

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Figur des Detektivs im dramaturgischen
Handlungsgeflecht von US-Amerikanischen
Kriminalserien“

Verfasserin

Carmen Kussian

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	6
2. Einbettung des Themengebiets	11
3. Die Figur des Detektivs im literarischen Ursprung	13
3.1 Francois Vidocq und die „ <i>Geheimnisse von Paris</i> “	14
3.2 Das Auftauchen der Deduktion	16
3.3 Poes Detektiv Dupin	19
3.4 Vorläufer in der Detektivliteratur	21
3.4.1 Der Polizist als Detektiv	22
3.4.2 Der Nicht-Polizist als Detektiv	25
3.5 Sherlock Holmes	26
3.6 Hard-boiled detective	28
4. Seriedramaturgie	30
4.1 Geschichte der „ <i>Zyklisch-seriellen Narration</i> “	30
4.2 Serienstruktur	32
4.3 Abgeschlossene und fortlaufende Episodenhandlung	33
4.4 Handlungsstränge	33
4.5 Aktstruktur	35
4.6 Unterteilung der Grundstruktur	35
4.6.1 Fallstruktur	36
4.6.2 Workplace-Struktur	38
5. Kriminalserien	38
5.1 Die Handlung	38
5.2 Die Thematik	39
5.3 Die Charaktere	39
5.4 Ort und Zeit	41
5.5 Erzählerische Mittel	41
5.5.1 Emotionalisierung der Kriminalserie	41
5.5.2 Spannung	42
5.6 Detektivserie vs. Polizeiserie	43
5.6.1 Detektivserie	44
5.6.2 Polizeiserie	45

6	Monk	46
6.1	Inhalt und Figuren der Serie	47
6.2	Serienstruktur	50
6.3	Sequenzanalyse	57
6.3.1	Erste Sequenz	58
6.3.2	Zweite Sequenz	59
6.3.3	Dritte Sequenz	60
6.3.4	Vierte Sequenz	61
6.3.5	Fünfte Sequenz	62
6.3.6	Sechste Sequenz	62
6.3.7	Siebte Sequenz	64
6.3.8	Achte Sequenz	65
6.3.9	Zusammenfassung der Forschungsergebnisse	66
6.4	Fazit – Forschungsfrage	67
7	Mentalist	70
7.1	Inhalt und Figuren der Serie	72
7.2	Serienstruktur	75
7.3	Sequenzanalyse	82
7.3.1	Erste Sequenz	83
7.3.2	Zweite Sequenz	84
7.3.3	Dritte Sequenz	86
7.3.4	Vierte Sequenz	86
7.3.5	Fünfte Sequenz	87
7.3.6	Sechste Sequenz	88
7.3.7	Siebte Sequenz	89
7.3.8	Achte Sequenz	90
7.3.9	Neunte Sequenz	91
7.3.10	Zehnte Sequenz	93
7.3.11	Zusammenfassung der Forschungsergebnisse	93
7.4	Fazit – Forschungsfrage	95
8	Schlusswort	99
9	Bibliografie	102

10 Filmografie/Internetquellen	105
Anhang	107
I. Glossar	107
II. Tabellenverzeichnis	109
III. Akt-Struktur-Analysen Monk	111
IV. Akt-Struktur-Analysen Mentalist	124
V. Abstract	147
VI. Lebenslauf	148

1. Einleitung

Der Detektiv ist eine bekannte Figur, die bereits in der Literatur einen wahren Boom erlebte. Bereits vor der Definierung des Charakters nahm er seine Tätigkeit auf, Verbrechen aufzuklären, wenn auch erst einmal als Nebenfigur. Gemeinsam mit der Entwicklung des Kriminalromans fand auch der Detektiv seinen Weg als Protagonist der Handlung. Mit der Weiterentwicklung der Unterhaltungsmedien kommt die Figur des Detektivs ins Fernsehen und allem voran in die Fernsehserie. In dieser Arbeit soll die Figur des Detektivs im Allgemeinen und deren Wirkung auf die Serienstruktur im Speziellen untersucht werden. Anzutreffen ist dieser Charakter hauptsächlich in der Kriminalserie und - um es noch weiter zu präzisieren - in der Detektivserie. Inzwischen gibt es viele verschiedene Untergenres, die sich mit der Verbrechensbekämpfung auseinandersetzen. Zu den ältesten Arten gehört dabei die Detektivserie, aber auch die Polizei-, Gerichtsmedizin- und Justizserien erfreuen sich fortwährend größerer Beliebtheit. Immer öfter können Serien auch mehreren Untergenres zugeteilt werden. So muss zu Beginn bereits erwähnt werden, dass sich die ausgewählten Serien auch alle als Polizeiserie klassifizieren. Der Ausdruck „*Detektivserie*“ wird hierbei von mir bevorzugt, da das Hauptaugenmerk dieser Arbeit definitiv auf den Protagonisten der einzelnen Serien liegt, welche sich immer als Berater des Gesetzes wiederfinden. Das Grundprinzip dieser Serien lässt sich auf die drei Punkte Verbrechen, Ermittlung und Überführung kürzen. Über kurz oder lang führt dieses Grundprinzip aber zu keinem anhaltenden Erfolg. Immer wieder werden neue Wege gesucht und gefunden, um das bereits bekannte Schema von Mordfällen und deren Ermittlern durch neue Akzente wieder aufleben zu lassen. Eine dieser Möglichkeiten inkludiert auch die Figur des Detektivs, die anstelle der Polizei die Ermittlungen in den Fällen unternimmt. Wie bereits im Titel ersichtlich, beschäftigt sich diese Arbeit mit der *„Figur des Detektivs im dramaturgischen Handlungsgeflecht von US-Amerikanischen Kriminalserien“*. Im Vordergrund steht dabei nicht die Persönlichkeit des Detektivs, sondern vielmehr, wie die Figur innerhalb der Serien agiert und welche Funktion damit bezweckt wird. Daraus hat sich folgende Forschungsfrage entwickelt: *„Wie strukturiert der Detektiv die Serie und welche Funktionen fallen dabei den Nebenfiguren zu?“*.

Bevor die Frage aber auch nur ansatzweise beantwortet werden kann, ist es notwendig, in der Arbeit weitere Aspekte zu erläutern, die für das einheitliche Verständnis unerlässlich sind. Um die Figur des Detektivs in der Kriminalserie wissenschaftlich behandeln zu können, ist es erforderlich, den Ursprung der Figur genauer zu betrachten. Die Wurzeln des Detektivs begründen sich in Europa und entwickelten sich aus Realität und Fiktion. Zusammengeführt wurden die Figur und der Begriff des Detektivs hingegen in Amerika von Edgar Allan Poe. In der weiteren Entwicklung wurden viele verschiedene Facetten und Methoden des Detektivs geschaffen. Die Analyse des literarischen Ursprungs endet mit dem englischen Detektiv Sherlock Holmes und der amerikanischen Variante des „*Hard-boiled*“ Detektivs, da sie alle Elemente ihrer Vorgänger in sich vereinen. Dabei ist noch anzumerken, dass die Entstehung des Detektivs nur unter der Berücksichtigung einiger historisch realer Ereignisse analysiert werden kann, da die literarische Entwicklung oft darauf zurückzuführen ist. Des Weiteren muss die Aufmerksamkeit auf das „*dramaturgische Handlungsgeflecht*“ einer Fernsehserie gelenkt werden. Gleich zu Beginn soll dafür der Begriff „*Dramaturgie*“ erläutert werden, da dies für das Verständnis der weiteren Arbeit entscheidend ist. Lothar Mikos¹ hat sich ausführlich mit der Thematik der Film- und Fernsehanalyse beschäftigt und sich zur Dramaturgie folgendermaßen geäußert:

„Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.“²

Die Aufgabe der Dramaturgie ist somit die „[...] Strukturierung der Ergebnisabläufe, [...] zu dem Zweck, beim Zuschauer ein Interesse auf den Ausgang und das Ergebnis der Handlungen zu erregen [...]“³. Da sich die Funktion der Dramaturgie folglich mit der Strukturierung der Serie beschäftigt, wird diese in der vorliegenden Arbeit ebenfalls genauer erläutert. Als letzter großer Punkt, vor der eigentlichen Analyse, werden noch die Eigenschaften der Kriminalserie genau geschildert. Dabei wird vor allem auf die Handlung und die Figurenkonstellation eingegangen.

¹ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK-Verlag 2008.

² Ebenda S. 47

³ Rabenalt, Peter: Filmdramaturgie. Berlin: Vistas 1999 S. 25

In der anschließend folgenden Analyse werden ebenfalls Antworten zu drei Arbeitsfragen gesucht, die vor der endgültigen Beantwortung der Forschungsfrage beachten werden müssen. Erstens, wie agiert der Detektiv innerhalb der Akt-Struktur und den Handlungssträngen? Zweitens, wie treten die Nebencharaktere auf, und welche Auswirkungen hat dies auf den Protagonisten? Und drittens, entspricht die ausgewählte Serie den typischen Kriterien einer Kriminalserie? Die aus diesen Fragen zu gewinnende Information ist für die erfolgreiche Analyse von besonderer Relevanz, da sie als Leitfaden zur Beantwortung der Forschungsfrage dienen.

Um bei den präsentierten Serien an die gewünschten Informationen zu gelangen, wurden zwei verschiedene Methoden ausgewählt. Um die anfallenden Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, die Struktur der Serie auf ihre Einzelteile aufzuschlüsseln, damit es möglich wird, die relevanten Faktoren herauszufiltern. Zu diesem Zweck werden die Episoden der ausgewählten Serien durch eine Aktanalyse aufgeschlüsselt. Hierbei wird auf die erste Staffel stellvertretend für die Restlichen zurückgegriffen. Aus platztechnischen Gründen wird nur ein Beispiel der Aktanalyse in die Arbeit eingefügt, aber alle können im Anhang nachgelesen werden. Das Prinzip muss natürlich individuell auf die einzelnen Serien angepasst werden. So kann durchaus nicht von Anfang an von einer Vier-Akt-Struktur ausgegangen werden. Da es sich dabei allerdings um die gängigste Methode der US-Amerikanischen Serienschaffung handelt, wurde die Vorlage daran angepasst. Des Weiteren wurde ein Teaser in den ersten Akt eingefügt, da dies für Kriminalserien eine typische dramaturgische Herangehensweise darstellt. Bei den Handlungssträngen und Subplots wird darauf geachtet, dass bei der Analyse die vorgegebenen Bezeichnungen Abenteuer, Beziehung und Comedy eingehalten werden. Dadurch soll ein Vergleich zwischen den Strukturen der verschiedenen Serien später ermöglicht werden. Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Anzahl der Handlungsstränge und Subplots erweitert werden muss, da auch diese Anzahl je nach Serie variieren kann.

Trotz der Erwartung umfangreicher Ergebnisse kann auf eine spezifischere Analyse einer einzelnen Episode nicht verzichtet werden. Vielmehr ist sie sogar unumgänglich, um detailliertere Ergebnis hinsichtlich der Forschungsfrage zu erlangen. Zu diesem Zweck wurde eine Analyse hinsichtlich Figuren, Struktur und erzählerischen Mittel

ausgewählt. Um das zu analysierende Objekt einzugrenzen und diese damit effizienter zu gestalten, wurde der Parameter der Sequenz ausgewählt. Unter diesem Begriff versteht man einen gewissen Teil eines Films, der sich aus zeitlichen, räumlichen, thematischen und/oder szenischen Elementen zusammensetzt. Beim Film wird im Allgemeinen zwischen den Größen Einstellung, Szene und Sequenz unterschieden. Es gibt keine abgrenzenden Regeln, die bei der Einteilung von Sequenzen zu beachten sind, da die Abgrenzung auf Grund der vielen möglichen Elemente subjektiv getroffen werden muss. Nichtsdestotrotz erweist sich die Sequenz als ideales Eingrenzungsmaß, da sich Szenen als zu klein und Akte wiederum als zu groß für eine detaillierte Analyse erweisen. Nachdem die Einteilung der ausgewählten Folge vorgenommen wurde, wird von jeder Sequenz die Handlung ausführlich wiedergegeben. Direkt anschließend erfolgt die Analyse nach den besagten drei Punkten: Figuren, Struktur und erzählerische Mittel. Dadurch, dass die Analyse direkt anschließend zur Wiedergabe der Handlung angeführt wird, soll verhindert werden, dass Details verloren gehen. Die Auswahl der einzelnen Episode wird für jede Serie individuell getroffen und begründet. Im Allgemeinen ist aber darauf zu achten, dass alle relevanten Charaktere in der Episode aufscheinen, um ein richtiges Gesamtbild der Serie zu erhalten. Abschließend an die Analyse aller Sequenzen werden die Ergebnisse in einem Punkt zusammengefasst.

