesamte erste Staffel über begleiten. Immer wieder sehen wir, wie Michael in seiner Zelle diese faltet und sie danach in den Abfluss im Gefängnishof oder auf der Krankenstation wirft. Erst nach einigen Folgen wird dem Zuschauer klar, dass Michael damit kontrolliert wo die einzelnen Abflussrohre hinführen und wo der Schwan am Ende landet. Warum es allerdings ausgerechnet dieses Tier und kein gewöhnliches Papierschiffchen ist,

¹⁷¹ Sonnenschein, David, *Sound Design. The expressive power of music, voice, and soundeffects in cinema*, Studio City: Michael Wiese Productions, 2001, S. 146.

erfahren wir erst in 1x16 *Brother's Keeper*. Diese Episode kann als einzige Rückblende beschrieben werden. Ziel dieser Episode ist es, den Zuschauern zu zeigen wie die Figuren an den Punkt, an dem wir sie zu Beginn der Serie kennenlernen, gekommen sind. Die Folge erklärt, wie Michaels Mithäftlinge hinter Gitter gekommen sind, was es mit Saras Vergangenheit auf sich hat (sie war drogensüchtig), und wie es zu Michaels Entschluss kam, seinen Bruder zu befreien. Etwa zur Hälfte der Folge erfahren wir von Michael endlich, was es mit dem Origami-Vogel auf sich hat: „After mom died it was just you and me. [...] When I'd wake up in the morning there's this paper bird, an origami crane, sitting next to my bed. [...] I figured it was your way of checking in on me. [...] It stands for family obligation, watching out for your own. Maybe it's my turn to watch out for you.“¹⁷² Der Vogel steht für den Wert der Familie, die Liebe zwischen den Brüdern und das Versprechen füreinander da zu sein.¹⁷³ Von nun an verbindet der Zuschauer den Anblick des Vogels mit der Beziehung von Michael und Lincoln. Er wird zu einem Symbol für Michaels Aufopferung und Liebe für seinen älteren Bruder. Passend dazu der Titel der Folge *Brother's Keeper*, welche eine Anspielung auf die Bibel provoziert: Bin ich der Hüter meines Bruders?¹⁷⁴ Die Episode endet mit der Szene, in der Michael sich den Anzug anzieht, den er beim Banküberfall im *Pilot* trägt und sich die Waffen nimmt, die auf dem Tisch liegen. Daneben steht der Origami-Schwan.¹⁷⁵

Auch Sara und Michael sind durch die japanische Kunst des Papierfaltens miteinander verbunden – nicht durch ein Tier, sondern durch eine Blume. In der bereits zitierten Szene aus 1x10 *Sleight of Hand*, in der Sara die Blume ihres Vaters wegwirft, hinterlässt ihr Michael beim Hinausgehen eine Blume, welche von Dauer sein wird. Es ist eine Origami-Blume mit grünem Stiel und roter Blüte. Sie ähnelt einer Tulpe. Bevor Michael den Raum verlässt, versucht er sie mit einem Scherz zum Lachen zu bringen. Sie meint allerdings: „Thank you for trying to make me smile. Not today.“¹⁷⁶ Nachdem Michael den Raum verlassen hat, dreht sich Sara um und entdeckt auf ihrem

¹⁷² 1x16 *Brother's Keeper*, Regie: Greg Yaitanes, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 22:13-23:12; (Orig. USA 2005/06).

¹⁷³ Es sei hier angemerkt, dass es sich bei dem Origami-Tier nicht, wie in der Serie fälschlicherweise behauptet, um einen Kranich, sondern um einen Schwan handelt.

¹⁷⁴ „Da sprach der Herr zu Kain: Wo ist dein Bruder Abel? Er entgegnet: Ich weiß es nicht. Bin ich der Hüter meines Bruders?“, Genesis 4,9.

¹⁷⁵ 1x16 *Brother's Keeper* (Orig. USA 2005/06), TC: 40:37-41:33.

¹⁷⁶ 1x10 *Sleight of Hand* (Orig. USA 2005/06), TC: 33:50-34:16.

Schreibtisch die Origami-Blume. Sie nimmt sie in die Hand und lächelt. Diese Blume wird von da an immer wieder als Metapher für die Liebe zwischen den beiden genutzt. Vor allem dann, wenn einer der beiden abwesend ist, wie dies in der zweiten und dritten Staffel der Fall ist. In 2x5 *Map 1213* sitzt Sara in der Kirche und dreht die Blume geistesabwesend in ihrer Hand.¹⁷⁷ Dadurch wissen wir, dass sie mit ihren Gedanken bei Michael ist und er ihr anscheinend noch immer etwas bedeutet.

Zu Beginn der zweiten Staffel versucht Michael auch mit Hilfe des Origami-Vogels Kontakt mit Sara aufzunehmen. Irgendwie hat er es geschafft, ihr einen in ihren Rucksack zu stecken, den sie schließlich im Spital findet. Es ist ein weißer Vogel, auf dem eine Telefonnummer notiert zu sein scheint, sowie ein Punktecode über dem der Satz: „There’s a plan to make all of this right.“¹⁷⁸ Michael schickt ihr per Post noch weitere dieser Tiere. Auf jedem befindet sich eine Nummer. Sara kann schließlich den Code entziffern – es handelt sich um Ort und Zeitpunkt eines Treffens mit Michael. Auf diese Weise finden die beiden in 2x10 *Rendevous* wieder zu einander. Und auch hier verbindet der Zuschauer mit dem Anblick des Origami-Vogels Liebe, Treue und Verpflichtung gegenüber der Familie.

Eine Staffel später, wenn wir als Zuschauer schon beinahe auf die Existenz der Tulpe vergessen haben, taucht sie wieder auf. Nachdem L.J. befreit wird und ein Moment der Ruhe einkehrt, überreicht L.J. seinem Onkel etwas, das Sara zurückgelassen hat wo sie gestorben ist: Es ist die Origami-Blume. Es folgt eine Rückblende (in Blau), in der man die Szene aus 1x10 *Sleight of Hand* sieht, in der Sara die Blume auf dem Tisch entdeckt. Michael nimmt die Blume entgegen, wendet sich von seinem Neffen und seinem Bruder ab und lehnt sich gegen die Hausmauer. Durch die Blume wird dem Zuschauer Michaels Schmerz noch einmal vor Augen geführt, um die Motivation der Figur, sich an der Mörderin Saras zu rächen, zu rechtfertigen.¹⁷⁹ Diese letzte Folge der dritten Staffel endet damit, dass Michael in einem Auto sitzt. Die Kamera zoomt zurück. Auf dem Beifahrersitz liegen eine Waffe und die Blume.¹⁸⁰ Ein ähnliches Bild wie am Ende

¹⁷⁷ 2x5 *Map 1213*, Regie: Peter O’Fallon, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 11:03-12:45; (Orig. USA 2006/07).

¹⁷⁸ 2x1 *Manhunt* (Orig. USA 2006/07), TC: 27:42-38:13.

¹⁷⁹ 3x13 *The Art of the Deal*, Regie: Nelson McCormick, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 34:59-36:03; (Orig. USA 2007/08).

¹⁸⁰ Ibid., TC: 40:33-41:17.

von *Brother's Keeper*: wieder bricht er zu einem Vorhaben auf, um Gerechtigkeit für einen Menschen den er liebt zu erlangen. Er ist auf dem Weg nach Los Angeles, um die Mörderin von Sara zu stellen.

Schon eine Folge später – 4x1 *Scylla* – taucht die Origami- Blume wieder auf. Die Folge beginnt mit einem *Voice Over* von Michael, in dem er kurz die Handlung der letzten drei Staffeln zusammenfasst, vor allem in Hinblick auf seine Beziehung mit Sara und ihren vermeintlichen Tod in der 3. Staffel. Diese Sequenz dient der Orientierung, und ist aufgrund des abrupten Endes der vorhergehenden Staffel wegen des Writer Strikes für die Zuschauer wichtig. Durch das *Voice Over* erfahren wir, dass sich Michael nun in Los Angeles befindet, um Saras Tod zu rächen. Die Sequenz endet mit der beinahe identischen Einstellung von 1x16 *Brother's Keeper*: Eine *Nahaufnahme* von Michaels Hand, wie er die Pistole vom Tisch nimmt, nur dieses Mal liegt daneben kein Papier-Schwan, sondern die Blume aus Papier.¹⁸¹ Durch diese Einstellung wird nicht nur die Beziehung zwischen Michael und Sara symbolisch ins Spiel gebracht, sondern auch eine Brücke zum Beginn der Serie geschlagen. Dies wird im weiteren Verlauf der vierten und letzten Staffel öfter getan.

Schon 30 Minuten später begegnet uns die rote Blume wieder. Michael erfährt, dass Sara am Leben ist und erhält die Gelegenheit, die Blume an ihre Besitzerin zurückgeben. Ebenso wie beim ersten Mal, als er ihr die Blume überreicht hat, bringt das Geschenk Sara wieder zum Lächeln.



Abb. 10: Die Origami-Blume in 3x13¹⁸²

Hat die Blume bis jetzt Michael an Sara erinnert, so ist es in 4x4 *Eagles and Angels* umgekehrt. Die Ex-Alkoholikerin Sara geht, nachdem sie vom Tod eines engen

¹⁸¹ 4x1 *Scylla* (Orig. USA 2008/09), TC: 00:01-01:39.

¹⁸² Screenshot, 3x13 *The Art of the Deal*, (Orig. USA 2007/08), TC: 41:02.

Freundes erfahren hat, in eine Bar und spielt mit dem Gedanken einen Drink zu nehmen. Auf der Toilette kramt sie weinend die Blume aus ihrer Tasche und betrachtet sie. Am Ende der Folge ruft sie Michael an und sagt: [...] you're what's keeping me going right now.“¹⁸³ Dem Zuschauer ist dies schon seit der Szene in der Toilette wohl bewusst, ohne dass ein Wort gesagt werden musste.