Aus den US-Amerikanischen Kriminalserien wurden für die Analyse die zwei Serien „*Monk*“ und „*The Mentalist*“ ausgewählt. Für die vorliegende Arbeit erweist sich diese Selektion als geeignet, da sich beide Protagonisten gut mit der Grundidee eines Detektivs vereinen lassen. Dabei handelt es sich grundsätzlich um eine Person, die ermittelt. Beahlt wird sie dabei von einem Auftraggeber.⁴ In den ausgewählten Beispielen kann dies auch eine staatliche Einrichtung sein, allerdings dürfen sie keine Beamten sein, da Polizisten und Detektive nicht dieselben Grundvoraussetzungen mit sich bringen. Des Weiteren „*besitzen [alle Detektive] ihre Eigenartigkeiten, die im Rahmen der Serie zu ihrem Markenzeichen werden.*“⁵ Auch dieses Element kann in beiden Serien nachgewiesen werden. Nichtsdestotrotz werden die Protagonisten innerhalb des Geschehens nicht als Detektive bezeichnet. Aber bereits aus diesem Grundgerüst ergibt sich eine eindeutige Herausbildung der Figurenbezeichnung.

⁴ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano-Verlag 1994 S.53

⁵ Ebenda S.53

Darüber hinaus besitzen die Serien komplett gegensätzliche Handlungsstrukturen, da in „*Monk*“ der Ermittler fast allein agiert und bei „*The Mentalist*“ eher Teamwork in den Mittelpunkt gerückt wird. Demzufolge ist es besonders interessant, diese beiden zu analysieren und am Ende gegeneinanderzustellen und damit herauszufinden, ob der Detektiv die US-Amerikanischen Kriminalserien immer auf dieselbe Weise strukturiert, auch wenn die Ausgangssituationen komplett gegensätzlich erscheinen, wie sich in der vorliegenden Arbeit zeigen wird.

2. Einbettung des Themengebiets

Das Kriminalgenre hat sich bereits in vielen Medien erfolgreich bewährt und erfreut sich auch als fiktionale Fernsehserie großer Beliebtheit. Neben dem Familiengenre gilt das Kriminalgenre als Grundlage für die verschiedenen Formen der Fernsehserien. So behauptet Boll, dass „*Tier-, Abenteuer-, Kinder-, SF-, Fantasy-, Thriller-, Western-, Arzt/Krankenhaus- und Komödienserien [...] oft nur Variationen von Familien- und Kriminalgeschichten*“⁶ zeigen. Zusätzlich muss aber beachtet werden, dass viele der Handlungsabläufe des Familien- und Kriminalgenres zwar übernommen werden, die Eigenständigkeit der einzelnen Genres aber nichtsdestotrotz unumstößlich erhalten bleibt.⁷

Unter einem Genre versteht man im Allgemeinen die Kategorisierung nach einem bestimmten Merkmal.⁸ Im Falle des Kriminalgenres steht das Verbrechen im Mittelpunkt der Geschehnisse. Ein Genre ist in der Regel medienübergreifend, allerdings können auch durchaus medienspezifische Unterteilungen variieren. Die Abgrenzung des Kriminalgenres wird in der Literatur zum Beispiel auf eine andere Art und Weise getätigt, als es im Fernsehen üblich ist. In der Literatur gibt es eine Abgrenzung zwischen der Kriminalliteratur und der Verbrecherliteratur, die in diesem Sinne für die anderen Medien nicht existent ist. Die Kriminalliteratur hat sich von Anfang an auf die Aufklärung von Verbrechen konzentriert und nicht nur die Tat selbst in den Vordergrund gestellt. Die Art der Erzählung unterscheidet dann zwischen weiteren Unterteilungen wie dem Detektivroman oder dem Thriller.⁹

Die Definition des Kriminalfilms gibt sich gegensätzlich zur Literatur wesentlich großflächiger. In ihm vereinen sich der Polizei-, der Detektiv-, der Gangster- und der Spionagefilm sowie der Thriller. Grundsätzlich kann aber davon ausgegangen werden, dass das Ausüben oder die Aufklärung eines Verbrechens den Mittelpunkt des Geschehens darstellt.¹⁰ Im deutschsprachigen Raum gibt es noch eine ganz eigene

⁶ Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 51

⁷ Vgl. Ebenda S.51

⁸ Vgl. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2007 „Genre“ S. 244

⁹ Vgl. Habicht, Werner: Der Literatur-Brockhaus. In 8 Bänden. Mannheim: Brockhaus 1988 „Kriminalliteratur“ S. 409

¹⁰ Vgl. Koebner, Thomas: Reclams Sachlexikon des Films. „Kriminalfilm“ S. 325ff

Definition, die für die Kriminalserie von großer Relevanz ist. Der Begriff „Krimi“ steht dabei meist in Verbindung mit der Aufklärung eines Verbrechens durch einen oder mehrere Ermittler.¹¹ Gleichzusetzen ist diese Abgrenzung auch mit der Detektiv- und Polizeiserie, die grundsätzlich weitere Teilbereiche der Kriminalserie darstellen. Boll spricht bei dieser weiterführenden Unterteilung von verschiedenen „*Handlungssujets*“¹², da jeder Bereich einen eigenen Handlungsablauf aufweist.¹³

Da die vorliegende Arbeit die Figur des Detektivs in US-Amerikanischen Kriminalserien behandelt und diese in den Detektiv- und Polizeiserien aufscheint, wird in dieser Arbeit der Begriff „Krimi“ und auch „Kriminalserie“, dem deutschsprachigen Raum entsprechend, mit diesen zwei Unterdifferenzierungen gleichgesetzt. Die anderen Unterteilungen der Kriminalserie oder des Kriminalfilms werden somit für diese Arbeit nicht weiter erläutert und sind auch für die folgenden Kapitel von keiner Relevanz.

Der deutsche Begriff „Detektiv“ lässt sich auf vielen Spuren in die englische Sprache zurückverfolgen. Im Grunde bezeichnet der englische Begriff „*detective*“ einen Polizisten, die Bezeichnung für den Privatermittler wurde davon abgeleitet. Der englische Begriff für diese Person veranschaulicht die direkte Verbindung zwischen dem Verb und der ausführenden Individuum. Somit wandelt sich aus „*detection*“ die Personenbezeichnung des „*detective*“ ab. Es wird angenommen, dass Edgar Allan Poe den Begriff des Detektivs in die englische Sprache einführte.¹⁴ Diese Vermutung begründet sich auf der Tatsache, dass Poe als erster seinen Protagonisten mit dem Zusatz des Detektivs versehen hat. Nichtsdestotrotz liegt der eigentliche Ursprung des Wortes in dem lateinischen Begriff „*de-tegere*“, was in der deutschen Sprache mit „*aufdecken*“ gleichgesetzt werden kann. Eng mit diesem Stamm verbunden ist auch die Deduktion, die im Allgemeinen auch mit Ableitung oder Abführen übersetzt werden kann und so viel bedeutet wie Schlussfolgern und das Zusammenführen von logischen Konsequenzen, wodurch die Arbeit des Detektivs beschrieben wird.

¹¹ Vgl. Hoffmann, Jella: *Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen*. München: Reinhard Fischer 2007 S. 40

¹² Boll, Uwe: *Die Gattung Serie und ihre Genres*. S. 52

¹³ Vgl. Ebenda S. 52ff

¹⁴ Vgl. Silverman, Kenneth: *Edgar A. Poe. Mournful and never-ending remembrance* London: Weidenfeld and Nicolson 1992. S. 171ff

3. Die Figur des Detektivs im literarischen Ursprung

Die bekannte Figur des Detektivs hat im 21. Jahrhundert bereits in vielen Medien Wurzeln geschlagen. Der Darstellungsbereich reicht dabei von der Literatur über Comics, Radio, Kino bis hin zum Fernsehen. Der Ursprung liegt noch in den ersten Kriminalromanen, in welchen der Detektiv noch nicht als solcher definiert wurde. Für dieses Kapitel wurde keine reine chronologische Reihenfolge ausgewählt, da für die Arbeit eher die Entwicklungsstufe des Detektivs von Bedeutung ist. Der Pariser Detektiv Vidocq wird als erster Punkt angeführt, auch wenn chronologisch gesehen Henry Fieldings „*Bowstreetrunner*“¹⁵ bereits knapp 60 Jahre vor der Zusammenarbeit Vidocqs mit der Pariser Polizei gegründet wurde. Dies fundiert in der entscheidenden Funktion Vidocqs für die Literatur, auf die noch genauer eingegangen wird. Fieldings besitzt hingegen einen rein beeinflussenden Charakter für die Literatur, wenn auch die Etablierung der ersten Geheimpolizei nicht unterbewertet werden darf. Chronologisch korrekt wurden anschließend Poe und Dickens angeführt, da Poe seine erste Detektivgeschichte neun Jahre vor Dickens „*Bleakhouse*“ veröffentlichte.¹⁶ Dabei bleibt anzumerken, dass die Werke von Charles Dickens und Wilkie Collins weiterhin nur als Vorläufer für den Detektivroman bezeichnet werden können, auch wenn sich, mit Poes Werkschaffung, der Detektiv bereits in der Literatur etabliert hatte. Dies lässt sich vor allem auf Poes Tendenz zu Kurzgeschichte festlegen, da der Detektiv im englischen Roman, im Gegensatz dazu, nur einen kleinen Abschnitt des Gesamtwerkes einnahm und deshalb nicht im Vordergrund stand. Der Detektiv agiert darin auch immer nur als Nebenfigur. Der Detektivroman brauchte für seine Entwicklung danach noch mehr Zeit, auch wenn durch Poes Detektivgeschichte die Verbrechensaufklärung schon einmal in den Mittelpunkt gerückt wurde. Erwähnenswert sind Dickens und Collins für ihre Spezifizierung des Detektivs aus der Figur des Polizisten, wohingegen Poe vor allem den Amateurdetektiv geprägt hat. Abgerundet wird die Einführung der Detektivfigur mit Sherlock Holmes, der in insgesamt 60 Geschichten sein Können unter Beweis stellen konnte. In ihm gipfeln sich viele Aspekte seiner literarischen Vorgänger. Gegengestellt wird ihm zuletzt die Figur des Hard-boiled Detektivs, die als kompletten Gegensatz des englischen Paradebeispiels angesehen werden kann.

¹⁵ Die erste bezahlte Polizeieinheit in England, eingeführt von Henry Fieldings.

¹⁶ Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. Marburg: Schüren 2011 S. 14

3.1 Francois Vidocq und die „Geheimnisse von Paris“¹⁷

Für den Einstieg in die Detektivgeschichte wurde Francois Vidocq ausgewählt, da er zwar, ebenfalls wie viele andere Vorbilder dieser Gattung, in der Literatur anzutreffen ist, sich allerdings hinter diesem Namen eine reale Persönlichkeit aus dem Paris des 18. und 19. Jahrhunderts¹⁸ versteckt. Er gilt als der „erste Detektiv“ der Geschichte, jedoch wird diese Aussage von Autoren¹⁹ immer mit Vorsicht getätigt. Walter Gerteis²⁰ hat sich mit dem Leben und der Literatur rund um berühmte Detektive beschäftigt und er betont, dass Vidocq nicht der „erste“ Detektiv war, sondern

„[...] er war der Mann, der der Welt zum erstenmal, und zwar mit der Wucht einer Naturgewalt, zum Bewußtsein brachte, daß ein neuer Beruf, der Detektiv, entstanden war, und daß die Phantasie der Völker einen neuen Helden gefunden hatte.“²¹

Der Weg zu diesem Heldenstatus war alles andere als dem Gesetz entsprechend. Der Detektiv, nach Vorbild des Verbrechers, spiegelt sich in der Lebensgeschichte von Francois Vidocq, der nach einer von Gesetzesverstößen geprägten Hälfte seines Lebens seine Hilfe der Polizei anbot, wider.²²

Geboren wurde Vidocq 1775 als Sohn eines Bäckers, was ihn allerdings nicht daran hinderte, auf die schiefe Bahn zu gelangen. Er galt als Meister der Verkleidung und als Ausbruchskünstler. Bevor er die Zusammenarbeit mit der Polizei suchte, war er die meiste Zeit, die er nicht im Gefängnis verbrachte, auf der Flucht. Mit ca. 34 Jahren versuchte er, seinem Schicksal zu entfliehen und bot dem damaligen Chef der Pariser Polizei Informationen im Gegenzug für seine Begnadigung an. Zwei Jahre lang musste Vidocq im Gefängnis „La Force“ sein Können unter Beweis stellen und Informationen an die Polizei weiterleiten. Zum Abschluss wurde eine weitere Flucht Vidocqs

¹⁷ Sue, Eugene: Die Geheimnisse von Paris. (1843)

¹⁸ Eugene Francois Vidocq *23. Juni 1775; +11. Mai 1857 (Vgl. Hansen: Der Detektiv von Paris)

¹⁹ Vgl. Hansen, Walter: Der Detektiv von Paris. Das abenteuerl. Leben d. François Vidocq. Wien: Ueberreuter 1980 S. 7; Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S.8

²⁰ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. Ihre Geschichte im Leben und in der Literatur. München: Heimeran 1953.

²¹ Ebenda S. 10

²² Vgl. Hansen, Walter: Der Detektiv von Paris. S. 176ff

inszeniert, um von seinem Image noch weiterhin Gebrauch machen zu können. Von dort an war er als Geheimagent tätig.²³ In seinen ersten Jahren bei der Polizei stand sein Name im Untergrund immer noch in Verbindung mit seinem früheren Ich, ohne dass irgendein Verdacht aufkam. Vidocq machte sich diese Situation zu Nutze und lieferte über Jahre hinweg Verbrecher an die Polizei aus. Um seine Tarnung aufrechtzuerhalten, wurde er jedes Mal ebenfalls festgenommen, aber anschließend von seinem Vorgesetzten wieder freigelassen. Vidocqs Methode, um Verbrecher zu überführen, war, sie auf frischer Tat zu ertappen, denn es war nicht möglich, sie nachträglich eines Verbrechens zu überführen. Es war nicht zu verhindern, dass früher oder später seine wahren Intentionen durchsickerten und er in der Unterwelt als Spion wahrgenommen wurde. Im Jahre 1812 wurde Vidocqs eigene Polizeiabteilung etabliert. Diese wurde unter dem Namen „*Brigade de Sûreté*“ bekannt und ist zwar nicht die älteste Organisation dieser Art, immerhin gilt sie als die älteste, die bis heute existiert. Vidocqs Gruppe bestand ausschließlich aus Sträflingen, da er der festen Überzeugung war, dass niemand Verbrecher besser erwischen könne als deren ehemaligen Kollegen. In regelmäßigen Abständen wurden Anschuldigungen gegenüber seiner Einheit laut, dass sie gegensätzlich zu ihrer Arbeit für die Polizei weiterhin in kriminelle Machenschaften verwickelt seien. 1827 musste Vidocq die Brigade wegen eines Komplotts innerhalb der Polizei verlassen. Er kehrte aber 1832 für kurze Zeit in seine Position zurück. Dies war allerdings nur von kurzer Dauer, da er weiterhin von der Polizei angeschwärzt wurde. Nachdem er sich von der Polizei endgültig abgewandt hatte, wurde seine ehemalige Organisation in „*Service de la Sûreté*“ umbenannt. Von diesem Moment an war die Anstellung von Vorbestraften untersagt. Vidocq selbst wurde in den unterschiedlichsten Bereichen tätig. Neben einer Papiermühle gründete er auch noch ein Büro für wirtschaftliche Auskünfte. Gerteis nimmt an, dass es sich wahrscheinlich um das erste private Detektivbüro handelte.²⁴

Es wird davon ausgegangen, dass das Leben und auch die Persönlichkeit von Vidocq als Vorbild für viele literarische Figuren fungierten. Die Verbindung zwischen Vidocq und Balzacs²⁵ Romanfigur Vautrin gilt als bewiesen.²⁶ Als weiteres Schaubild für sein

²³ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S. 14ff

²⁴ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S.15ff

²⁵ Balzac, Honoré de: Die menschliche Komödie. (1829-1850)

Leben dienen seine Memoiren, die er nach seinem Dienstaustritt verfasste. Bevor er sich selbst dem Schreiben zuwandte, galt er als Inspiration für die Autorin Eugène Sue und deren Roman *„Geheimnisse von Paris“*. Da diese romantisierende Darstellung der Pariser Unterwelt nicht mit Vidocqs Ansicht zu vereinbaren war, beschloss er, eine eigene Niederschrift aus seiner Perspektive zu veröffentlichen. Er gilt auch als Vorbild für spätere literarische Schöpfungen, da seine Memoiren weit verbreitet waren. So gaben zum Beispiel Poe, Dickens und auch Dumas an, Vidocqs Werk gelesen zu haben.²⁷ Daraus kann geschlossen werden, dass Vidocq möglicherweise als Vorbild für ihre Romandetektive auftrat. *„[Vidocq] steht am Beginn einer neuen Form der Kriminalgeschichte. In ihr interessiert nicht mehr so sehr der Verbrecher als plötzlich der Mann des Gesetzes. Er muß seinen Kampf gegen die dunklen Mächte der Unterwelt gewinnen, wenn die Geschichte den Leser jetzt noch befriedigen soll. Die Welt hat einen neuen Helden gewonnen.“*²⁸

3.2 Das Auftauchen der Deduktion

Die Einführung des Detektivs ist nicht, wie vielleicht bis jetzt vermutet, auf sehr genaue Ereignisse oder Werkerscheinungen zurückzuführen. Im Gegenteil dazu ist es schwierig, das konkrete erstmalige Auftauchen festzulegen. Bevor die Indizienüberführung Einzug in die Literatur fand, war es durchaus üblich, dass die Autoren ihre Rätsel außerhalb des Rationalen enden ließen. Dadurch war es den Verfassern möglich, die unglaublichsten Geschichten niederzuschreiben, denn eine Erklärung wurde am Ende nicht gefordert und konnte somit auf Übersinnliches zurückgeführt werden. Diese Art des Erzählens war für Schauergeschichten der *„gothic novels“*²⁹ üblich, auch wenn erste Assoziationen zwischen Verbrechen und Deduktionen³⁰ bereits teilweise versucht wurden. Erstmals wurden Ansätze dieser

²⁶ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S. 21

²⁷ Vgl. Ebenda S.22

²⁸ Ebenda S. 22

²⁹ Englischer Schauerroman des 18. Jahrhunderts, der gerne phantastische Orte, unheimliche Gestalten und unerklärliche Verbrechen inkludiert. (Vgl. Habicht, Werner: Der Literatur-Brockhaus. Gothic novel S. 83)

³⁰ Bei dem Begriff „Deduktion“ handelt es sich um die Aufklärungsarbeit bei Verbrechen.

Verbindung in Henry Fieldings „*Jonathan Wild*“³¹ vorgefunden.³² Der Name Henry Fielding ist in diesem Fall, wie bereits erwähnt, weniger hinsichtlich seiner schriftstellerischen Tätigkeiten von Bedeutung als durch sein Engagement innerhalb der Londoner Polizeientwicklung. Dieser Aspekt ist für die Geschichte des Detektivs von großer Bedeutung, da erst durch die folgenden Veränderungen der Geheimagent etabliert wurde, ohne den es auch keinen literarischen Vertreter geben würde. Fieldings war im 18. Jahrhundert als Friedensrichter³³ und schlussendlich als Polizeirichter tätig. Bereits zu Beginn seiner Beschäftigung etablierte er, zusätzlich zu den vorhandenen Nachtwächtern und Konstablern, eine neue Polizeiorganisation. Der erste Ansatz einer Berufspolizei war getan, da die neuen Männer im Gegensatz zu dem Konstabler fest angestellt und auch bezahlt wurden. Fieldings „*Bowstreetrunner*“ bildete allerdings nur eine schmale Vorhut in der Verbrechensbekämpfung. Im Jahr 1829, in dem auch der erste Teil von Vidocqs Memoiren veröffentlicht wurde, verabschiedete sich der unbezahlte Konstabler vollständig. Die Verbrechensbekämpfung war von nun an eine Angelegenheit des Staates. Als eine weitere Entwicklung wurde Scotland Yard gegründet. Erst im Jahre 1843 wurde innerhalb des Scotland Yard eine eigene Abteilung für verdeckte Ermittlungen ins Leben gerufen. Besonders hervorzuheben ist der Unterschied zwischen der uniformierten Einheit des Scotland Yards und den Beamten in Zivil. Entgegen ihren Kollegen sollten diese Verbrechen nicht nur vorbeugen, sondern wurden als sogenannte „*entdeckende Polizei*“³⁴, als Geheimpolizei bekannt.³⁵

Henry Fieldings Name steht somit in Verbindung mit der Entwicklung der Geheimpolizei in England. Die Verbrechensbekämpfung der Realität hatte sich verändert und wurde durch die Indizienermittlung ergänzt. Die Deduktion wurde infolgedessen für die Realität entdeckt und auch für die weitere Entwicklung in der Literatur bedeutend. Für den ersten „Kriminalroman“ ist eine eindeutige Verbindung zwischen der Verbrechensaufklärung und der Deduktion unerlässlich, aus welchem Grund oft William Godwins Roman „*Things as They are, or: The Adventures of Caleb*

³¹ Fieldings, Henry: History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great. (1743)

³² Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S.7

³³ Unbezahlte Privatpersonen, meist ohne juristische Ausbildung, die kleinere Ämter eines Richters im 18. Jahrhundert in England übernehmen.

³⁴ Gerteis, Walter: Detektive. S. 29

³⁵ Vgl. Ebenda S. 23ff

Williams“ aus dem Jahre 1794 als Ausgangspunkt ausgewählt wurde.³⁶ Wie der Titel schon aussagt, stehen die Abenteuer des William Caleb im Mittelpunkt des Geschehens. Er tritt als junger Mann in die Dienste des wohlhabenden Landbesitzers Ferdinando Falkland ein. Bereits am Anfang seiner Tätigkeit auf dem Anwesen kommt Caleb nicht darum herum, von Collins, dem Verwalter, über Falklands Vergangenheit bezüglich eines Verbrechens auf dem nachbarschaftlichen Anwesens aufgeklärt zu werden. Das Werk ist in drei Teile geteilt und der gesamte erste Abschnitt wird für die Einführung Calebs in das vorgefallene Geschehen verwendet. Falkland und dessen Nachbar Tyrrel befanden sich im Streit miteinander, aus welchem Grund er auch nach dessen Ermordung als Täter verdächtigt wurde. Ein abgebrochenes Messer führte schließlich zur Überführung von Tyrrels Angestelltem Hawkings und dessen Sohn. Beide wurden als schuldig befunden und gehängt. Calebs Sympathie für seinen Vorgesetzten Falkland steigt durch diese anfängliche, unbewiesene Beschuldigung nur noch mehr.³⁷ Mit dem zweiten Teil des Werkes beginnen allerdings auch Calebs Zweifel an dem Gehörten. Er beschließt trotz Skepsis, Falkland von nun an genauer zu beobachten. Er entscheidet sich „*To be a spy upon Mr Falkland!*“³⁸ Ein zurückgelassener Brief von Hawkings und das mysteriöse Verhalten des Landbesitzers verstärken seinen Verdacht. Es werden mehrere Gespräche zwischen Caleb und Falkland wiedergegeben, von denen eines auch ein Geständnis enthält. Da Caleb aber nicht, wie von Falkland erhofft, Schweigen bewahren will, beginnt somit das wahre Abenteuer des William Caleb. Sein Leben wird nach dem Verlassen des Anwesens durch Verfolgung und Flucht geprägt. Allerdings gelingt es ihm am Ende dann doch, Falkland vor Gericht zu bringen.³⁹ Zum Ende des 18. Jahrhunderts war es durchaus üblich, dass die Unterhaltungsliteratur unterschwellig eine provokative Linie aufwies. Wie auch im Falle von William Godwin „[...] waren fast alle literarischen Darstellungen von Verbrechen und Gerichtsurteilen literarisch verbrämte Diskurse über Moral und Rechtsprechung.“⁴⁰ Godwin versuchte sich dadurch in seinem Roman gegen das Rechtssystem der damaligen Zeit auszusprechen.