Ein weiterer wichtiger Lieferant für bildliche Symbole ist, vor allem in der ersten Staffel, das Tattoo, welches Michaels gesamten Oberkörper ziert. Es handelt sich dabei in verschlüsselter Form um die Blaupausen von *Fox River*. Versteckt sind die Umriss- und Linien in Bildern von Engeln und Teufeln. Das Tattoo selbst soll dabei, laut Tom Berg – Designer des Tattoos – die Dualität des Menschen und der Figur Michael Scofield repräsentieren. Auf Michaels Brust ist der Erzengel Michael abgebildet, der den Teufel (das Böse) tötet, wohingegen auf seinem Rücken der Teufel Michael niederstreckt. Über den rechten Arm ranken sich Engel, während sich am linken – früher glaubte man, diese sei die Hand des Teufels – Dämonen tummeln.¹⁸⁴ Das Tattoo symbolisiert Michael Scofields äußeren und inneren Kampf gegen das Böse, auf welchen wir schon beim Vorspann zu ersten Staffel hingewiesen werden, wo Elemente des Tattoos integriert sind.

„Michael Scofield, you're asking me to sail off into the sunset with you?“, fragt Sara gegen Ende der zweiten Staffel.¹⁸⁵ Von dort an wird das Davon-Segeln und das dazugehörige Boot immer wieder thematisiert, textlich als auch bildlich. Dies wird bis zum Ende der Serie getan. Die letzte Szene der Serie spielt auf einem Boot, wo wir Michaels Stimme hören, der den letzten Satz der Serie spricht: „We're free now, finally we're free.“¹⁸⁶ Das Boot steht für das gemeinsame Leben in Freiheit, das sich das Paar wünscht. Auf diese Bedeutung wird vor allem in der vierten Staffel immer wieder angespielt. Wie bereits unter 5.4. festgehalten, spielen viele Szenen zwischen Michael und Sara auf dem Pier vor der Lagerhalle, mit den Booten und dem Meer als Hintergrund. In diesen Szenen dienen diese nicht nur als visueller Hintergrund, sondern

¹⁸³ 4x4 *Eagles and Angels*, Regie: Michael Switzer, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2009, TC: 40:19-41:23; (Orig. USA 2008/09).

¹⁸⁴ Vgl. *Beyond the Ink*, Interview mit Tom Berg, Specials Season 1, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2007, TC: 13:24; (Orig. USA 2005/2006).

¹⁸⁵ 2x20 *Panama*, Regie: Vincent Misiano, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2008, TC: 03:07-03:48; (Orig. USA 2006/07).

¹⁸⁶ *The Final Break*, Regie: Kevin Hooks, Kauf DVD, Twentieth Century Fox 2010, TC: 01:24:11-01:24:13; (Orig. USA 2009).

auch als Hintergrund für die Beziehung der beiden. Hinzu kommt, dass die zwei in der Lagerhalle ein Boot bewohnen. „One day“, versichert Michael Sara und deutet dabei auf das Boot. Es wird zu einem Symbol der Hoffnung auf ein Happy End.¹⁸⁷

5.7. Rolle des Mobiltelefons

In der ersten Staffel *Prison Break* spielt das Mobiltelefon im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen Michael und Sara eine unbedeutende Rolle. Schließlich befinden sich beide im Gefängnis – wenn auch auf unterschiedlichen Seiten der Gitterstäbe. Erst in der zweiten Staffel wird das Handy zu einem wichtigen Kommunikationsmedium zwischen den beiden. In der bereits beschriebenen Telefonszene in 2x4 *First down* treten die beiden zum ersten Mal per Handy in Kontakt. Wie auch bei *Bones* sind die Sprecher in *Nah-* oder *Großaufnahme* zu sehen und verwenden Klapphandys. Dies ist meiner Meinung nach auf den dramatischeren Effekt dieser Art von Mobiltelefonen zurückzuführen. Das Auf- bzw. Zuklappen lässt den Schauspielern weit mehr Möglichkeiten, den Moment schauspielerisch zu gestalten, als einfach nur auf eine Taste zu drücken. Keine Figur in der Serie bedient ein Smartphone. Die Regierungsagenten rufen lieber jemanden im Büro an, der ihnen eine Information aus dem Internet sucht, anstatt selbst kurz per Telefon im Web zu surfen.

Im Gegensatz zu *Bones* dienen Telefongespräche zwischen Michael und Sara weniger der Exposition, sondern haben eine persönliche, oft vielschichtige Bedeutung. Die Möglichkeit einer Abhörung von Gesprächen ist allgegenwärtig. Folglich sprechen Sara und Michael oft in Codes miteinander, wenn sie Treffpunkte vereinbaren. Das letzte Telefongespräch vor Saras vermeintlichem Tod in der dritten Staffel ist ein gutes Beispiel dafür. Einerseits versucht Sara Michael mitzuteilen, wo sie festgehalten wird, andererseits tun sie ganz offen ihre Gefühle für einander kund. Telefongespräche haben innerhalb der gesamten Serie eine wesentlich persönlichere Note als dies bei *Bones* der Fall ist, wo Telefonate kurz sind und der Informationsweitergabe an Zuschauer und Figuren dienen.

¹⁸⁷ 4x4 *Eagles and Angels* (Orig. USA 2009), TC: 03:38-03:42.

5.8. Saras Tod und Wiederauferstehung

Sara fungiert in der Serie vor allem als moralische Instanz für Michael. Dies wird besonders in der 3. Staffel deutlich, wenn Michael in *Sona* eingesperrt glaubt, sie sei ermordet worden. Daraufhin tut er Dinge, die er zu ihren Lebzeiten nicht getan hätte. In Folge 21 der vierten Staffel (*Rate of Exchange*) will Michael seinen Erzfeind T-Bag töten, doch Sara hält ihn davon ab. Er bleibt die einzige Figur, die keinen direkten Mord begeht. Sie gibt ihm Hoffnung und Halt. In einer Welt voll von Gewalt und Korruption ist sie der einzige Mensch dem er vertrauen kann und die einzige Hoffnung auf eine glückliche Zukunft.

Auch wenn die Beziehung zwischen dem Sträfling und der Gefängnisärztin mehr von einer tragischen Liebesgeschichte hat als das scherzhafte Innuendo von Booth und Bones, so sorgt auch das Flirten zwischen den beiden für heitere Szenen in einem sonst ernsten und düsteren Plot.

Sehr gut ist bei *Prison Break* Aristoteles Verlangen nach „schwerem Leid innerhalb von Nahverhältnissen“¹⁸⁸ zu erkennen, welches seiner Meinung nach besonders wirkungsvoll ist. Die Bindung zwischen den Brüdern, somit die Familie im Allgemeinen, steht über allem. Durch die Hochzeit wird Sara ein Teil der Familie und muss somit beschützt werden.

6. Resümee

In vorliegender Arbeit wurden zwei fiktionale Fernsehserien unterschiedlichen Genres auf den romantischen Subplot hin analysiert und miteinander verglichen. Die Frage, ob es Sinn macht zwei Fernsehserien von so unterschiedlichen Formaten auf dieser Ebene zu vergleichen, ist positiv zu beantworten. Obwohl die Serien auch in der analysierten Nebenhandlung im Ton sehr unterschiedlich sind, lassen sich doch viele Gemeinsamkeiten in der Inszenierung finden.

¹⁸⁸ Fuhrmann, Manfred (Übersetzer und Hg.), *Aristoteles' Poetik. Griechisch- Deutsch*, Stuttgart: Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Reclam 1994, S. 43.

Die in der Einleitung aufgestellten Thesen konnten mit Hilfe detaillierter Analyse bestätigt werden. Berufs- und Privatleben bringen die Protagonisten einerseits zusammen, halten einander aber gleichzeitig davon ab, eine romantische Beziehung einzugehen. Beruf- und Privatleben bilden einen permanenten Kollisionspunkt.

Ist dies für die Serie *Bones* bis zur 7. Staffel zutreffend, gilt das bei *Prison Break* nur für Staffel 1. Wie erläutert wurde, finden die Schreiber andere Konflikte, um die Beziehung zwischen den Figuren spannend zu halten.

Die erste Begegnung der Zuschauer mit den Figuren und der Figuren untereinander in der Pilotfolge stellt die Weichen für die Entwicklung der Figuren. Bei *Bones* stechen dabei vor allem die hohe Schnitthfrequenz und bei *Prison Break* die Verwendung von Auf- und Untersicht in der Kameraeinstellung hervor. Typisch für das Genre der *Screwball Comedy*, sind die Dialoge zwischen Booth und Bones ein schneller, wortwitziger Schlagabtausch. Das hohe Tempo wird von der schnellen Schnittfolge unterstützt. Dienen die Szenen zwischen dem FBI Agenten und der forensischen Anthropologin als Auflockerung der Handlung, und sorgen für zusätzliches Tempo, verlangsamen die Momente zwischen Michael und Sara in *Prison Break* die Handlung. Sie stellen eine Art Innehalten dar. Den Zuschauern soll Einsicht in die Gedanken und Gefühle der Figuren gegeben werden. Dementsprechend sind auch die Schnitte in dieser Serie anders gesetzt. Sind diese in der actionreichen Haupthandlung sehr schnell, sind die Szenen mit Michael und Sara von längeren Einstellungen und einer recht statischen Kameraführung geprägt. Bei *Bones* ist es das Spannungsfeld zwischen den unterschiedlichen Anschauungen von Booth und Brennan, das die latente erotische Spannung kreiert. Die Serie sagt damit aus, dass einer der wichtigsten Faktoren in einer funktionierenden Beziehung Kompromissbereitschaft ist. Dies ist in der analysierten Szene im *Pilot* schon der Fall, indem Booth und Bones einen Kompromiss schließen müssen, um überhaupt wieder miteinander zu arbeiten.

Dramaturgisch wird das Zeigen von Gefühlen vor allem in Extremsituationen (lebensbedrohlichen Lagen) platziert. Durch die Angst den anderen zu verlieren, vergegenwärtigen sich die Figuren ihre Gefühle. In beiden Analysegegenständen häufen sich die Extremsituationen zum Ende einer Staffel hin. Es ist festzuhalten, dass dies für Serien im Allgemeinen gilt.