³⁶ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive S. 8ff

³⁷ Vgl. Godwin, William: The collected novels and memoirs of William Godwin. Teil 3 Caleb Williams. London: William Pickering 1992.

³⁸ Ebenda S. 96

³⁹ Vgl. Godwin, William: The collected novels and memoirs of William Godwin. S. 95ff

⁴⁰ Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive S. 8

Die Deduktion hat somit Einzug in die Literatur genommen und ist seitdem auch nicht mehr daraus wegzudenken.

3.3 Poes Detektiv Dupin

Der Beginn der Kriminalliteratur lässt sich auf eine europäische Entwicklung zurückführen. Im Gegensatz dazu ist aber die Detektivgeschichte fest in der amerikanischen Kultur verankert. Edgar Allan Poe wird als Begründer dieser Schöpfung angesehen. Anders als beim englischen Detektivroman entwickelten sich hier aber vielmehr Detektivgeschichten, die in Magazinen veröffentlicht wurden. Mit der Entwicklung von Poes Detektivliteratur ging ein entscheidender Unterschied, hinsichtlich der bis dahin bekannten Kriminalgeschichten, einher. *„In ihrem Mittelpunkt stehen nicht mehr die Tat, ihre Entstehung und ihre Sühne, stehen nicht mehr der Verbrecher und sein Opfer. Das Wichtige ist jetzt die Aufklärung der Tat geworden. Die Hauptfigur der Geschichte ist der Mann, dem die Aufklärung gelingt.“*⁴¹ Allerdings hat sich Poe auch nicht damit begnügt, seinen Auguste Dupin als Theoretiker Verbrechen aufklären zu lassen, sondern auch noch drei verschiedene Typen des Detektivs entwickelt. Somit können sich das *„closed room mystery“*⁴², der *„armchair detective“*⁴³ und *„das am Unmöglichsten Wirkende am Ende als richtig erweisende“* auf Edgar Allan Poes Geschichten zurückführen lassen. Folglich hat Poe die Literatur in die verschiedenen Modelle der Detektivgeschichten eingeführt. Dabei vertrat er die Ansicht, dass jedes vom Menschen geschaffene Rätsel von Selbigen wieder gelöst werden kann.⁴⁴

Gegensätzlich zu der Entwicklung aus dem Polizeiroman hat der amerikanische Held des Detektivs nie einen Bezug zur Figur des Polizisten besessen. Von Anfang an war der Protagonist als Amateurdetektiv tätig. Dabei entsteht sogar eher eine kleine Fehde zwischen dem Detektiv und den Polizisten, da Poe es nicht versäumt, auf fehlerhafte

⁴¹ Gerteis, Walter: Detektive. S. 34

⁴² Die Tat passiert in einem geschlossenen Raum.

⁴³ Der Detektiv muss seinen Sessel nur selten verlassen, um den Fall aufzuklären.

⁴⁴ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S. 14

Untersuchungen hinzuweisen.⁴⁵ Es lassen sich viele Aspekte der heutigen Detektivliteratur wiederfinden. Walter Gerteis geht in seinem Werk über Detektive sogar so weit, zu behaupten, dass Poe in seiner ersten Detektivgeschichte *„Morde in der Rue Morgue“* „[...] alles, was die Detektivgeschichte seitdem gebraucht hat [...]“⁴⁶ bereits verbindet. Insgesamt fasst er die wichtigsten Merkmale auf fünf Elemente zusammen. Der erste Punkt beinhaltet das Vorhandensein eines Detektivs. Bei Poe handelt es sich dabei um Auguste Dupin. Zweitens rückt *„ein rätselhaftes Verbrechen“*⁴⁷ in den Mittelpunkt. Wie der Titel von Poes erstem Werk schon impliziert, werden Morde in der Rue Morgue in Paris verübt. Zwei Frauen werden brutal zugerichtet in ihrer Wohnung im vierten Stockwerk des ansonsten unbewohnten Hauses aufgefunden. Nachbarn und die Polizisten wurden durch Schreie der Frauen angelockt, mussten sich allerdings erst einen Weg in das Innere bahnen, da Fenster und Türen von Innen verschlossen waren. Somit erschuf Poe gleich bei seiner ersten Detektivgeschichte das *„closed room“* Szenario. Das dritte Element beinhaltet den Täter, der im Falle der erwähnten Geschichte ein Orang-Utan war. Viertens inkludiert den bedeutendsten Aspekt für einen Detektiv die Aufklärung - oder auch Dénouement genannt. Der Protagonist kann hierbei wiedergeben, wie er zu dem Ergebnis des Täters und dem Ablauf der Tat gekommen ist. Für den fünften Punkt hat Gerteis den „Freund“ ausgewählt. Die Figur übernimmt die Aufgabe des Erzählers. Diese Komposition ist besonders für die Detektivgeschichte vorteilhaft, da damit schon von Beginn an die Geschehnisse verfolgt werden können. Der Begleiter hat auch meist die Aufgabe, den Detektiv durch seine eigene Unwissenheit noch mehr brillieren zu lassen.⁴⁸

Auf die besondere Aufmerksamkeitsgabe von Dupin wird bereits vor den beginnenden Ermittlungen in den Mordfällen in der Rue Morgue hingewiesen. Er gelingt ihm, die Gedanken eines Freundes zu erraten, indem er dessen Gedankengänge nach einer 15 Minuten langen Gesprächspause herleitet. Dupin zeichnet sich überwiegend durch seine mysteriöse Seite aus. Mit seinem Freund, dem Erzähler, zieht er in ein altes, angeblich verfluchtes Haus. Er liebt die Dunkelheit und verschließt sämtlichem Tageslicht den Zugang in sein Heim. In der Nacht hingegen sind die beiden auf der Straße unterwegs.

⁴⁵ Vgl. Poe, Poe, Edgar Allan: Der Doppelmord in der Rue Morgue. Wien: Ullstein 1946 S. 29

⁴⁶ Gerteis, Walter: Detektive. S. 36

⁴⁷ Ebenda S. 36

⁴⁸ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive S. 36ff

Dupin kommt aus einer verarmten Familie und gönnt sich nur den Luxus des Bücherkaufs. Das Haus, das sie gemeinsam bewohnen, wird von dem Freund bezahlt, der jeglichen Kontakt zu Bekannten und Verwandten vor dem spontanen Zusammenzug aufgegeben hat.⁴⁹

3.4 Vorläufer für den Detektivroman in England

Komplett gegensätzlich zu der amerikanischen Entwicklung des Detektivs aus der Kurzgeschichte tendierte die englische Version zum Roman. Gemeinsamkeiten lassen sich allerdings auch hier im Serien-Druck finden. Die Romane wurden, ebenso wie die Kurzgeschichten, in mehreren Etappen in Zeitschriften veröffentlicht. Als Nachfolger für die „*gothic novels*“ etablierten sich die „*sensation novelists*“. Diese vermischten die Elemente ihres Vorläufers, Angst und Sensation, mit einer Tendenz zur Realität. Sie inkludierten einen dokumentarischen Zug, der sich ideal für die Darstellung von Verbrechen und Verbrechensbekämpfung eignet. Das Interesse der Bevölkerung war durch den Wandel der Justiz und die Umgestaltung der Polizei geweckt und an Geschichten darüber interessiert.⁵⁰

In England ist die Entwicklung des Detektivs komplett gegensätzlich zu dem amerikanischen Pendant vorstattengegangen. Anders als bei der Entwicklung des Amateurdetektiv Dupin entstanden die ersten Figuren in England nach dem Abbild des typischen Polizisten. Diese Berufssparte rückte 1843, durch die Gründung der Detektivabteilung der Londoner Polizei⁵¹, in den Mittelpunkt. Mit den Werken von Charles Dickens erlangte die Persönlichkeit des Polizisten dann seinen literarischen Heldenstatus. Seine ersten Beispiele des Detektivs im 18. Jahrhundert gingen auf eine reale Person eines Polizisten zurück. Charles Dickens übernahm seine Detektive immer aus der Realität, somit wurden Fälle und Polizisten zu Vorbildern für seine Werke. Dies geschah vor allem, da er in ihnen die letzten Abenteurer seiner Zeit wiederzuerkennen glaubte. Während er Fiktion und Realität miteinander vermischte, präsentierte er vor allem auch unterschiedliche Methoden der Verbrechensaufklärung. Neben Dickens

⁴⁹ Vgl. Poe, Edgar Allan: Der Doppelmord in der Rue Morgue. S.11ff

⁵⁰ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S. 8ff

⁵¹ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S. 178

prägte besonders auch noch Wilkie Collins diese Zeit. Beide sind als Vorläufer für den Detektivroman bekannt geworden, der sich aus dem Verbrechen- und Polizeiroman entwickelte. Über den Status der Vorstufe kommen sie deshalb nicht heraus, weil die Detektive immer nur als Nebenfiguren in den Werken auftauchten und ihre Präsenz meist auf eine geringe Seitenanzahl begrenzt war.⁵²

Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts fand eine Wendung innerhalb der literarischen Welt des Detektivs statt. Dieser Wandlung liegt die ansteigende Kriminalität und der damit verbundenen Handlungsunfähigkeit der Polizei zugrunde. Besonders durch den Serienmörder „*Jack the Ripper*“ wurde ein kriminalistischer Tiefpunkt erreicht, an welchem die Polizei jegliches Heldenpotential verloren hatte. Infolgedessen wurde der Detektiv, unabhängig von der Polizei, zur Aufklärung von Verbrechen benötigt, da der Polizist nicht nur in der Literatur sein Heldenpotential verloren hatte. Als eine dieser Detektivformen wird auch Ezra Jennings betrachtet, welcher als Amateurdetektiv in den Romanen von Wilkie Collins tätig ist. Somit erscheint die Behauptung von Georg Seeßlen nicht weiter verwunderlich, dass angeblich „[...] *alle Detektive in der Geschichte des Genres auf diese beiden [Ezra Jennings und Inspector Cuff] (oder einen von ihnen) zurückführen.*“⁵³ Erst recht, wenn man bedenkt, dass Inspector Cuff eine Detektivfigur inspiriert am typischen Bild eines Polizisten darstellt.

3.4.1 Der Polizist als Detektiv (Dickens Detektive & Inspector Cuff)

Ganz zu Beginn von Dickens literarischem Schaffen besaß er selbst noch keine besonders hohe Meinung über die Polizeibeamten. Dies führte auch dazu, dass die Polizisten mehr als witzige Einlage benutzt wurden, anstatt einer aufklärerischen Tätigkeit nachzugehen.⁵⁴ Durch seine Freundschaft mit dem Inspector Fields veränderte sich Dickens Darstellungsweise, da er eine große Bewunderung für den Beruf entwickelte. Er entfernte sich von der allgemeinen negativen Meinung der Bevölkerung zur Polizei. Dies schlägt sich besonders in seiner Figur des Inspector Bucket⁵⁵ nieder.

⁵² Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive S. 9

⁵³ Ebenda S. 12

⁵⁴ Vgl. Dickens, Charles: *Oliver Twist*. (1838)

⁵⁵ Vgl. Dickens, Charles: *Bleakhaus*. München: Diogenes 1984.