Im Vergleich der beiden Serien findet sich der Verdacht bestätigt, dass Berührung in der Anfangsphase einer sich entwickelnden Beziehung große Bedeutung beigemessen wird. Bleibt bei *Bones* Körperkontakt zwischen Booth und Bones bis zum Ende der 6. Staffel „eine große Sache“, findet diese überhöhte Inszenierung bei *Prison Break* nur in der ersten Staffel statt. Solange die Beziehung einen Konflikt zwischen Berufs- und Privatleben darstellt bzw. verboten ist, liegt der Reiz im Körperkontakt. In dieser Phase scheint Berührung bzw. das Nicht-berühren als fundamental. Die Seltenheit an Berührungen führen zu einer symbolischen Überhöhung dieser.

In beiden Serien spielt nonverbale Kommunikation eine wichtige Rolle. Diese steht, wie in den Analysekapiteln ausführlich dargelegt, in engem Zusammenhang mit der Inszenierung auf der bildlichen Ebene – bei *Prison Break* nicht zuletzt in Verbindung mit Symbolen. Die Kamera unterstützt die Darstellung des Subtextes, mit Hilfe von verhältnismäßig langen Einstellungen von *Nah-* und *Großaufnahmen*, welche die diskutierten Leerstellen schafft. Wolfgang Iser's Postulat, dass „die Lebhaftigkeit unserer Vorstellung proportional zu den Leerstellen ansteigt“¹⁸⁹ findet meiner Meinung nach in der Fülle an Fanfiction seine Bestätigung. Auf unzähligen Fanseiten im Internet finden sich Geschichten über Booth und Bones, und Michael und Sara, welche szenische Auslassungen in der Serie füllen, oder die am Ende einer Folge stehende Szene zwischen den Protagonisten weiterführen. Leerstellen beflügeln die Fantasie der Zuschauer und animieren die Fans dazu, Geschichten über ihre Lieblingsfiguren weiterzuspinnen. Auf der größten Fanfiction Plattform im Internet www.fanfiction.net erhält man, wenn man die Suche unter der TV-Show *Bones* auf die Figuren Seeley Booth und Temperance Brennan einengt, 11 401 Ergebnisse.¹⁹⁰ Dies unterstützt auch die These von Christine Geraghty, dass durch die Präferenzierung von *Großaufnahmen* Blicke und Berührungen bedeutungsschwanger werden. Der Großteil der Fanfiction dreht sich um die Interpretation solcher Blicke und Gesten.

Dass Film und Fernsehen hauptsächlich visuelle Medien sind, und es kaum Text bedarf, um Gefühle zu transportieren, beweist die mehrfache Oscarprämierung des Stummfilms *The Artist*.

¹⁸⁹ Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*, S. 293.

¹⁹⁰ <http://www.fanfiction.net/tv/Bones/10/0/0/1/0/3942/3943/0/0/1/>, 28.12.2011.

Philipp Brunner stellt in seiner Arbeit über Liebeserklärungen im Film fest, dass solche tendenziell in nahen Einstellungsgrößen fotografiert werden und dabei die Gesichter der Figuren zu sehen sind.¹⁹¹ Dies trifft auch auf die hier untersuchten Szenen zu, in denen die Figuren einander näher kommen. Die Kamera befindet sich großteils auf Augenhöhe mit den Figuren. Das Gesicht spielt bei der Rezeption von Gefühlen eine zentrale Rolle, denn „das Gesicht vermag zwischen dem Zeigen und Verbergen von Affekten und Gefühlen zu changieren.“¹⁹² Um diesem Mimenspiel folgen zu können, sind die Gesichter in den für die Analyse relevanten Szenen vorwiegend in *Nah-*, *Groß-*, und *Detailaufnahmen* zu sehen. Dies lässt sich für viele andere Fernsehserien konstatieren. Wir finden hier eine filmische Darstellung von Da Vincis Zitat, die Augen seien die Fenster zur Seele, vor. Nicht nur die Figuren blicken einander tief in die Augen, auch der Zuschauer den Figuren. *Bones* arbeitet in Dialogsituationen großteils mit dem typischen *Schuss – Gegenschuss*. Dies tut *Prison Break* zwar auch, doch hebt die Kamera noch viel mehr den Hochstatus von Michael Scofield gegenüber Sara Tancredi mit Hilfe von Aufsicht hervor. In der Krimiserie hingegen, ist das Ermittlerduo von Seiten der Kameraeinstellung gleichgestellt. Durch *Totale* und *Luftaufnahmen* soll die Serie eine cineastische visuelle Aufwertung erfahren, doch bilden diese Einstellungen die Ausnahme. Was die Zuschauer an eine Serie bindet, ist weniger der Schau-Wert, als das Mitleben mit den Figuren. Sie wollen den Figuren und ihren emotionalen Hochs und Tiefs folgen. Dazu bieten sich *Nah-* und *Großaufnahmen* an, die einem das Gefühl geben, nah an den handelnden Figuren dran zu sein, und es erleichtern, eine Bindung aufzubauen. Wie ich in der Arbeit dargestellt habe, schalten viele Zuschauer Woche für Woche ein, um Figuren zuzusehen, die sie mögen, wobei „mögen“ keinesfalls gleichbedeutend ist mit „gut“ oder „böse“. T-Bag etwa ist über vier Staffeln der Antagonist in *Prison Break*, und doch ist er einer der beliebtesten Figuren. Das Böse ist mindestens so faszinierend wie das Gute (wenn nicht sogar faszinierender¹⁹³).

Die Paare halten sich vorrangig an öffentlichen Orten auf, an denen sie von Menschen umgeben sind. Sie scheinen aber die Welt um sich herum zu vergessen, und genau

¹⁹¹ Vgl. Brunner, Philipp, *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*, Marburg: Schüren 2009, S. 99.

¹⁹² Barck, Joanna, Petra Löffler, *Gesichter des Films*, Bielefeld: Transcript 2005, S. 7.

¹⁹³ Siehe als Beispiel die Serie *Dexter*, in welcher der Protagonist ein Serienkiller ist.

dieses Gefühl wird auch dem Zuschauer vermittelt. Bei *Prison Break* spielt dabei der Spannungsfaktor eine große Rolle: Sich an einem öffentlichen Ort aufzuhalten, bedeutet in der ersten Staffel in der zärtlichen Interaktion eingeschränkt zu sein. Von Staffel zwei bis Staffel vier heißt es für die Figuren vor allem der Gefahr erwischt und wieder eingesperrt zu werden ausgesetzt zu sein. Diese unterschwellige Bedrohung schwingt in all diesen Szenen mit. Bei *Bones* ist es weniger eine Bedrohung, die von der Öffentlichkeit ausgeht, als eine Sicherheit. Sich unter Menschen zu bewegen, bedeutet für die Figuren, nicht mit dem anderen alleine zu sein, und keine Liebesgeständnisse „befürchten“ zu müssen. An einem öffentlichen Ort – wie einem Diner oder einer Bar, wie dies in der Krimiserie meist der Fall ist – fällt es einem leichter vom heiklen Thema Liebe abzulenken, als zu zweit in der eigenen Wohnung. Dementsprechend unwohl fühlen sich Booth und Bones als sie das erste Mal eine Nacht gemeinsam in einem Zimmer verbringen müssen.

Auch die These, dass sich der Großteil der Szenen, die dem romantischen Subplot zugehörig sind gegen Ende einer Folge befindet, konnte – zumindest für die Serie *Bones* – bestätigt werden. Diese hat einen relativ gleichbleibenden Aufbau mit wiederkehrenden Elementen. In der Serie *Prison Break* ist dies nicht der Fall. Dort sind die Szenen zwischen Michael und Sara beliebig über eine Episode verteilt. Dass der Anteil des romantischen Subplots im Vergleich zum Plot gegen Ende einer Staffel größer wird, ist für beide Serien zutreffend.

In Zeiten, in denen beinahe jeder ein Smartphone besitzt, hat sich diese Technik in Film und Fernsehen nicht durchgesetzt. Kaum ein Protagonist wischt am Display seines iPhones herum. Stattdessen klappen sie Handys wütend, bedächtig oder verzweifelt auf und zu. Während bei *Bones* das Telefon rein als Mittel zur Exposition dient und die Anonymität dieser technischen Erfindung unterstreicht, welche zwar praktisch aber unpersönlich ist, hilft es bei *Prison Break*, eine persönliche Verbindung zu nahestehenden Menschen aufzubauen und zu erhalten. Es werden hauptsächlich persönliche Gespräche geführt, welche die Beziehung des Pärchens verstärken,

wohingegen bei *Bones* es rein um die berufliche Partnerschaft geht. In der Krimiserie ist es ein reiner Gebrauchsgegenstand.¹⁹⁴

Kann man bei *Bones* resultieren, dass nach dem Prinzip „Gegensätze ziehen sich an“ verfahren wird, so geschieht dies bei *Prison Break* unter dem Motto „Gleich und Gleich gesellt sich gern.“ In *Prison Break* findet sich die „klassische“ Rollenverteilung: Michael ist als Mann der Rationale, wohingegen Sara emotional ist. Bei *Bones* ist es genau umgekehrt, und die Serie spielt stark selbstreflexiv mit diesem Thema. Brennans intellektuelle Superiorität gegenüber Booth ist einer der Grundsteine für die Komik zwischen dem Ermittlerduo. Bei all den Unterschieden, arbeiten beide Serien mit ähnlichen filmischen Gestaltungsmitteln. Die beiden Serien haben mehr Überschneidungspunkte als man denkt: Auch innerhalb der Crew haben die Serien etwas gemeinsam: Karyn Usher war von 2005 bis 2009 Schreiberin und Co-Executive Producerin bei *Prison Break* und wechselte nach Ende der Serie zu *Bones*.

Ich bin bei der Analyse des romantischen Subplots nur auf ein paar ästhetische und narrative Mittel eingegangen, die mir vorrangig wichtig erschienen. Es gäbe noch weitere aufschlussreiche Aspekte, wie etwa eine Analyse der Promo-Bilder. Es wäre gewiss spannend herauszufinden, welche Erwartungen diese Fotos und Plakate in den Zuschauern für den romantischen Subplot wecken, und wie das Verhältnis des Duos im Marketing Bereich dargestellt wird. Vor allem die Serie *Bones* würde sich dazu sehr gut eignen. Attraktiv erscheint mir auch eine Analyse des Verhältnisses von männlichen und weiblichen Schreibern zum romantischen Subplot. Enthalten Episoden, die von Frauen geschrieben werden einen größeren Anteil an romantischen Szenen, oder nicht? Kann dies prozentuell festgemacht werden? Alleine der Umstand, dass mehr Männer als Frauen für das Fernsehen schreiben, und was nun genau als „romantische Szene“ zu bezeichnen ist, dürfte eine solche Analyse zur Herausforderung machen.

Das Thema Musik wurde von mir im Kapitel 3.6. Text und Subtext nur auf einer basalen Ebene behandelt, da eine detailliertere Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Musik ist in einer Fernsehserie genauso wichtig wie in einem Film. Dennoch lässt sich zu Soundtracks von TV-Serien keine nennenswerte Literatur finden.

¹⁹⁴ Der Richtigkeit halber sei erwähnt, dass *Bones* in einer Folge in Staffel 6 ein Smartphone benutzt. Dies ist aber ein Einzelfall, und stellt deswegen in Hinblick auf die Gesamtanzahl an analysierten Folgen eine unbedeutende Abweichung dar.

Dies kann nicht an Mangel von Analysequellen liegen. Die Serie *True Blood* etwa, würde dazu sehr gut geeignet sein. In ihr hat Musik einen besonderen Stellenwert. Der Soundtrack kommentiert immerzu die Handlung. Welche intern- diagetischen Lieder verwendet werden, ist sogar im Drehbuch vermerkt (wenn Hoyt und die Vampirin Jessica das erste Mal miteinander schlafen ertönt aus dem CD- Player *Bleeding Love* von Leona Lewis), und die einzelnen Folgen sind nach den Liedern im Abspann benannt. Es mangelt also nicht an Beispielen, die es wert wären analysiert zu werden, sondern viel mehr daran, dass Fernsehen nach wie vor als seichte Unterhaltung und kleiner Bruder des Kinofilms gesehen wird. Vorliegende Arbeit soll ein Beitrag dazu sein, diese Ansicht zu relativieren, und zu zeigen, dass eine Schärfung des Bewusstseins um die filmische Vermittlung von Subtext es vermag, das Fernsehvergnügen in punkto fiktionaler Fernsehserien aller Genres zu erhöhen. Wie Peter Pohl richtig bemerkt hat: „Wahrscheinlich ist es gerade das, was nicht gesagt wird, was einen aufhorchen lässt.“¹⁹⁵

¹⁹⁵ Pohl, Peter, *Der Regenbogen hat nur acht Farben*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000, S. 26.

Literaturverzeichnis:

Allrath, Gaby, Marion Gymnich, „Stimme-Körper-Blick. Erzählen und Gender in amerikanischen Fernsehserien seit den 1990er Jahren“, *Literatur- Kultur- Geschlecht. Studien zur Literatur und Kulturgeschichte. Narration und Geschlecht. Texte-Medien-Episteme. Band 42*, Hg. Stephan, Inge/ Sigrid Weigel, in Verbindung mit Horst Hermand, Köln u.a.: Böhlau 2000, S. 239-259.

Arend, Anna/Petra Bachmann/Liesefeld, René, „Die kognitive Filmpsychologie nach Peter Ohler“, *Reader Filmtheorie*, 18.05.2010,
http://www.unisaarland.de/media/fak5/orga/PDFs/materialien/Filmtheorien_Reader.pdf.

Blandford, Steve/Barry Keith Grant/Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, New York: Oxford University Press 2001.

Barck, Joanna, Petra Löffler, *Gesichter des Films*, Bielefeld: Transcript 2005.

Baudinger, Bettina, „Ewige Sehnsucht. Die Verhinderung einer Liebesbeziehung in TV-Serien“, Dipl., Universität Wien, Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft 2009.

Boll, Uwe, *Die Gattung Serie und ihre Genres*, Aachen: Alano 1994.

Booker, Marvin Keith, *Strange TV. Innovative television series from "The Twilight Zone" to "The X-Files"*, Westport: Greenwood Press 2002.

David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York : Columbia Univ. Press, 1985.

Brauerhoch, Annette, „Blicke“, Reclams Sachlexikon des Films, Hg. Koebner, Thomas, Stuttgart: Reclam² 2007.

Brockhaus (Hg.), *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, Zehnter Band, Mannheim: Brockhaus¹⁹ 1989.

Brockhaus (Hg.), *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*, 17. Band, Mannheim: Brockhaus¹⁹ 1992.

Brunner, Philipp, *Konventionen eines Sternmoments. Die Liebeserklärung im Spielfilm*, Marburg: Schüren 2009.

Eder, Jens, *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*, Hamburg: LIT³ 2007.

Ewert Marcos u.a., „Genretheorie“, *Reader Filmtheorie*, 18.05.2010,
http://www.unisaarland.de/media/fak5/orga/PDFs/materialien/Filmtheorien_Reader.pdf.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Fernsehanalyse*, Stuttgart: UTB Fink 2008.

- Feierl, Wolfram, „Untersuchung der Gattung Fernsehserie am Beispiel AKTE X- Die unheimlichen Fälle des FBI“, Dipl., Universität Wien, Institut für Grund- und Integrativwissenschaft 1998.
- Fuhrmann, Manfred (Übersetzer und Hg.), *Aristoteles' Poetik. Griechisch- Deutsch*, Stuttgart: Bibliografisch ergänzte Ausgabe, Reclam 1994.
- Fuss, Birgit, „Die 70 besten Serienhelden“, *Rolling Stone* 206, 2011, S. 51-66.
- Geißler, Bernadette, „Stimme im Fernsehen- auditive Emotionswahrnehmung im audiovisuellen Medium“, Dipl., Universität Wien, Institut für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2009.
- Geraghty, Christine, *Woman and Soap Oper. A study of prime time soaps*, Cambridge: Polity Press 1991.
- Hardy, Phil (Hg.), *The BFI Companion to crime*, London: Cassell 1997.
- Hant, Peter, *Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie*, Waldeck: Felicitas Hübner 1992.
- Hartmann, Peter, *Zur Dramaturgie der Nebenfiguren in Theater und Film*, Marburg: Tectum 2000.
- Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das serielle Fernsehen. Kultur, Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2*, Lüneburg: Obermaier 1991.
- Hickethier, Knut, *Filmgenres. Kriminalfilm*, Stuttgart: Reclam 2005.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Wilhelm Fink 1976.
- Kandorf, Pierre, *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln-Lövnich: Deutscher Ärzte-Verlag 1978.
- Karnowski, Veronika, *Das Mobiltelefon im Spiegel fiktionaler Fernsehserien. Symbolische Modelle der Handyaneignung*, Wiesbaden: VS 2008.
- Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam² 2007.
- Köhler, Heinz-Jürgen/ Hans J. Wulff, „Filmtelefonate“, *Telefonbuch. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Telefons*, Hg. Münker, Stefan/ Alexander Roesler, Frankfurt am Main: Surkamp 2000, S. 125-142.
- Konigsberg, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New York: Penguin Books² 1997.
- Kreuzer, Helmut (Hg.), *Sachwörterbuch des Fernsehens*, Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht 1982.
- Marschall, Susanne, „Screwball Comedy“, *Reclams Sachlexikon des Films*, Hg. Koebner, Thomas, Stuttgart: Reclam² 2007.

- Marschall, Susanne, „(De-)Montage: Liebesszenen im Film.“ *Schauspielen und Montage: Schauspielkunst im Film, zweites Symposium*. Hg. Knut Hickethier. St. Augustin: Gradez, 1999.
- McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander 2008.
- McPherson, Tara, „The end of TV as we know it: Convergence, anxiety, generic, innovation, and the case of 24“, *Film and Media Studies*, Hg. Kolker, Robert, New York: Oxford University Press 2008, S. 306-326.
- Metz, Christian, *Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt⁹ 2007; (Original: *How to read a film*, London, New York: Oxford University Press 1977).
- Mikos, Lothar, *Es wird dein Leben. Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*, Münster: MAKs 1994.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK² 2008.
- Mikos, Lothar, *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft Bd. 57*, Berlin: Vistas 2001.
- Mittell, Jason, „Narrative Complexity in contemporary American television“, *The Velvet Light Trap*, Nr. 58 Fall, Austin: University of Texas Press 2006, S. 29-40.
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt⁹ 2007 (Orig. Monaco, James, *How to read a film*, London, New York: Oxford University Press 1977).
- Neuß, Norbert, „Leerstellen für die Fantasie in Kinderfilmen. Fernsehen und Rezeptionsästhetik“, *TElevIZion*, 15/1, 2002, S. 17-23.
- Ohler, Peter, *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*, Münster: MAKs Publikationen 1994.
- Osteried, Peter, „Wie man einen Ausbruch plant“, *TV Highlights Extra*, 1/2009, 2009, S. 7.
- Österreichisches Filmmuseum (Hg.), *Screwball Comedies. Wiener Festwochen 1984*, Wien: Österreichisches Filmmuseum 1984.
- Pohl, Peter, *Der Regenbogen hat nur acht Farben*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 2000.
- Rampetzreiter, Heide, „Fernsehen, (fast) überall und jederzeit“, *Die Presse am Sonntag*, 30.10.2011, S. 60.
- Reichs, Kathy, *Knochenarbeit*, München: Blanvalet¹⁵ 2001.
- Reichs, Kathy, *Der Tod kommt wie gerufen*, München: Blessing 2008.
- Rother, Rainer (Hg.), *Sachlexikon Film*, Reinbek: Rowohlt 1997.
- Ruditius, Paul, *Bones. The Forensic Files*, London: Titan Books 2009.

Ruditis, Paul, *Bones. The official Companion*, London: Titan Books 2007.

Scherer, Brigitte u.a., *Morde im Paradies. Amerikanische Detektiv- und Abenteuerserien der 80er Jahre*, Konstanz: UVK² 1995.

Seeßlen, Georg, *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*, Hamburg: Rowohlt 1981.

Seger, Linda, *Drehbuch schreiben. Das Geheimnis guter Drehbücher*, Berlin: Alexander⁵ 2005.

Seger, Linda, *Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen*, Berlin: Alexander¹¹ 1999.