Dickens schuf somit den „[...] erste[n] Scotland-Yard-Detektiv der Weltliteratur [...]“⁵⁶. In dem englischen Original wurde sogar schon der Begriff des „*detective officers*“ verwendet. Die deutsche Sprache hatte allerdings den Begriff „Detektiv“ noch nicht etabliert, sodass, wie zu Beginn bei Scotland Yard, von einer „*entdeckenden Polizei*“ und später dann von der Geheimpolizei gesprochen wurde.⁵⁷ Dies änderte aber in späteren Übersetzungen ab, damit für Bucket auch im Deutschen die Bezeichnung „*Polizeidetektiv*“⁵⁸ existiert. Mr. Bucket taucht an verschiedenen Stellen des Romans auf. Nichtsdestotrotz wird sein Nebenrollencharakter offensichtlich, denn *„Selbst der Inspektor Buckett des Charles Dickens ist ja auch nur eine Geschichte innerhalb einer viel größeren Geschichte“*⁵⁹. Er wird beschrieben als „[...] ein unersetzter, kräftig gebauter, solid aussehender, schwarzgekleideter Mann mit scharfen Augen und in mittleren Jahren. Abgesehen davon, daß er [einen] ins Auge faßt, als wolle er ihn porträtieren, ist auf den ersten Blick nichts Auffälliges an ihm; wenn nur sein gespenstiges Kommen nicht [...] wäre.“⁶⁰ Der Inhalt des Romans dreht sich um einen Erbschaftstreit und das Leben der betroffenen Personen. Die Hauptaufgabe von Mr. Bucket besteht darin, den Mord an dem Anwalt Tulkinghorn aufzuklären, was ihm auch gelingt. Wie noch zu erkennen sein wird, weist fast jeder Detektiv ein bestimmtes Merkmal auf, das ihn von den anderen unterscheidet. Bei Mr. Bucket handelt es sich dabei um seine Eigenart, mit seinem Zeigefinger zu sprechen. Auf diese Art wird sein Prozess des Nachdenkens veranschaulicht, wie es bei Inspektor Cuff das Pfeifen übernimmt.⁶¹

Wilkie Collins Roman „*Monddiamant*“⁶² erschien erstmals 1868 in der Zeitschrift „*All the year round*“. Diese wurde von Wilkie Collins gutem Bekannten Charles Dickens herausgegeben. Inhaltlich thematisiert der Roman den Raub des Monddiamanten und den weiteren Geschehnissen rund um dieses Ereignis. Dieser angeblich große und gelbe Diamant wurde aus Indien gestohlen und nach England gebracht. Dort blieb er einige Jahre unentdeckt, bis der damalige Besitzer verstarb und ihn seiner Nichte zu ihrem

⁵⁶ Gerteis, Walter: Detektive. S. 68

⁵⁷ Vgl. Ebenda S. 29 & 68

⁵⁸ Dickens, Charles: Bleakhaus. S. 298

⁵⁹ Gerteis, Walter: Detektive. S. 80

⁶⁰ Dickens, Charles: Bleakhaus. S. 298

⁶¹ Vgl. Dickens, Charles: Bleakhaus. S. 298

⁶² Vgl. Collins, Wilkie: Der Monddiamant. Vollständige Ausgabe. München: DTV 1996.

Geburtstag vermachte. Noch in derselben Nacht, in der der Diamant dem Geburtstagskind überreicht wurde, verschwindet er spurlos. Nachdem die Angehörigen nicht mehr weiter wussten und die anwesende Polizei nichts weiter ausrichten konnte, wurde nach Unterstützung aus London angesucht.⁶³ Bereits bevor Inspektor Cuff auf dem Anwesen der Verinders eingetroffen war, wird er in die Geschichte, durch eine hoffnungsvolle Aussage eines ebenfalls anwesenden Mannes, eingeführt.

„Ich beginne jetzt zu hoffen, daß unsere Sorgen bald vorüber sind. Falls die Hälfte der Geschichten über ihn wahr sind, so kommt niemand in ganz England an ihn heran, wenn es gilt ein Rätsel zu lösen.“⁶⁴

Inspektor Cuff arbeitet für Scotland Yard und dies bringt ihn direkt mit der Figur des Polizisten in Verbindung. Die Beschreibung des Charakters erfolgt augenblicklich nach der Einführung, da die erhoffte Hilfe endlich eingetroffen ist. Der Erzähler des Geschehens beschreibt das Eintreffen des Inspektors auf folgende Weise:

„[...] da kam eine Droschke vorgefahren und heraus sprang ein grauer, älthlicher Mann, so erbarmenswert dürr, als hätte er auf seinen Knochen nicht ein einziges Lot Fleisch. Er war ganz in Schwarz gekleidet und hatte eine weiße Halsbinde. Sein scharfgeschnittenes Gesicht hatte eine gelbe und trockene Haut, verwelkt wie Herbstlaub. Die Augen, von hellem Stahlgrau, mußten auf jeden beunruhigend wirken: blickten sie einen an, hatte man das Gefühl, daß sie mehr von einem erwarteten, als man gewärtig war. Er hatte einen leisen Schritt, seine Stimme klang melancholisch, seine langen dünnen Finger waren wie Klauen gekrümmt. Man hätte ihn für etwas halten können, nur nicht für das, was er war. Er sah so ganz anders aus als Wachtmeister Seegrave. Einen trostloseren Anblick für eine Familie in Not hätte es nicht geben können.“⁶⁵

Ebenfalls am Anfang seines Auftretens wird seine Leidenschaft für die Rosenzucht hervorgehoben, was kaum mit dem Bild zu vereinen ist, welches der Erzähler zuvor von ihm geschaffen hat. Inspektor Cuff überzeugt allerdings durch sein Geschick in der Befragung und Indizienfindung. Sehr schnell wird der Leser, durch die Beobachtung

⁶³ Vgl. Collins, Wilkie: Der Monddiamant. S. 17ff

⁶⁴ Ebenda S. 121

⁶⁵ Ebenda S. 121ff

eines Dieners, auf eine Eigenart des Inspektors aufmerksam. Er neigt dazu, beim Nachdenken aus dem Fenster zu sehen und dabei die Melodie von „*Die letzte Rose*“ zu pfeifen. Cuffs anfängliche Recherchen führen ihn bald auf einen falschen Weg, der im Selbstmord einer jungen Hausangestellten gipfelt und Inspektor Cuffs Reputation somit zerstört.⁶⁶

Auch bei Wilkie Collins lassen sich ebenso wie bei Dickens Verbindungen zu realen Persönlichkeiten ziehen. So gibt Gerteis in seinem Werk über Detektive die Vermutung wieder, in der Figur des Inspektor Cuff die Vorkommnisse von Inspektor Whicher zu erkennen. Dieser hatte die 16-jährige Constance Kent des Mordes an ihrem vierjährigen Bruder beschuldigt. Sie wurde allerdings freigesprochen und Inspektor Whicher verlor somit, ebenso wie Inspektor Cuff, sein Ansehen. Ein weiterer Punkt, der für die verwendete Vorlage des Inspektor Whicher spricht, beinhaltet das Indiz des Nachthemds, welches in beiden Fällen eine wichtige Rolle für die angebliche Falschannahme spielt.⁶⁷ Inspektor Cuff kann das Rätsel des Monddiamanten demnach nicht lösen und muss seine Karriere bei Scotland Yard aufgeben. Er widmet sich vollkommen der Rosenzucht, kehrt allerdings im letzten Kapitel noch mal ins Geschehen zurück, als der Amateurdetektiv Ezra Jennings das Geschehene schlussendlich rekonstruieren kann und auch der pensionierte Inspektor Cuff mit seiner neuen Vermutung glänzen kann.⁶⁸

3.4.2 Der Nicht-Polizist als Detektiv (Ezra Jennings)

Edgar Allan Poe festigte die Figur des Amateurdetektivs, wie sie bis dahin in England noch unbekannt war. In England begründet sich der literarische Detektiv, wie erwähnt, vor allem auf dem Vorbild des Polizisten. Nichtsdestotrotz hat sich aber auch in England der Detektiv aus anderen Berufssparten etabliert. Als ein Gegenbeispiel zum Polizisten kann dabei Ezra Jennings angesehen werden. Dieser junge Arzt ermittelt ebenfalls in dem Fall des verschwundenen Monddiamanten von Wilkie Collins. Ihm wird nachgesagt, er gehe „[...] noch strenger nach rational-wissenschaftlichen

⁶⁶ Vgl. Collins, Wilkie: Der Monddiamant. S. 121ff

⁶⁷ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S.82

⁶⁸ Vgl. Collins, Wilkie: Der Monddiamant. S. 510ff

Methoden vor als Cuff, der sich mehr auf [den] ‚gesunden Menschenverstand‘ verlässt.“⁶⁹

Als nach dem Geburtstag und dem Diebstahl im Hause der Familie Verinder über ein Jahr vergangen war, machte sich der spätere Verlobte der Bestohlenen selbst auf die Suche nach der Wahrheit. Sein eigentliches Ziel war, sich vor allem auch Unterstützung für diesen Zweck zu suchen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten trifft er mit dem Assistenten des Hausarztes der Verinders Ezra Jennings zusammen. Nach seiner Schilderung der Ereignisse gibt Ezra Jennings bekannt, ein Experiment wagen zu wollen. Es sei ihm durch seine medizinischen Studien möglich, die Ereignisse der angegebenen Nacht nachzustellen. Damit soll nachgewiesen werden, dass der Verlobte von Miss Verinder unter dem Einfluss von Opium den Diamanten aus dem Zimmer entwendet hat, um ihn zu verstecken. Das Auftreten von Ezra Jennings geht mit einer negativen Darstellung seines Aussehens einher.

„[...] von dunkler Hautfarbe wie ein Zigeuner, die Wangen eingefallen, die Backenknochen vorstehend, die Augen tief in ihren Höhlen liegend, das Haar halb weiß, halb schwarz, [...] dies alles war mehr oder weniger dazu angetan, auf andere abstoßend zu wirken.“⁷⁰

Wieder einmal spricht das Aussehen nicht für den Charakter. Die Figur ist gezeichnet von Schicksalsschlägen und ist zusätzlich todkrank. Durch das Misstrauen in seine Person muss er sich immer wieder aufs Neue beweisen, was ihn besonders präzise arbeiten lässt.⁷¹ Diese wissenschaftliche Arbeitsweise von Ezra Jennings hat in der Literatur noch weitere Vertreter gefunden.

3.5 Sherlock Holmes

Der Arzt Conan Doyle hat aus finanziellen Gründen mit dem Schreiben begonnen. Ebenso wie Poe machte er sich das Element der Kurzgeschichte zu Eigen. Bei seiner bekanntesten Schöpfung handelt es sich um den Detektiv Sherlock Holmes. Insgesamt

⁶⁹ Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S. 11

⁷⁰ Collins, Wilkie: Der Monddiamant. S. 432ff

⁷¹ Vgl. Ebenda S. 454ff

sind 60 Werke mit dem Detektiv veröffentlicht worden. Davon handelte es sich jedoch nur bei vierein um einen Roman, die restlichen 56 waren kürzere Geschichten. Nachdem seine Werke eine gewisse Beliebtheit erreicht hatten, gab er seinen Beruf als Arzt auf, um nur noch als Schriftsteller tätig zu sein. Conan Doyle konnte der Begeisterung seiner Schöpfung nicht so viel abgewinnen wie es seine Leser taten. Mehr als nur einmal versuchte er sich des Detektivs zu entledigen, aber schlussendlich verfasste er noch bis kurz vor seinem Tod Abenteuer, die Sherlock Holmes an der Seite seines treuen Freundes Dr. Watson erlebte.⁷² Ausdrücklich betont werden muss hierbei, dass, wie es auch bei Poe bereits der Fall war, die Erzählperspektive durch einen Freund des Protagonisten bestimmt wird. Sogar noch auffälliger als bei Dupin wird Sherlock Holmes Brillanz durch das Unwissen seines Freundes hervorgehoben. Ein weiterer Fortschritt hatte sich ebenfalls in der literarischen Welt des Detektivs zugetragen und zwar jene der Ausbildung. Waren die bisherigen Ermittler alle von der Polizei ausgebildet, oder wie bei Poe, einfach durch ihre Aufmerksamkeitsgabe geprägt, versuchte sich Sherlock Holmes durch eine differenzierte Studierweise jegliches für ihn relevante Wissen anzueignen. Als sein ständiger Begleiter Watson in der ersten Holmes Geschichte „Studie in Scharlachrot“ mit dem Detektiv zusammentrifft, ist er von Holmes Art und Weise, selektiv Wissen anzueignen, fasziniert. Erst später in der Geschichte erlaubt er sich aber, seiner Neugier nachzugeben und Holmes nach seinem Beruf zu fragen. Auf Watsons Nachfrage antwortet er wie folgt:

„[...] ich habe einen etwas eigenwilligen Beruf. Ich nehme an, daß ich der einzige auf dieser Erde bin. Ich bin ein Detektiv, den man wie einen praktischen Arzt konsultieren kann. [...] Hier in London haben wir Mengen von Polizeidetektiven und ebenso viele Privatdetektive. Wenn diese Leute nicht mehr weiter wissen, kommen sie zu mir.“⁷³

Bereits aus diesem kurzen Textabschnitt sind mehrere Dinge ersichtlich. Zum einen ist in London der Beruf des Detektivs bereits weit verbreitet, steht aber auch oft immer noch in direkter Verbindung mit der Polizei. Des Weiteren stellt sich Sherlock Holmes über die Anderen, da es quasi als Berater für die anderen Detektive auftritt. Die Folge