Sonnenschein, David, *Sound Design. The expressive power of music, voice, and soundeffects in cinema*, Studio City: Michael Wiese Productions, 2001.

Trokey, Christian, Kalinda Vazquez, *Prison Break. Behind the Scenes*, China: Palace Press 2009.

Wilker, Friedrich Wilhelm/Klaus Bischoff/Novak, Peter, *Medizinische Psychologie und Medizinische Soziologie*, München: Urban & Fischer² 1994.

Wulff, Hans J., *Darstellen und mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Gunter Narr 1999.

Internetquellen:

Bones Episodenverzeichnis:

http://www.tv.com/bones/show/33332/episode.html?season=%206&tag=list_header;paginator;%206, 05.03.2012.

Fanfiction Fernsehserie Bones:

<http://www.fanfiction.net/tv/Bones/10/0/0/1/0/3942/3943/0/0/1/>, 28.12.2011.

Prison Break Logo: <http://mettelray.wordpress.com/2011/02/01/145-prison-break/>, 29.02.2012.

Prison Break Tattoo: <http://vollesprogramm.blogspot.com/2007/06/prison-break-wentworth-miller.html>, 29.02.2012.

Filmographie:

Bones-Season One, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2007. (Orig. 2005/06).

Bones-Season Two, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2008. (Orig. 2006/07).

Bones-Season Three, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2009. (Orig. 2007/08).

Bones-Season Four, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2010. (Orig. 2008/09).

Bones-Season Five, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2011. (Orig. 2009/10).

Bones-Season Six, Created by: Hart Hanson, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2012. (Orig. 2010/11).

Prison Break- Die komplette Season 1, Created by: Paul T. Scheuring, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2007. (Orig. 2005/06).

Prison Break- Die komplette Season 2, Created by: Paul T. Scheuring, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2008. (Orig. 2006/07).

Prison Break- Die komplette Season 3, Created by: Paul T. Scheuring, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2009. (Orig. 2007/08).

Prison Break- Die komplette Season 4, Created by: Paul T. Scheuring, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2009. (Orig. 2008/09).

Prison Break- The Final Break, Created by: Paul T. Scheuring, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2010. (Orig. 2009).

Remington Steele- Season Two, Created by: Robert Butler & Michael Gleason, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2006. (Orig. MTM, 1983/84).

The X-Files – Season Seven, Created by: Chris Carter, Kauf DVD, USA: Twentieth Century Fox, 2008. (Orig. USA 1999/2000).

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1 die Cast von Bones	38
Abb. 2: Natural History Museum, L.A.	40
Abb. 3 : Booth und Bones im Royal Diner	56
Abb. 4: Der Subtext wird über Blicke transportiert	56
Abb. 5: Prison Break	71
Abb. 6: Joliet Correctional Centre	72
Abb. 7: Establishing Shot Fox River	72
Abb. 8: Sara verabreicht Michael eine Spritze	88
Abb. 9 & 9a: Typische Schuss-Gegenschuss Aufnahme einer Szene in Fox River	89
Abb. 10: Die Origami-Blume in 3x13.....	98

Anhang

Zitierte Filme und Serien

24 (*24*, 2001-2010, Created by: Robert Cochran, Joel Surnow)

Akte X- Die unheimlichen Fälle des FBI (*The X-Files*, 1993-2002, Created by: Chris Carter)

Alias- Die Agentin (*Alias*, 2001-2005, Created by: J.J. Abrams)

The Artist (*The Artist*, 2011, R. Michel Hazanavicius)

Die Blues Brothers (*The Blues Brothers*, 1980, R: John Landis)

Bones- Die Knochenjägerin (*Bones*, seit 2005, Created by: Hart Hanson)

Breaking Bad (*Breaking Bad*, seit 2008, Created by: Vince Gilligan)

Buddenbrooks (*Buddenbrooks*, 2008, R: Heinrich Breloer)

Buffy- Im Bann der Dämonen (*Buffy- The Vampire Slayer*, 1997-2003, Created by: Joss Whedon)

Castle (*Castle*, seit 2009, Created by: Andrew W. Marlowe)

Cowboys & Aliens (*Cowboys & Aliens*, 2011, R: Jon Favreau)

C.S.I. (*CSI- Crime Scene Investigation*, seit 2000, Created by: Ann Donahue, Anthony E. Zuiker)

Dexter (*Dexter*, seit 2006, Created by: James Manos, Jr.)

Dirty Harry III- Der Unerbittliche (*The Enforcer*, 1976, R: James Fargo)

Der dünne Mann (*The Thin Man*, 1934, R: W.S. Van Dyke)

Entgleist (*Derailed*, 2005, R: Mikael Håfström)

Es geschah in einer Nacht (*It happened one Night*, 1934, R: Frank Capra)

Father Brown (*Father Brown*, 1974, Created by: Ian Fordyce)

The Final Break (*Prison Break-The Final Break*, 2009, R: Kevin Hooks, Brad Turner)

Gone Baby, gone- Kein Kinderspiel (*Gone baby, gone*, 2007, R. Ben Affleck)

Gute Zeiten schlechte Zeiten (seit 1992, Created by: Guido Reinhardt, Rainer Wemcken)

Inception (*Inception*, 2010, R: Christopher Nolan)

Lost (*Lost*, 2004-2010, Created by: J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof)

Mad Men (*Mad Men*, seit 2007, Created by: Matthew Weiner)

Das Model und der Schnüffler (*Moonlighting*, 1985-1989, Creator: Glenn Gordon Caron)

Prison Break (*Prison Break*, 2005-2009, Created by: Paul T. Scheuring)

Pushing Daisies (*Pushing Daisies*, 2007-2009, Created by: Bryan Fuller)

Quincy (*Quincy M.E.*, 1976-1983, Created by: Glen A. Larson, Lou Shaw)

Remington Steele (*Remington Steele*, 1982-1987, Created by: Robert Butler, Michael Gleason)

Die Simpsons (*The Simpsons*, seit 1989, Created by: Matt Groening)

Superman- Die Abenteuer von Lois & Clark (*Lois & Clark: The new Adventures of Superman*, 1993-1997, Created by: Joe Shuster, Jerry Siegel)

Supernatural (*Supernatural*, seit 2005, Created by: Eric Kripke)

True Blood (*True Blood*, seit 2008, Created by: Alan Ball)

The Wire (*The Wire*, 2002-2008, Created by: David Simon)

Episodenliste *Bones*

Staffelx Folge	Originaltitel	Deutscher Titel	Datum der US Erstausstrahlung
1x1	Pilot	Die Frau im Teich	13.09.2005
1x2	The Man in the S.U.V.	Der Mann im Jeep	20.09.2005
1x3	A Boy in a Tree	Der Junge am Baum	27.09.2005
1x4	The Man in the Bear	Der Tote im Bär	01.11.2005
1x5	A Boy in a Bush	Der Junge im Busch	08.11.2005
1x6	The Man in the Wall	Der Mann in der Wand	15.11.2005
1x7	A man on Death Row	Der Mann in der Todeszelle	22.11.2005
1x8	The Girl in the Fridge	Das Mädchen im Kühlschrank	29.11.2005
1x9	The Man in the Fallout Shelter	Der Mann im Bunker	13.12.2005
1x10	The Woman at the Airport	Die Frau am Flughafen	25.01.2006
1x11	The Woman in the Car	Die Frau im Auto	01.02.2006
1x12	The Superhero in the Alley	Das Skelett in der Gasse	08.02.2006
1x13	The Woman in the Garden	Die Frau im Garten	15.02.2006
1x14	The Man on the Fairway	Der Mann im Gras	08.03.2006
1x15	Two Bodies in the Lab	Leichen im Labor	15.03.2006
1x16	The Woman in the Tunnel	Die Frau im Tunnel	22.03.2006
1x17	The Skull in the Desert	Der Schädel in der Wüste	29.03.2006
1x18	The Man with the Bone	Der Mann mit dem Knochen	05.04.2006
1x19	The Man in the Morgue	Kein Mann in der Leichenhalle	19.04.2006
1x20	The Graft in the girl	Der Krebs im Knochen	26.04.2006
1x21	The Soldier on the Grave	Der Soldat auf dem Grab	10.05.2006
1x22	The woman in limbo	Die Frau aus der Vergangenheit	17.05.2006
2x1	The Titan on the Tracks	Ein Toter auf den Gleisen	30.08.2006
2x2	Mother and Child in the Bay	Die Schwangere in der Bucht	06.09.2006
2x3	The Boy in the Shroud	Der Junge im Müll	13.09.2006
2x4	The Blonde in the Game	Die Opfer eines bösen Spiels	20.09.2006
2x5	The Truth in the Lye	Der Lügner in der Lauge	27.09.2006
2x6	The Girl in Suit 2103	Die junge Frau im Kronleuchter	04.10.2006
2x7	The Girl with the Curl	Das Mädchen und die Schönheit	01.11.2006
2x8	The Woman in the Sand	Zwei Schicksale im Sand	08.11.2006

2x9	Aliens in a Spaceship	Ein Totengräber und die noch Lebenden	15.11.2006
2x10	The headless Witch in the Wood	Die kopflose Hexe im Wald	29.11.2006
2x11	Judas on a Pole	Ein Verräter im Feuer	13.12.2006
2x12	The Man in the Cell	Der Mann aus dem Gefängnis	31.01.2007
2x13	The Girl in the Gator	Die junge Frau im Alligator	07.02.2007
2x14	The Man in the Mansion	Das Recht und die Befangenheit	14.02.2007
2x15	Bodies in the Book	Drei Morde, wie sie im Buche stehen	14.03.2007
2x16	The boneless Bride in the River	Die knochenlose Braut im Fluss	21.03.2007
2x17	The Priest in the Churchyard	Ein junger Priester auf dem alten Friedhof	28.03.2007
2x18	The Killer in the Concrete	Besuche aus dem Untergrund	04.04.2007
2x19	Spaceman in a Crater	Ein Astronaut als Sternschnuppe?	02.05.2007
2x20	The glowing Bones in the old stone House	Eine leuchtende Leiche im alten Steinhaus	09.05.2007
2x21	Stargazer in a Puddle	Die junge, alte Frau in der Pfütze	16.05.2007
3x1	The Widow's Son in the Windshield	Der Kannibale und der Hunger auf mehr	25.09.2007
3x2	Soccer Mom in the Mini-Van	Die Mutter, die in die Luft ging	02.10.2007
3x3	Death in the Saddle	Der Fall der gerittenen Leiche	09.10.2007
3x4	The Secret in the Soil	Organische Abfälle und ihre Geheimnisse	23.10.2007
3x5	The Mummy in the Maze	Echt Mumien im künstlichen Spuk	30.10.2007
3x6	Intern in the Incinerator	Eine Praktikantin im Ofen	06.11.2007
3x7	The Boy in the Time capsule	Der Junge in der Zeitkapsel	13.11.2007
3x8	The Knight on the Grid	Von Rittern und Kannibalen	20.11.2007
3x9	The Santa in the Slush	Morgen kommt der Weihnachtsmann	27.11.2007
3x10	The Man in the Mud	Im Schlamm steckt ein Mann	14.04.2008
3x11	Player under Pressure	Spieler unter Druck	21.04.2008
3x12	The Baby in the Bough	Ein Baby hängt am Ast	28.04.2008
3x13	The Verdict in the Story	Das Urteil in der Geschichte	05.05.2008
3x14	The Wannabe in the Weeds	Der Möchtegernsänger im Gras	12.05.2008
3x15	The pain in the heart	Mit einem Schmerzen im Herzen	19.05.2008
4x1	Yanks in the UK 1	Zwei Amerikaner in Großbritannien 1	03.09.2008
4x2	Yanks in the UK 2	Zwei Amerikaner in Großbritannien 2	03.09.2008
4x3	Man in the Outhouse	Ein Toter steckt im Plumpsklo	10.09.2008
4x4	The Finger in the Nest	Der Finger im Vogelnest	17.09.2008
4x5	The perfect Pieces in the purple Pond	Die toten Teile im tiefroten Teich	24.09.2008

4x6	The Crank in the Shaft	Die Unbeliebtheit und der Tod	01.10.2008
4x7	The he in the she	Ein Er in einer Sie	08.10.2008
4x8	The Skull in the Sculpture	Schrottskulptur mit Schädel	05.11.2008
4x9	The con man in the meth lab	Fliegt ein Schwindler aus der Drogenküche	12.11.2008
4x10	The Passenger in the Oven	Die Hitze der Hölle im Himmel	19.11.2008
4x11	The Bone that blew	Ein Wind, der vom Tod erzählt	26.11.2008
4x12	Double Trouble in the Panhandle	Hereinspaziert zu Dressuren und Blessuren	22.01.2009
4x13	Fire in the Ice	Zündstoff im Eis	22.01.2009
4x14	The Hero in the Hold	Der Totengräber und anderen Rückkehrer	05.02.2009
4x15	The princess and the pear	Die Prinzessin auf der Birne	19.02.2009
4x16	The Bones that foam	Wettlauf gegen den Schaum	12.03.2009
4x17	The Salt in the Wounds	Das Salz in den Wunden	19.03.2009
4x18	The Doctor in the Den	Der Doktor und das böse Vieh	02.04.2009
4x19	The Science in the Physicist	Wissenschaft, die Leichen schafft	09.04.2009
4x20	The Cindarella in the Cardboard	Die Schöne in der Pappe	15.04.2009
4x21	Mayham on a Cross	Requiem für eine Requisite	16.04.2009
4x22	The double Death of the dearly Departed	Der Doppelmord des Dahingegangenen	20.04.2009
4x23	The Girl in the Mask	Mädchenkopf mit Maske	23.04.2009
4x24	The Beaver in the Otter	Der Biber in einem Otter	30.04.2009
4x25	The Critic in the Cabernet	Ein Kritiker im Cabernet	07.05.2009
4x26	The end in the beginnig	Eine Geschichte zum Schluss	14.05.2009
5x1	Habingers in the Fountain	Ein Medium für die Liebe und den Tod	17.09.2009
5x2	The Bond in the Boot	Ein Agent im Kofferraum	24.09.2009
5x3	The Plain in the Prodigy	Das Einfache im Wunderkind	01.10.2009
5x4	The beautiful Day in the Neighborhood	Es geschah an einem schönen Tag in der Vorstadt	08.10.2009
5x5	A Night at the bones Museum	Nachts im Bones Museum	15.10.2009
5x6	The tough Man in the tender Chicken	Henne, Hahn und Hinterlist	05.11.2009
5x7	The Dwarf in the Dirt	Ein Zwerg, reich und tot, war einmal in Not	12.11.2009
5x8	The foot in the foreclosure	Leben zu Asche im Einfamilienhaus	19.11.2009
5x9	The Gamer in the Grease	Heute: Leiche in Öl	03.12.2009
5x10	The Goop on the Girl	Was vom Mann der Weihnacht übrig blieb	10.12.2009

5x11	The X in the File	Das X in der Akte	14.01.2010
5x12	The Proof in the Pudding	Im Pudding liegt die Wahrheit	21.01.2010
5x13	The Dentist in the Ditch	Das Geheimnis und ein Zahnarzt	28.01.2010
5x14	The Devil in the Details	Der Teufel steckt im Detail	04.02.2010
5x15	The Bone on a Blue Line	Die Liebe und die Dunkelheit	01.04.2010
5x16	The Parts in the Sum of the Whole	Weniger als die Summe aller Teile?	08.04.2010
5x17	The Death of the Queen Bee	Die Klasse von 1994	15.04.2010
5x18	The Predator in the Pool	Das Bein im Biest aus dem Becken	22.04.2010
5x19	The Rocker in the rinse Cycle	Ein Rocker im Spülgang	29.04.2010
5x20	The Witch in the Wardrobe	Zwei Hexen im abgebrannten Haus	06.05.2010
5x21	The Boy with the Answer	Ungesunder Menschenverstand	13.05.2010
5x22	The Beginning in the End	Zum Schluss fängt alles an	20.05.2010
6x1	The Mastodon in the Room	Die Rückkehr der Scheuklappen	23.09.2010
6x2	The Couple in the Room	Opfer der Liebe	30.09.2010
6x3	The Maggots in the Meathead	Mondäne Maden im Macho	07.10.2010
6x4	The Body and the Bounty	Der Kopf des Kopfgeldjägers	14.10.2010
6x5	The Bones that weren't	Tod, komm vorbei und tanz mit mir	04.11.2010
6x6	The Shallow in the Deep	Der junge Mann im alten Sklavenschiff	11.11.2010
6x7	Babe in the Bar	Die Schöne in der Schokolade	18.11.2010
6x8	The twisted Bones in the melted Truck	Verdreht bis auf die Knochen	02.12.2010
6x9	The Doctor in the Photo	Die Bones- Identität	09.12.2010
6x10	The Body in the Bag	Die Tote mit dem Taschengeld	20.01.2011
6x11	The Bullet in the Brain	Das Erbe des Totengräbers	27.01.2011
6x12	The sin in the sisterhood	Die Monotonie der Polygamie	03.02.2011
6x13	The Daredevil in the Mold	Der Mut und die Wut	10.02.2011
6x14	The Bikini in the Soup	Die zähflüssige Tote unter der Sonne	17.02.2011
6x15	The Killer in the Crosshairs	Justitia und das Zünglein an der Waage	10.03.2011
6x16	The Blackout in the Blizzard	Sonderbare Methoden im Stromausfall	17.03.2011
6x17	The feet on the beach	Soweit die Füße schwimmen	07.04.2011
6x18	The Truth in the Myth	Die fabelhafte Welt des Verbrechens	14.04.2011
6x19	The Finder	Ihr Auftritt, Walter Sherman!	21.04.2011
6x20	The Pinocchio in the Planter	Pinocchios letztes Abenteuer	28.04.2011

6x21	The Sign in the Silence	Das schweigende Lämmchen	05.05.2011
6x22	The Hole in the Heart	Duell zum Gesang der Unglücksvögel	12.05.2011
6x23	The Change in the Game	Vom Vergehen und Werden	19.05.2011

Episodenliste *Prison Break*

Staffelx Folge	Originaltitel	Deutscher Titel	Datum der US Erstaussstrahlung
1x1	Pilot	Der große Plan	29.08.2005
1x2	Allen	Lügt Lincoln?	29.08.2005
1x3	Cell Test	Vertrauenstest	05.09.2005
1x4	Cute Poison	Veronica steigt ein	12.09.2005
1x5	English, Fitz or Percy	Enlish, Fitz oder Percy?	19.09.2005
1x6	Riots, Drills and the Devil, Part 1	Lebensgefahr 1	26.09.2005
1x7	Riots, Drills and the Devil, Part 2	Lebensgefahr 2	03.10.2005
1x8	The old Head	Nur noch 17 Tage	25.10.2005
1x9	Tweener	Plan in Gefahr	31.10.2005
1x10	Sleight of Hand	Zuwachs	07.11.2005
1x11	And then there were 7	Dann waren es Sieben	14.11.2005
1x12	Odd Man out	Einer muss gehen	21.11.2005
1x13	End of the Tunnel	Jetzt oder nie!	28.11.2005
1x14	The rat	Im Schatten die Ratten...	20.03.2006
1x15	By the Skin and the Teeth	Totgeglaubte	27.03.2006
1x16	Brother's Keeper	Lebenswege	03.04.2006
1x17	J-Cat	Puzzleteile	10.04.2006
1x18	Bluff	Hoch gepokert	17.04.2006
1x19	The key	Opfer der Wahrheit	24.04.2006
1x20	Tonight	Keine Zeit mehr	01.05.2006
1x21	Go	Countdown	08.05.2006
1x22	Flight	Totgeweihte	15.05.2006
2x1	Manhunt	Jäger und Gejagte	21.08.2006
2x2	Otis	Wer ist Otis?	28.08.2006
2x3	Scan	Partnerschaften	04.09.2006
2x4	First down	Einer fällt	11.09.2006
2x5	Map 1213	Seite1213	18.09.2006
2x6	Subdivision	Jeanette	25.09.2006
2x7	Buried	Unheil	02.10.2006
2x8	Dead fall	Reingefallen	23.10.2006
2x9	Unearthed	Verjährungsfristen	30.10.2006
2x10	Rendezvous	Rendezvous	06.11.2006