⁷² Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. 111ff

⁷³ Doyle, Arthur Conan: Studie von Scharlachrot. Hrsg. In: Sherlock Holmes; das Gesamtwerk in 9 Bänden. Köln: Delphin 1993.S. 21

seiner systematischen Informationsgewinnung beinhaltet allerdings eine gleichzeitige Unwissenheit in allen für ihn irrelevanten Gebieten. So muss Watson entsetzt feststellen, dass Holmes nicht einmal den Fakt als wichtig erachtet, dass sich die Erde um die Sonne dreht. Da dies für seinen Beruf nicht weiter von Belang sei, versucht er, es nur schnellstmöglich wieder zu vergessen.⁷⁴ Ein weiterer Aspekt zu seiner Arbeitsweise ist seine rein wissenschaftliche Vorgehensweise. Es scheint, die Rationalität sei nur für ihn geschaffen. Dies erweist sich allerdings als trügerisch, solange Holmes Gedanken nicht von einem Fall gefesselt sind. Unbeschäftigt kann er Tage lang auf dem Sofa verbringen, ohne sich weiter mit irgendetwas zu beschäftigen. Aber sobald wieder eine Aufgabe für ihn vorhanden ist, kann er sich vor lauter Energie kaum bremsen. Diese rein analytische Vorgehensweise, wie sie in diesem Ausmaß kaum woanders vorgefunden wurde, wird in der literarischen Entwicklung sehr schnell mit der Fähigkeit der Menschenkenntnis verbunden.⁷⁵

3.6 Hard-boiled detective

Diese amerikanische Entwicklung der Detektivfigur vereint das komplette Gegenteil des Sherlock Holmes. Es wird Abstand genommen von der oberen Schicht der Gesellschaft und ihren Verbrechen. Vielmehr wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Verbrechen in allen Schichten passieren. Der Detektiv arbeitet mit vollem Körpereinsatz und macht auch von Waffen gern Gebrauch.⁷⁶ Des Weiteren gehört er zu der Berufsparte der Privatdetektive. Diese hat zwar mit der Realität des amerikanischen Privatdetektivs nicht viel gemein, hat sich in der Literatur aber stark ausgebreitet.⁷⁷ Der Aktionsspielraum des Detektivs liegt in der Großstadt, mit all ihren Gefahren. In der Literatur sind sie besonders ausgearbeitet bei Dashiell Hammet und Raymond Chandler anzutreffen. Hammets Sam Spade stellt, im typischen Vorbild des „*hard-boiled detective*“, alles andere als eine heldenhafte Figur dar. Er wird als dicker, fast vierzig Jahre alter Mann beschrieben, der keinerlei Gefühle zulässt und zu Gewaltbereitschaft

⁷⁴ Vgl. Gerteis, Walter: Detektive. S. 121ff

⁷⁵ Vgl. Ebenda S. 125ff

⁷⁶ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 48

⁷⁷ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S.42

neigt. Auch vom moralischen Standpunkt aus scheint er nicht allzu viel zu bieten, wodurch er das gängige Bild eines Antihelden verkörpert. Wenigstens moralisch besser ausgestattet fällt Chandlers Philip Marlowe ebenfalls in diese Sparte der Detektivgeschichte. Er hält immer treu zu seinen Klienten und hält an Werten fest wie niemals eine Frau zu erschießen. Seeßlen schrieb über die beiden Folgendes: „[...] es mochte hinterher intelligentere, realistischere, aufklärerischere Detektivromane geben; es gab keine, die das Entsetzen über den Zustand der Welt in Amerika so direkt wiedergaben.“⁷⁸ Diese Entwicklung mag einen extremen Gegensatz zu dem zuvor präsentierten Sherlock Holmes darstellen, allerdings ist diese Auflistung der beiden Extreme besonders wichtig. Detektive werden meisten durch ihre Aufklärungsart voneinander unterschieden und dabei stellen diese beiden Beispiele die Eckpunkte der Differenzierung dar, in welcher sich die anderen einfinden können.

⁷⁸ Seeßlen, Georg: Filmwissen Detektive. S. 49

4. Seriendramaturgie

4.1 Geschichte der „Zyklisch-seriellen Narration“⁷⁹

Wie bereits in der Einleitung angesprochen, beinhaltet die Seriendramaturgie die Strukturierung dieser. Zuerst soll aber noch die Entwicklung der zyklisch-seriellen Narration angesprochen werden, da diese für die Seriendramaturgie von großer Bedeutung ist, da sich in ihr die Fortsetzungserzählung begründet. Bereits im vorhergehenden Kapitel über die Entstehung des Detektivs wurde auf die Struktur eines Seriendrucks hingewiesen. Wie auch bei Charles Dickens und Wilkie Collins angeführt, war es seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich, Romane in Einzelteilen abzudrucken. Der Weg vom Seriendruck in Zeitschriften und später auch in Tageszeitungen ist nicht direkt mit der Entwicklung der Fernsehserie verbunden. Zusätzlich wurden noch zwei weitere Medien von der zyklisch-seriellen Narration geprägt. Der Trend entwickelte sich von der Zeitung über das Kino und Radio bis hin zur Fernsehserie.⁸⁰ Der eigentliche Ursprung der zyklisch-seriellen Narration wurde jedoch noch vor dem Buchdruck im Oralen begründet. Ein Paradebeispiel sind die Geschichten von Scheherazade, die über einen Zeitraum von 1001er Nacht erzählt wurden. Sie macht sich das Element des „Cliffhanger“⁸¹ zu Nutzen, um ihren Tod einen weiteren Tag hinauszuzögern. Durch die Innovation des Buchdrucks konnte eine wesentlich größere Bandbreite von Menschen erreicht werden, wodurch auch das Serielle als Markt erschlossen werden konnte. Den Seriendruck des Romans gab es, wie bereits erwähnt, schon seit dem 18. Jahrhundert. Die bedeutendere Entwicklung, aus ökonomischer Hinsicht, lässt sich allerdings in den Fortsetzungsromanen finden. Seit 1850 wurden diese in Tageszeitung abgedruckt und dienten dem Zweck, immer mehr Leser an die Zeitungen zu binden. Durch das serielle Erzählen unterschied sich auch die Struktur des Fortsetzungsromans zu dem herkömmlichen Aufbau eines Romans. Aufgrund der regelmäßigen Unterbrechungen der Geschichte mussten immer neue Spannungsbögen

⁷⁹ Vgl. Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: de Gruyter 2006.

⁸⁰ Vgl. Ebenda S. 467ff; Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 33ff

⁸¹ Siehe Glossar im Anhang

in die Handlung eingebaut werden, damit das Interesse des Lesers erhalten werden konnte. Als Konsequenz kann vor allem „[...] das Paradox der inhaltlichen Verflachung der Handlung durch die Notwendigkeit von kontinuierlichen dramatischen Höhepunkten [...]“⁸² angesehen werden.⁸³

Die serielle Narration wird mit dem beginnenden 20. Jahrhundert auch in die Kinos übernommen. Diese ersten, zwischen 25 und 60 Minuten langen, Kinofilme waren vor allem aus den Bereichen Krimi, Western und Komödie ausgewählt. Meist waren sie nah an den Fortsetzungsromanen angelegt.⁸⁴ Gleichzeitig kam es von der US-amerikanischen Seite zu einer Blüte der Comic-Serials.⁸⁵ Das Element des Cliffhanger wurde ebenfalls für die Filmstruktur übernommen. Die damit verbundene Abhängigkeit der Filme zueinander verschwindet jedoch in den 1950er Jahren von der Leinwand, da die Eigenständigkeit eines Filmes in den Vordergrund rückt. Allerdings gibt es auch heute noch Produktionen⁸⁶, die von Anfang an den Seriengedanken integrieren. Des Öfteren wird aber auch versucht, einen höheren Profit durch eine bereits beliebte Produktion zu erlangen.⁸⁷

Das nachfolgende Medium, hinsichtlich der Anwendung der zyklische-seriellen Narration, war das Radio. In den USA ist diese Entwicklung stark mit der Fernsehserie verbunden, die sich auf das Ende der 1920er Jahre festlegen lässt.⁸⁸ Hickethier bezeichnet die Radioserie sogar als „unmittelbare[n] Vorläufer“⁸⁹ der Fernsehserie. Besonders beliebt war das „Day-time Serial“, wobei es sich dabei um gesprochene Geschichten handelte, die vermehrt einen Familien- oder Heldenbezug aufwiesen. Gegensätzlich zum deutschsprachigen Raum war der Hörfunk in den USA vor allem als Unterhaltungsmedium präsent und auf Sponsoren angewiesen.⁹⁰ Bei einem dieser

⁸² Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. S. 469

⁸³ Vgl. Freimund, Petra: Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. Eine vergleichende Zusammenfassung ausgewählter Drehbuchliteratur. Wien: 2009; Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. S. 470

⁸⁴ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 39

⁸⁵ Vgl. Freimund, Petra: Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. S. 20

⁸⁶ Bsp.: Transformers, Spider Man

⁸⁷ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 40

⁸⁸ Vgl. Ebenda S. 41

⁸⁹ Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation 1991. S. 17

⁹⁰ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 41

Sponsoren handelte es sich um den Waschmittelhersteller Procter & Gamble, der die erste fiktionale serielle Erzählung, die im Radio ausgestrahlt wurde, finanzierte. Damit trug er wesentlich zu der Prägung des Begriffs „*Soap Opera*“ bei. Die Radioserien wurden bis Ende der 1950er Jahre ausgestrahlt, konnten danach aufgrund der rapide sinkenden Einschaltquoten aber nicht länger erhalten werden.⁹¹

Dieselben Sponsoren, die auch schon die Radioserien förderten, beeinflussten nun auf die gleiche Weise das Fernsehen, wodurch eine Kommerzialisierung des Fernsehprogramms bereits in den 1930er Jahren entstand. Für die zusätzliche visuelle Ebene musste das dramaturgische Modell erweitert werden. Der Erzähler war gezwungen zu weichen, dafür wurden weitere Handlungsstränge in das Konzept aufgenommen. Eine Differenzierung, die bereits bei den Radioserien eingeführt wurde, findet im Fernsehprogramm ebenso große Bedeutung wie bereits beim Rundfunk: Die Unterscheidung des Nachmittagsprogramms von der „*Prime-time*“.⁹² Die anfänglichen Fernsehserien orientierten sich sehr stark an den Kino- und Radioserien. Mit dem Beginn der 1950er Jahre spaltete sich das Fernsehen vermehrt von seinen Vorläufern ab und entwickelte sich nunmehr unabhängig. Hervorzuheben wäre hierbei noch, dass zu dieser Zeit (1950er Jahre) in den USA und auch Europa die Kriminalserie als „*beliebteste Form der Serie*“⁹³ angesehen wurde.⁹⁴

4.2 Serienstruktur

Eine Serie weist zwei verschiedene Arten von Struktur auf, die Grund- und die Episodenstruktur. Durch diese notwendige Unterscheidung besitzt die Serie einen wesentlich komplexeren Aufbau als dies bei Spielfilmen zum Großteil der Fall ist. Als Grundstruktur wird der „[...] *generelle Aufbau der Serie als Ganzes*“⁹⁵ verstanden, wohingegen sich die Episodenstruktur auf den „[...] *Aufbau einer exemplarischen*

⁹¹ Vgl. Freimund, Petra: Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. S. 21ff

⁹² Vgl. Ebenda S. 24ff

⁹³ Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 43

⁹⁴ Vgl. Ebenda S. 42ff

⁹⁵ Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2010. S. 129

Serienfolge“⁹⁶ bezieht. Die Grundstruktur kann noch in weitere Aspekte unterteilt werden, zuvor sollen aber zusätzliche Merkmale der Episodenstruktur hervorgehoben werden.⁹⁷

4.3 Abgeschlossene und fortlaufende Episodenhandlung

Grundsätzlich muss beim Fernsehen zwischen Serien mit abgeschlossenen Episoden und Serien mit fortlaufender Handlung unterschieden werden. In sich abgeschlossene Episoden besitzen eine eigene Hauptgeschichte, die generell in der einen Folge erzählt wird. Als Zusatz werden diese Serien noch mit „*folgenübergreifenden, sogenannten horizontalen Handlungsbögen*“⁹⁸ angereichert. Diese werden vor allem für die Darstellung des Privatlebens verwendet. Die Kriminalserie orientiert sich auch an diesem Vorbild. Gegensätzlich dazu besitzen „*Daily Soaps*“ einen „*fortlaufenden Handlungsablauf*“⁹⁹. In der englischen Sprache werden diese Serien als „*Serials*“ bezeichnet, wohingegen die Serien mit abgeschlossenen Episoden als „*Series*“ oder auch „*Procedurals*“ bekannt sind.¹⁰⁰