2x11	Bolshoi Booze	Bolshoi Booze	13.11.2006
2x12	Disconnect	Verbindung abgebrochen	20.11.2006
2x13	The killing Box	Abrechnung!	27.11.2006
2x14	John Doe	Hilft der Beweis?	22.01.2007
2x15	The Message	Botschaften	29.01.2007
2x16	Chicago	Chicago	05.02.2007
2x17	Bad Blood	Böses Blut	19.02.2007
2x18	Wash	Hand in Hand mit dem Schicksal	26.02.2007
2x19	Sweet Caroline	Jeder gegen jeden	05.03.2007
2x20	Panama	Panama	19.03.2007
2x21	Fin del camino	Zieländerung	26.03.2007
2x22	Sona	Projekt Sona	02.04.2007
3x1	Orientación	Nichts geschieht ohne Absicht	17.09.2007
3x2	Fire/Water	Unerträgliche Glut	24.09.2007
3x3	Call waiting	In weiter Ferne	01.10.2007
3x4	Good Fences	ungewollte Motivationen	08.10.2007
3x5	Interference	Störeinflüsse	22.10.2007
3x6	Photo Finish	Beweise müssen her	05.11.2007
3x7	Vamonos	Vertrauen vorbei	05.11.2007
3x8	Bang & Burn	Freier Wille gegen Wahrheit	12.11.2007
3x9	Boxed in	Allein unter Feinden	14.01.2008
3x10	Dirt Nap	Dreck begräbt die Moral	21.01.2008
3x11	Under & out	Unten durch	04.02.2008
3x12	Hell or high Water	Die Schlinge zieht sich zu	11.02.2008
3x13	The Art of the Deal	Auf die Rettung folgt die Rache	18.02.2008
4x1	Scylla	Rückkehrer und Rächer	01.09.2008
4x2	Breaking and Entering	Datendiebe	01.09.2008
4x3	Shut down	Frontenverschiebung	08.09.2008
4x4	Eagles and Angels	Adler und Engel	15.09.2008
4x5	Safe and sound	Gretchenfragen	22.09.2008
4x6	Blow out	Sackgassen	29.09.2008
4x7	Five the hard Way	Hier in Las Vegas	06.10.2008
4x8	The Price	Krieg ohne Frieden	20.10.2008
4x9	Greatness achieved	Opfergang	03.11.2008
4x10	The Legend	Auslöser	10.11.2008
4x11	Quiet riot	In aller Stille	17.11.2008
4x12	Selfless	Self-Service	24.11.2008

4x13	Deal or no deal	Wer verkauft hier was und wen?	01.12.2008
4x14	Just Business	Angebote des Feindes	08.12.2008
4x15	Going under	Plötzliche Erkenntnis	15.12.2008
4x16	The sunshine State	Die Dame im Schachspiel?	22.12.2008
4x17	The Mother Lode	Die Mutter aller Schlachten	17.04.2009
4x18	VS.	Plan mit Unbekannten	24.04.2009
4x19	S.O.B.	Hurensohn	01.05.2009
4x20	Cowboys and Indians	Wieder in den Schlagzeilen	08.05.2009
4x21	Rate of Exchange	Endspurt	15.05.2009
	Killing your Number	Sei du selbst die Veränderung, die du dir wünschst für diese Welt	
4x22			22.05.2009
	The Final Break 1- The old Ball and Chain	Ein letzter Schritt zur Freiheit, Teil 1	
4x23			02.06.2009
	The Final Break 2- Free	Ein letzter Schritt zur Freiheit, Teil 2	
4x24			02.06.2009

Einstellungsprotokoll Bones – 1x1 Pilot

Beginn: 03:15

Ende: 04:28

Nr.	Zeit	Kameraperspektive	Einstellungsgröße	Inhalt	Gesprochener Text
1	03:15	Normalsicht	Nahe	Booth und Bones sitzen im Auto, Booth fährt. Die Kamera zeigt ihn, man hört Bones vom Beifahrersitz fragen:	"That's the best you can do?"
				Booth dreht sich zu ihr:	"What?"
2	03:18	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss	Nahe	Booth fährt und man sieht ihn im Vordergrund, während Bones weiterredet:	"Getting Security to snatch me so you can stage a fake rescue?"
3	03:21	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss	Nahe	Booth schaut abwechselnd auf die Straße und zu Bones. Er argumentiert:	"At least I picked you up at the airport. Now, come on. I went through the appropriate channels but your assistant there, he stonewalled me."

4	03:26	Normalsicht	Nahe	Cut zu Bones, die sagt:	"Yeah, well after the last case, I told Zack never, ever to put you through. He's a good assistant. You can let me out anywhere along here."
5	03:31	Two-Shot, beide im Profil	Halbnahe	Booth versucht mit Handbewegung Bones zu beschwichtigen:	"Alright, listen. A decomposed corpse was found this morning at Arlington National Cemetery..."
6	03:34	Normalsicht	Nahe	Bones unterbricht ihn:	"Arlington National Cemetery is full of decomposed corpses. It's a cemetery."
7	03:40	Normalsicht	Nahe	Cut zu Booth, der erklärt:	"Yeah, but this one is your type of corpse. It wasn't in a casket."
8	03:42	Profil	Nahe	Bones deutet zum Fenster hinaus:	"If you drive one more block, I'm screaming "kidnap" out the window."
9	03:45	Two-Shot, beide im Profil	Halbnahe	Booth versucht sie zu beschwichtigen:	"You know, I'm trying to mend bridges here."
10	03:47	Normalsicht	Nahe	Bones sieht aus dem Fenster:	"Pull over."
11	03:48	Leichte Untersicht	Totale	Schnitt auf Booths SUV, der am Straßenrand hält.	

12	03:53	Normalsicht, Kamerafahrt	Totale	Man sieht das Auto von hinten. Beide steigen wütend aus. Bones:	"I'm going home."
				Bones entfernt sich schnell vom SUV. Booth läuft ihr um das Auto herum nach.	"Great! Could we... look, could we just skip this part?"
				Bones versucht Booth davonzugehen, er folgt ihr. Die Kamera fährt mit den beiden mit. Bones meint:	"I find you very condenscending."
				Booth:	"Me? I'm condensending? I'm not the one who's got to mention that she's got a doctorate every five min..."
				Bones dreht sich zu ihm um und unterbricht ihn:	"I <u>am</u> the one with the doctorate!"
				Bones dreht sich wieder weg von ihm. Booth entgegnet:	"Yeah, and you know what? I'm the one with the badge and the gun, huh. "
13	04:06	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Bones geht nun langsamer. Booth argumentiert:	"You know, you're not the only forensic anthropologist in town."

				Bones lächelt selbstsicher:	"Yes, I am. The next nearest is in Montreal. Parlez-vous francais?"
				Booth bleibt stehen.	"What's it gonna take?"
14	04:17	Normalsicht	Nahe	Bones bleibt auch stehen, dreht sich zu ihm um und sagt:	"Full participation in the case."
15	04:18	Normalsicht	Halbnahe	Booth stimmt zu:	"Fine."
16	04:19	Normalsicht	Nahe	Schnitt zu Bones, die fordert:	"Not just lab work. Everything."
17	04:21	Normalsicht	Halbnahe	Booth zuckt mit den Schultern:	"What? Do you want to spit in my hand? We're Scully and Mulder."
18	04:23	Normalsicht	Nahe	Bones schüttelt verwirrt den Kopf:	"I don't know what that means."
19	04:24	Normalsicht	Nahe	Booth macht einen Schritt auf sie zu:	"It's an olive branche, just get back in the car."
20	04:27	Normalsicht	Nahe	Bones überlegt und nickt kaum merklich.	

Einstellungsprotokoll – Bones 5x16 *The Parts in the Sum of the Whole*

Beginn: 04:20

Ende: 05:39

Nr.	Zeit	Kameraperspektive	Einstellungsgröße	Inhalt	Gesprochener Text
1	04:20	Normalsicht	Nahe	Rückblende. Booth öffnet die Tür zum Hörsaal und steckt den Kopf hinein. Voice Over Booth:	"Bones was not what I expected."
2	04:22	Normalsicht	Totale	Bones steht am Podium, umgeben von 2 Skeletten und hält eine Vorlesung:	"... works quickly, but the bone itself is cooked, transforming the marrow."
3	04:26	Normalsicht	Amerikanische	Booth geht auf Bones Podium zu. Man hört sie weiterhin reden:	"The first step is to use conventional, surgical implements, ..."
4	04:30	Normalsicht	Amerikanische	Bones spricht am Podium weiter:	"... being very careful that the scalpel or forceps..."
5	04:32	Normalsicht	Nahe	Booth bleibt stehen. Er ist völlig fasziniert.	"... never come in contact with bones."

6	04:35	Normalsicht	Halbnahe	Bones fragt ihre Studenten und die Kamera fährt auf sie zu:	"Any questions?"
7	04:37	Normalsicht	Halbnahe	Booth hebt die Hand und die Kamera fährt auf ihn zu:	"Yeah, I have a question. It seems to me if you remove the flesh, aren't you destroying the evidence?"
8	04:43	Normalsicht	Nahe	Bones beantwortet seine Frage:	"On the contrary, I am revealing evidence."
9	04:45	Normalsicht	Nahe	Booth lächelt verschmitzt, und es ertönt ein Läuten.	
10	04:47	Normalsicht	Totale	Die Studenten erheben sich und man hört Bones:	"Thank you, see you next week."
11	04:54	Normalsicht	Halbnahe	Booth tritt durch die sich bewegenden Studenten zu Bones hin und meint:	"Just one more thing. I mean, isn't all the good evidence in the flesh, you know, like the poison and the stab wounds and the bullets?"
12	05:01	Normalsicht	Halbnahe	Bones räumt ihre Unterlagen zusammen und beantwortet seine Frage:	"All the important indicators are written in the bone if you look carefully."
13	05:05	Normalsicht	Halbnahe	Booth bleibt stehen und hakt nach:	"So that's your thing?"
14	05:07	Normalsicht	Halbnahe	Bones packt eine Mappe in ihre Tasche und sagt trocken:	"Yes, I'm the best in the world."

15	05:08	Normalsicht	Halbnahe	Booth ist für einen kurzen Moment irritiert. Er fragt nach:	"Ah... okay, you're serious?"
16	05:12	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Gegenwart. Booth und Bones sitzen in Sweets' Büro auf der Couch. Beide lachen. Bones erklärt:	"He thought I was being humorous."
				Booth wird ernst:	"It turns out to be true."
				Bones sieht zu ihm hinüber:	"But you didn't know that yet."
				Booth stimmt ihr zu:	"Yeah."
17	05:17	Normalsicht	Halbnahe	Rückblende. Bones nimmt ihre Tasche und kommt auf ihn zu:	"Are you a student here?"
18	05:19	Normalsicht	Halbnahe	Booth stellt sich vor:	"Special Agent Seeley Booth, from the FBI."
19	05:21	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Normalsicht	Halbnahe	Bones lächelt interessiert, streckt ihm die Hand entgegen und stellt sich ebenfalls vor:	"I'm Dr. Temperance Brennan of the Jeffersonian Institution."
20	05:26	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Normalsicht	Halbnahe	Booth sieht sie ebenfalls interessiert an und fragt:	"Do you believe in fate?"
21	05:27	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Normalsicht	Halbnahe auf Nahe	Bones lächelt noch immer, die Kamera zoomt sie heran und sie antwortet:	"Absolutely not. Ludicrous."

22	05:31	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Normalsicht	Nahe	Booth beäugt sie fasziniert.	
23	05:32	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Profil	Nahe	Gegenwart. Bones schaut zu Booth hinüber und stellt lächelnd klar:	"I still don't."
24	05:33	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Profil	Nahe	Booth lächelt genauso wie in der Rückblende und antwortet:	"And I still do."
25	05:35	Normalsicht	Nahe	Sweets sitzt, den Kopf in der Hand aufgestützt, da und verdreht die Augen.	
26	05:37	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Booth und Bones sehen lächelnd voneinander weg, hin zu Sweets.	

Einstellungsprotokoll – Prison Break - 1x1 Pilot

Beginn: 14:59

Ende: 16:32

Nr.	Zeit	Kameraperspektive	Einstellungsgröße	Inhalt	Gesprochener Text
1	14:59	Normalsicht	Detail	Eine Hand hält Michaels tätowierten Unterarm und sticht eine Nadel hinein. Die Kamera fährt zum Gesicht, das zur Hand gehört.	
2	15:03	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara blickt auf Michaels Unterarm und stellt fest:	"Tattoo looks fresh. Hold that."
3	15:05	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael blickt zuerst auf seinen Unterarm und dann zu Sara. Sara spricht:	"I guess being diabetic, you don't mind needles."
				Er lächelt charmant und stellt sich vor:	"I'm Michael by the way."
4	15:10	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Michael drückt den Tupfer auf die Einstichstelle. Sara sieht ihn nur kurz an, aber sogleich wieder auf ihr Klemmbrett.	"Scofield. I read your report."
				Michael hakt nach:	"And you are?"
5	15:14	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara antwortete ohne vom Klemmbrett aufzusehen:	"Dr. Tancredi will do."
6	15:17	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael lächelt und fragt:	"Tancredi like the govenor?"

7	15:18	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara reagiert nicht auf Michaels Frage und sieht noch immer zu Boden. Michael fragt weiter:	"You're not related, are you?"
8	15:23	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael nimmt Saras Stillschweigen als eine Bestätigung hin, lächelt und sieht zur Seite. Er stellt fest:	"Wouldn't think you'd find the daughter of Frontier Justice Frank working in a prison."
9	15:30	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Michael sieht sie herausfordernd an. Sara blickt auf.	
				Michael hat ihre Aufmerksamkeit, und stichelt weiter:	"As da doctor no less."
				Sara senkt das Klemmbrett und erklärt:	"I believe in being a part of the solution, not the problem."
10	15:34	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael sieht verträumt zur Seite. Und zitiert:	"Hmm... Be the change you want to see in the world."
11	15:38	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara sieht ihn überrascht an.	
12	15:40	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael bemerkt, dass sie ihn anstarrt. Er fragt:	"What?"
13	15:42	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara lächelt, schüttelt den Kopf und sieht wieder zu Boden während sie antwortet:	"Nothing, that was just my senior quote."
14	15:45	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael blickt kurz zur Seite und dann zurück zu Sara, als er scherzt:	"That was you? This whole time I was thinking it was Gandhi."

15	15:50	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara lacht.	"You're very funny."
16	15:52	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Sara schickt sich an zu gehen und instruiert:	"Sit tight. Put direct pressure on that. I'll be back in a sec."
				Sara steht auf und verlässt das Zimmer. Sobald sie aus dem Raum ist, wirft Michael den Tupfer weg und zieht etwas aus seiner Hemdtasche.	
17	16:00	Normalsicht	Nah	Michael holt einen Origami- Schwan aus der Tasche und faltet ihn auseinander. Die Kamera folgt ihm, wie er sich zum Abflussgitter hinüberlehnt und den Vogel hineinwirft. Er setzt sich wieder hin.	
18	16:07	Normalsicht	Halbtotale	Sara betritt, den Stift im Mund, wieder das Zimmer und liest seine Akte. Die Kamera folgt ihr, bis sie wieder vor Michael Platz nimmt. Michael fragt sie:	"So, how do we play this? You hook me up with a few weeks supply?"
				Sara greift nach seinem Arm.	"Nice try. No hypos on the floor."
19	16:15	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Aufsicht	Nah	Michael lacht auf und stellt seine Frage richtig:	"I'm the farthest thing from a junkie. Trust me."

20	16:19	Over the shoulder, Schuss-Gegenschuss, Leichte Untersicht	Nah	Sara verrichtet weiter ihre ärztliche Tätigkeit und sieht im dabei nicht in die Augen, während sie erklärt:	"I got news for you, Michael, "Trust me" means absolutely zero in these walls. The only ways you're getting that insulin... "
21	16:24	Two-Shot, Normalsicht	Halbtotale	Sara beendet ihren Satz und greift hinüber zum Schreibtisch.	"...is if I'm administering it."
				Sie ordnet ihr Unterlagen. Michael flirtet:	"I guess we'll be seeing a lot of each other, then."
				Sara antwortet und rollt mit dem Stuhl nach hinten, steht auf und geht aus dem Bild.	"I guess so."
		Profil, Normalsicht	Halbtotale	Die Kamera bleibt auf Michael, der lächelt.	

Abstract

Bordwell postuliert, dass der typische Hollywoodfilm zwei Handlungsstränge habe, von denen einer eine heterosexuelle Liebesbeziehung sei. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf eben diesen romantischen Subplot in Fernsehserien und deren Inszenierung. Allgemein geläufige Begriffe wie „Serie“ und „Genre“ erfahren eine Begriffsbestimmung, um deren Komplexität und praktische Anwendbarkeit zu überprüfen. Im Zentrum der Arbeit steht die Analyse der filmgestalterischen Mittel, mit denen der Subplot inszeniert wird. Dabei spielt der Subtext eine gewichtige Rolle, zu dessen Analyse ich mich des Begriffs der Leerstellen aus der Rezeptionsästhetik der Literatur- und Kunstwissenschaft von Wolfgang Iser bediene. Nach einem allgemeinen Abriss um Paare in Fernsehserien und die Funktion eines Pilotfilmes, wird näher auf die beiden Untersuchungsgegenstände *Bones – Die Knochenjägerin* und *Prison Break* eingegangen – zwei fiktionale Fernsehserien des US Senders Fox, welche auf den ersten Blick mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten aufweisen. Mit Hilfe einer detaillierten, vergleichenden Analyse der Punkte Erste Begegnung, Inszenierung auf der bildlichen Ebene, Tageszeit / Zeitpunkt, Ort, Körperkontakt, Text und Subtext, Symbole und Zeichen, Selbstreflexivität und Rolle des Mobiltelefons wird versucht die dramaturgische Schnittmenge in den romantischen Subplots der beiden Serien zu finden. Dazu werden unter anderem Einstellungsanalysen mit dazugehörigen Einstellungsprotokollen verwendet. Diese Arbeit ist darin bestrebt, auf die Komplexität und Mannigfaltigkeit der Gattung Fernsehserie hinzuweisen und Ansätze für weiterführende Forschung zu bieten.

Michaela Priska Harrer

<u>Persönliche Angaben:</u>	geb. 06.10.1986 in Bruck/Mur Staatsangehörigkeit: Österreich
<u>Ausbildung:</u>	1997-2005 Bundesgymnasium Kapfenberg Seit 2005 Anglistik und Amerikanistik- Studium an der Universität Wien Seit 2006 Theater,-Film- und Medienwissenschaft Studium an der Universität Wien
<u>Berufserfahrung:</u>	2006-09 Billeteur Theater an der Wien/Raimund Theater 2008 Regiehospitantz „La Cage aux Folles“ bei den Festspielen in Stockerau (Regie: Erhard Pauer) 2008/09 Regiehospitantz „Bella, Boss und Bulli“ im Theater der Jugend (Regie: Frank Panhans) 2009 Regieassistentz „La Cage aux Folles“ bei den Festspielen in Stockerau (Regie: Erhard Pauer) 2010 Produktionshospitantz „Ich war noch niemals in New York“ (Regie: Carline Brouwer) 2010 Regie und Choreografie für „West Side Story“ beim Musicalsommer Hartberg 2010 - 2011 Kinderbetreuung bei „Ich war noch niemals in New York“ im Raimund Theater 2010-2011 Assistenz der Auditionorganisation „Sister Act“ im Ronacher 2011 Produktionsassistentz „Woyzeck und die Tiger Lillies“ (Regie: Stephanie Mohr) Seit 2011 Assistenz der Künstlerischen Betriebsdirektion der Vereinigten Bühnen Wien, Musical
<u>Sonstiges:</u>	Englisch: sehr gut in Wort und Schrift Französisch: Maturaniveau Musik: seit 1993 Blockflöte, seit 1995 Klarinette, 2007 Absolvierung der Paritätischen Bühnenreifeprüfung/Schauspiel 2008 2-fache Staats- und Europameisterin im Musical und Showtanz