4.4 Handlungsstränge

Die folgende Darstellung der Dramaturgie bezieht sich auf die Struktur der einzelnen Episoden, die meist aus mehreren Handlungssträngen besteht. Dabei kann zwischen der Dreistrangdramaturgie, mehreren Handlungssträngen und der Zopfdraturgie unterschieden werden.¹⁰¹

Diese Art, in der Dreistrangdramaturgie die Geschehnisse darzustellen, kann sowohl für die „*Serie*“ als auch die „*Serial*“ angewendet werden. Wie der Begriff bereits erläutert, handelt es sich um eine Episode mit drei Handlungssträngen. Um die einzelnen

⁹⁶ Eschke/Bohne: Bleiben sie dran! [2010] S. 129

⁹⁷ Vgl. Ebenda S. 129

⁹⁸ Ebenda S. 130

⁹⁹ Ebenda S. 130

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda S. 130

¹⁰¹ Vgl. Ebenda S. 131

Handlungsstränge besser zu veranschaulichen, werden sie auch als A-, B- und C-Strang bezeichnet. Die Gewichtung der einzelnen Handlungsstränge hängt eng mit der Unterscheidung zwischen abgeschlossener oder offener Episodenhandlung zusammen. Bei den „Serial“ bekommen alle Handlungsstränge die gleiche Aufmerksamkeit innerhalb des Geschehens. Im Gegensatz dazu steht bei einer typischen Kriminalserie der A-Strang im Vordergrund, dieser beinhaltet das vorrangige Geschehen. Diese Handlung wird durch eine horizontale Nebenhandlung im B-Strang und kleinere „Subplots“ im C-Strang ergänzt. Unter diesen versteht man kleine, in wenigen Szenen erklärte Handlungen. Als Eselsbrücke für die Funktion der drei Handlungsstränge empfehlen Eschke und Böhne folgende Assoziation¹⁰²: A - Abenteuer, B – Beziehung und C – Comedy. Anstelle von Comedy kann dieser Strang auch direkt mit „Comic Relief“ gleichgesetzt werden, da es sich dabei um komische Subplots zur Auflockerung der ernsten Situation handelt.¹⁰³ Für die Serien mit der offenen Handlung gibt es zusätzlich noch die Möglichkeit, mehr als nur drei Handlungsstränge aufzuweisen. Dann spricht man von mehreren Erzählsträngen. Dabei kann auch jede Figur einen eigenen Strang in jeder Folge zugewiesen bekommen.¹⁰⁴ Von einer Zopfdraturgie ist die Rede, wenn mehrere Handlungsstränge parallel zueinander verlaufen, wobei je einer die anderen dominiert. „Hier gibt es keinen Subplot sondern nebeneinander stehende Haupthandlungen, die allerdings miteinander verwoben sein können.“¹⁰⁵ In dieser Funktion wechseln sie einander ab, wodurch das Gebilde eines Zopfes erahnt werden kann.

4.5 Aktstruktur

Die typische Drei-Akt-Struktur¹⁰⁶, die im Spielfilm noch sehr dominant aufscheint, wird für TV-Serien nur selten verwendet.¹⁰⁷ Ausschlaggebend dafür sind vor allem die

¹⁰² Vgl. Eschke/Böhne: Bleiben sie dran! S. 131ff

¹⁰³ Vgl. Douglas, Pamela: TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008. S. 85

¹⁰⁴ Vgl. Eschke/Böhne: Bleiben sie dran! S. 132

¹⁰⁵ Freimund, Petra: Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. S. 49

¹⁰⁶ Zurückzuführen ist die Aktstruktur auf Aristoteles, der in seiner „Poetik“ eine Grundstruktur für Dramen niederschrieb. Wichtig war ihm dabei, dass sich die drei Teile Anfang, Mitte und Ende aufeinander beziehen.

immer häufiger auftretenden Werbeunterbrechungen. Bei der amerikanischen Serienproduktion hat vor allem die Vier-Akt-Struktur eine vermehrte Verbreitung gefunden, auch wenn bis zu sieben Akte nicht ausgeschlossen sind.¹⁰⁸ Um ein besseres Verständnis für die Aktstruktur aufzubringen, ist es notwendig, die Definition des Serienakts genauer zu betrachten:

„Ein Akt ist eine Folge von Sequenzen, die in einer Höhepunktszene gipfelt, die einen bedeutenden Umschwung verursacht und in ihrer Auswirkung stärker ist als jede vorangehende Sequenz oder Szene.“¹⁰⁹

Hieraus wird ersichtlich, dass ein Akt einer Handlungseinheit gleichgesetzt wird, die aus mehreren Sequenzen besteht. Am Ende jedes Aktes muss ein Höhepunkt erreicht werden, damit ein Wechsel der Geschehnisse vorgenommen werden kann. Grundsätzlich besitzt jeder Akt, außer dem Letzten, einen eigenen Handlungshöhepunkt. Im letzten Akt erfolgt dann die Auflösung der Geschichte. Bei Serien mit fortlaufender Handlung endet dieser letzte Teil, anstatt mit einem Handlungshöhepunkt, mit einem Cliffhanger. Dies führt zum selben Ergebnis und hält die Spannung bis zur nächsten Episode.¹¹⁰

4.6 Unterteilung der Grundstruktur

Wie bereits angemerkt, beschäftigt sich die Grundstruktur der Serie mit dem „[...] *generelle[n] Aufbau der Serie als Ganzes*“¹¹¹. Zusätzlich wurde bereits das Phänomen einer fortlaufenden und abgeschlossenen Episodenhandlung erläutert. Bei US-Amerikanischen Kriminalserien wird sehr oft auf eine Mischform der beiden zurückgegriffen. Dabei wird zwar eine abgeschlossene Episodenhandlung ausgewählt, aber meist mit horizontalen Handlungsbögen eine Überbrückung zwischen den einzelnen Folgen geschaffen. Kriminalserien stehen mit diesem Hintergrund zwei

¹⁰⁷ Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben sie dran! S. 132ff

¹⁰⁸ Vgl. Douglas, Pamela: TV-Serien. S. 28ff

¹⁰⁹ McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin: Alexander Verlag 2001. S. 51

¹¹⁰ Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben sie dran! S. 133ff

¹¹¹ Ebenda S. 129

Grundstrukturen der Serienentwicklung zur Verfügung. Hierbei handelt es sich sowohl um die „*Fallstruktur*“¹¹² als auch um die „*Workplace-Struktur*“¹¹³.

4.6.1 Fallstruktur

Besonders häufig wird für eine Serie mit Fallstruktur ein Teaser als „*Appetithappen*“ zum Einstieg verwendet. Erst nach diesem Auftakt eröffnet sich die eigentliche Handlung der Episode. Schon aus dem Begriff „*Fallstruktur*“ wird ersichtlich, dass jede Episode durch einen Fall dominiert wird. Dies weist bereits auf eine verbreitete Anwendung in Kriminalserien hin. Grundsätzlich kann zusammengefasst werden, dass „[...] *eine oder mehrere abgeschlossene Handlungsgeschichte(n) als Fall bzw. Fälle in jeder Episode [...]*“¹¹⁴ auftreten. Des Weiteren durchlaufen die Protagonisten keine relevanten Entwicklungen und der Episodenkonflikt wird von „*außen*“ herangebracht. Der Vorteil dieses Aufbaus liegt vor allem in der inhaltlichen Unabhängigkeit der einzelnen Episoden zueinander, wodurch es nicht zwangsläufig notwendig ist, die Serie in einer chronologischen Reihenfolge zu senden.¹¹⁵

4.6.2 Workplace-Struktur

Gegensätzlich zu der Fallstruktur stehen in der Workplace-Struktur neben den Fällen auch die Protagonisten als Privatperson im Vordergrund. Der Begriff hat sich aus der konstanten Schwebelage zwischen der Arbeitsstelle und dem Privaten herausgebildet. In diesem bewegt sich die Handlung um den Grundkonflikt des oder der Protagonisten, der eng mit dem Arbeitsplatz verbunden ist. Im Gegensatz zur Fallstruktur steht die Entwicklung der Charaktere im Vordergrund und die Fälle dienen rein diesem Zweck. Als Konsequenz erfolgt die Perspektive des Rezipienten rein aus der Sicht des Protagonisten. Ebenso wird die Struktur der Serie nicht durch einen Wendepunkt innerhalb des Falles festgelegt. Sehr oft wird dieser Aufbau auch dafür verwendet, ein

¹¹² Eschke/Bohne: Bleiben sie dran! S. 138

¹¹³ Ebenda S. 138

¹¹⁴ Ebenda S. 139

¹¹⁵ Vgl. Ebenda S. 139ff

möglichst realistisches Abbild von Polizeirevieren, Krankenhäusern und Anwaltskanzleien wiederzugeben, worin die alltäglichen „*Helden*“ in den Mittelpunkt gestellt werden.¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben sie dran! S. 141ff

5. Kriminalserien

5.1 Die Handlung

Wie bereits erwähnt, beinhalten die Polizei- und die Detektivserie verschiedene Handlungssujets. Auf eine gemeinsame Grundstruktur gekürzt, erhält man eine Aufteilung in drei Bereiche. Diese Dreiteilung entspricht auch komplett der kanonischen Erzählstruktur, die für Genrefilme typisch ist.¹¹⁷ Es ergeben sich die Elemente Verbrechen, Ermittlung und Überführung. Das Verbrechen steht in diesem Fall ganz am Anfang des Geschehens, da die Aufklärung das zu erlangende Ziel der Serie darstellt. Die Ermittlung dominiert den Großteil der Ausstrahlungszeit. Die Überführung hingegen nimmt im Verhältnis weniger, aber einen gewichtigeren Platz ein. Boll gibt an, dass bereits seit den 70er Jahren

„[...] die Spielräume und Handlungsmaxime zu Anfang jedes Serienkrimis rasch einsehbar werden, aber die Zuschauer trotzdem in einer gespannten Erwartungshaltung sind, da der Lösungsweg variiert.“¹¹⁸

Den Rezipienten erwarten immer neue Versionen, wie das bekannte Format immer wieder aufs Neue angewendet wird.¹¹⁹

Im Großen und Ganzen kann die Art der Ermittlung in zwei Handlungsmuster unterteilt werden. Bei der verdeckten Täterführung steht die Suche nach dem Täter im Zentrum der Geschichte. Es wird im Allgemeinen auch von dem Begriff „Whodunit“¹²⁰ gesprochen. Die Frage: Wer hat es getan? dominiert den kompletten Aufbau des Plots. Komplette gegensätzlich wird bei der offenen Täterführung bereits relativ früh - oder sogar ganz am Anfang - Preis gegeben, wer der Täter ist. Das Hauptaugenmerk konzentriert sich hierbei auf das Motiv und den Tathergang. Das Warum und Wie stellt hierbei das Wesentliche dar.¹²¹ Der überwiegende Teil der Krimis orientiert sich am

¹¹⁷ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 46

¹¹⁸ Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 52

¹¹⁹ Vgl. Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. Stuttgart: Reclam 2005. S. 12

¹²⁰ Whodunit = Who has done it?

¹²¹ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 46

Whodunit-Prinzip, wodurch der Täter meist erst am Ende der Geschichte aufgedeckt wird. Es wird davon ausgegangen, dass der Wunsch der Rezipienten nach größtmöglicher Spannung ausschlaggebend ist.¹²²

5.2 Die Thematik

Auf die große Bedeutung des Verbrechens innerhalb des Kriminalgenres wurde bereits hingewiesen. Dadurch, dass die Verbrechensaufklärung in der Detektiv- und Polizeiserie einen großen Handlungsspielraum einnimmt, geraten die Aspekte des Verbrechens und der Aufklärung in eine Koexistenz, die dem Rezipienten ein regelmäßiges Happyend präsentiert.¹²³ Die soziale Ordnung wird auf einer konstanten Basis immer wieder hergestellt.¹²⁴ „In der Wirklichkeit werden nur etwa 45% der Straftaten aufgedeckt, in Krimiserien löst der Held den Fall immer (vielleicht 99,5% Erfolgsquote).“¹²⁵ Durch die konstante Verbindung zwischen Verbrechen und Aufklärung werden auch die Themenbereiche Moral und Schuld angesprochen. Des Weiteren ist die Nachvollziehbarkeit im Kriminalgenre von besonderer Bedeutung, da es sich um ein realitätsnahes und gegenwartsbezogenes Genre handelt. Wie es seit der Einführung der Deduktion im Kriminalroman bereits gehandhabt wurde, werden irrationale Lösungswege nicht mehr akzeptiert. Die Lösung des Rätsels muss am Ende der Geschichte logisch erklärbar sein.¹²⁶ Durch diesen Faktor und den Gegenwartsbezug lässt sich das Genre an gesellschaftliche Veränderungen anpassen. Dadurch bleibt die Thematik flexibel und immer aktuell.¹²⁷

5.3 Die Charaktere

In fiktionalen Serien wird meist darauf geachtet, die Anzahl der Akteure begrenzt zu halten, da dadurch ein höherer Wiedererkennungswert ermöglicht wird. Hoffmann geht

¹²² Vgl. Prior, Veronika: Crime Time. Wien: S. 18

¹²³ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 47

¹²⁴ Vgl. Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 12

¹²⁵ Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S.52

¹²⁶ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 47ff

¹²⁷ Vgl. Prior, Veronika: Crime Time. S. 18

sogar so weit, die essenziellen Charaktere der Kriminalserie auf Ermittler, Täter und Opfer zu kürzen.¹²⁸ Da das Opfer für die Anfangsszene benötigt wird, besitzt der Charakter ansonsten keine größere Relevanz. Der Ermittler hingegen nimmt die Funktion des Protagonisten ein und steht im Mittelpunkt des Geschehens. Der Täter stellt somit den Gegenspieler, den sogenannten Antagonisten, dar.¹²⁹

Für die Darstellung des Ermittlers gibt es keine generelle Typisierung, da sie von den verschiedensten Kriterien abhängig ist. Eine zentrale Rolle spielt dabei auch die gewählte Art der Detektion, die Herkunft und der Beruf. Am besten kann durch die Aufklärungsart zwischen zwei Typen unterschieden werden, wobei in sehr vielen Fällen auf eine Vermischung der beiden Varianten zurückgegriffen wird. Dabei handelt es sich um den „*Classical, great detective*[...]“¹³⁰, der als rational-deduktiven Faktenermittler agiert und den „*Hard-boiled detective*[...]“¹³¹, der dem entgegen mit Intuition und „*Körpereinsatz*“ arbeitet. Die Ermittler weisen unterschiedliche Stärken und Schwächen auf, die für eine mögliche Identifikation des Rezipienten mit dem Charakter unerlässlich sind. Die zweitwichtigste Position besetzt der Antagonist, der Täter. Neben diesen drei zentralen Charakteren treten noch verschiedene Nebenfiguren auf. Eine größere Gruppe nimmt dabei auch der Kreis der Verdächtigen ein. In den meisten Fällen werden vier Verdächtige dafür verwendet. Zusätzlich stehen dem Ermittler weitere Charaktere zur Seite.¹³² Diese treten oft auch als konstante Nebenfiguren auf, was auf ihr vermehrtes Agieren in der Mehrzahl der Episoden zurückzuführen ist.¹³³ Die Figur des Assistenten wird vor allem dafür genutzt, durch Dialoge den Rezipienten am Stand des Wissens des Ermittlers teilhaben zu lassen.¹³⁴ Es ist besonders darauf zu achten, dass die Bezeichnung als „*Haupt-, Neben- und Episodenfigur*“ rein an der Funktion der Figur orientiert wird. Dabei tritt die Frage „*Wer strukturiert durch seine*

¹²⁸ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 48

¹²⁹ Vgl. Seeßlen, Georg: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. Hrsg. In: Grundlagen des populären Films Bd. 8. Hamburg: Rowohlt 1981. S. 10

¹³⁰ Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 48

¹³¹ Ebenda S. 48

¹³² Vgl. Ebenda S. 49

¹³³ Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! S. 78

¹³⁴ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 49

Entscheidungen und Handlungen die Erzählung für welche Erzählstrecke?“¹³⁵ in den Vordergrund.¹³⁶

5.4 Ort und Zeit

Die Handlungsorte beschränken sich auf einen „*geographisch eng begrenzten Raum*.“¹³⁷ Eigentlich versucht das Kriminalgenre unter anderem zu veranschaulichen, dass Verbrechen überall verübt werden können¹³⁸, allerdings bilden Großstädte nichtsdestotrotz das meist gewählte Setting. Einen Wiedererkennungswert liefern dabei bekannte Sehenswürdigkeiten, die einen weiteren der Realität unterstützenden Aspekt darstellen. Gleichzeitig ermöglichen sie einen Bezug zur Gegenwart, die den wesentlichen Zeitfaktor darstellt. Nur in wenigen Ausnahmen, wie in historischen Kriminalfilmen, muss wohl darauf verzichtet werden.¹³⁹

5.5 Erzählerische Mittel

5.5.1 Emotionalisierung der Kriminalserie

Bei der Kriminalserie tritt kein direkter Kampf zwischen Protagonist und Antagonist auf. Aus diesem Grund müssen andere erzählerische Mittel dazu verwendet werden, um die Kriminalserie emotionaler zu gestalten. Dabei kann auf vier Variationen der Emotionalisierung zurückgegriffen werden. Und zwar jeweils auf die Emotionalisierung des Grundkonflikts, der Hauptfigur oder auch Ermittlers, des Täters und des Opfers.¹⁴⁰

Der Grundkonflikt der Kriminalserie umfasst die Auflösung des Rätsels (Verbrechens), die eng mit der Frage nach dem Täter verknüpft ist. Bei der „*Emotionalisierung des*

¹³⁵ Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! S. 79

¹³⁶ Vgl. Ebenda S. 79

¹³⁷ Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 49

¹³⁸ Vgl. Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 13

¹³⁹ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 49ff

¹⁴⁰ Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! S. 112

*Grundkonflikts*¹⁴¹ wird zusätzliches Wissen gegenüber dem Rezipienten offenbart, welches das Verhältnis zwischen Ermittler und Täter auf eine andere emotionale Stufe gestellt. Der Kampf, der eigentlich keiner ist, wird plötzlich existent und für den Rezipienten greifbar. Dem entgegen steht bei der *„Emotionalisierung der Hauptfigur, des Ermittlers“*¹⁴² zwar nach wie vor die Suche nach dem Täter im Vordergrund, allerdings erfolgt diese nicht, wie normalerweise, einfach aus dem Beruf des Ermittlers heraus, sondern aus einer persönlichen Motivation. Diese kann sich aus verschiedenen Gründen ergeben, als Beispiel wären da eine persönliche Verbindung zum Opfer, Täter oder anderen Betroffenen. Als dritter Punkt folgt die Vertiefung des Täteraspekts. Eine Emotionalisierung der Verdächtigen kann durch eine genaue Beleuchtung dieser erfolgen. Dabei steht immer noch die Frage, ob der Verdächtige die Tat begangen hat, im Mittelpunkt, allerdings rücken die Fragen nach der Person und dessen Motiv nachhaltig in den Vordergrund. Diese Darstellungsweise erweckt das Interesse des Rezipienten an der Figur und weckt Mitgefühl. Und zu guter Letzt beschäftigt sich die *„Emotionalisierung des Opfers“*¹⁴³ mit dem Opfer. Die Hintergrundgeschichte dessen wird genau erläutert, um die Ereignisse noch dramatischer darzustellen, auch wenn das Mitgefühl des Rezipienten im Grunde bereits durch den Verlust seines Lebens gewiss ist.¹⁴⁴

5.5.2 Spannung

Für alle Unterkategorien des Kriminalgenres ist der Aspekt der Spannungserzeugung unerlässlich. Besonders auffallend ist dabei die Erschaffung von Spannung durch ein *„Teilwissen“*¹⁴⁵. Für den Rezipienten beginnt die Handlung in diesem Fall erst nach dem Vollzug des Verbrechens. Ihm werden damit bewusst Informationen vorenthalten. Durch diese gesteuerte Wissensenthüllung wird die Neugier des Zuschauers für den Tathergang geweckt.¹⁴⁶ Auffallend ist dabei vor allem der Wunsch des Rezipienten nach

¹⁴¹ Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! S. 112

¹⁴² Ebenda S. 113

¹⁴³ Ebenda S. 114

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda S. 112ff

¹⁴⁵ Schulze, Anne-Katrin: Spannung im Film und Fernsehen. das Erleben im Verlauf. Berlin: Logos 2006. S. 49

¹⁴⁶ Vgl. Hoffmann, Jella: Krimirezeption. S. 50ff

Spannung, unabhängig der negativen Assoziation von Gefahr. Diese bleibt sicher in der fiktionalen Welt verwahrt.¹⁴⁷ Im gängigsten Fall entspricht der Wissenstand des Rezipienten auch dem des Ermittlers. Dies wird durch die Erzählperspektive aus dessen Sicht ermöglicht. Dem entgegen gibt es noch die Möglichkeit eines ungleichen Wissenstands zu Gunsten des Rezipienten. In dieser Version wird der Wissensvorteil des Zuschauers zur Spannungserzeugung genutzt.¹⁴⁸ In dieser liegt auch das Verkaufsargument des Kriminalgenres. Es kann zwischen zwei verschiedenen Arten von Spannung unterschieden werden. Zum einen die Spannung auf ein zukünftiges Ereignis, von dem der Rezipient bereits weiß, dass es eintreten wird, wobei die genaueren Details verborgen bleiben. Diese auch als „*Suspense*“ bekannte Weise der Spannung steht im Gegensatz zu der „*Rätselspannung*“. Dabei beruht die Spannung auf der Neugier an bereits vergangenen Ereignissen. Dies wird vor allem auch durch die aufteilende Erzählstruktur gefördert. Dabei wird die darzustellende Geschichte in die Handlungsstränge des Verbrechens und der Ermittlung aufgeteilt.¹⁴⁹ In den zu behandelnden Beispielen liegt, wie bereits erwähnt, die Aufklärung im Mittelpunkt des Geschehens. Die Handlung beginnt aus diesem Grund erst nach dem Geschehen des Verbrechens. Vom Anbeginn der Handlung erfolgt der weitere Verlauf allerdings einer chronologischen Reihenfolge. Diese wird gelegentlich von „*flashbacks*“ unterbrochen, die in der Vergangenheit geschehene Ereignisse für den Rezipienten veranschaulichen.¹⁵⁰

5.6 Detektivserie vs. Polizeiserie

In den vorhergehenden Bereichen wurde eine allgemeine Bearbeitung der Kriminalserie im Prinzip des deutschen Krimiverständnisses vorgenommen. Die Detektiv- und die Polizeiserie weisen aber verständlicher Weise nicht nur Gemeinsamkeiten auf, da ansonsten eine Abgrenzung untereinander nicht notwendig wäre. Aus diesem Grund ist

¹⁴⁷ Vgl. Prior, Veronika: *Crime Time*. [2008] S. 20

¹⁴⁸ Vgl. Hoffmann, Jella: *Krimirezeption*. [2007] S. 50

¹⁴⁹ Vgl. Ebenda S. 50; Prior, Veronika: *Crime Time*. Eine qualitative Untersuchung zur Faszination, Rezeption und Wirkung von Kriminalserien anhand von CSI: Crime Scene Investigation. Wien: 2008. S. 21

¹⁵⁰ Vgl. Hoffmann, Jella: *Krimirezeption*. S. 51

es nicht möglich, auf eine Spezifizierung der Beschreibung zu verzichten. Die Unterscheidung der beiden Unterkategorien beruht hauptsächlich auf der Wahl des Protagonisten und der damit verbundenen Ausgangssituation. Das Auswahlverfahren der zu bearbeitenden Fälle wird ebenso davon bestimmt wie die weitere Herangehensweise. Der Weg der Aufklärung wird beim Detektiv vor allem durch sein „Markenzeichen“ bestimmt, das der Polizist meist nicht besitzt.¹⁵¹

5.6.1 Detektivserie

Der Protagonist der Detektivserie ist, wie der Begriff schon impliziert, der Detektiv. Er wird von privaten Geldgebern für seine Dienste bezahlt. Meist steht er im Konkurrenzkampf mit der Polizei, von deren Defiziten er meist profitiert.¹⁵² „*Alle Detektive besitzen ihre Eigenartigkeiten, die im Rahmen der Serie zu ihren Markenzeichen werden.*“¹⁵³ Des Öfteren muss er kleine Gesetzeswidrigkeiten begehen und bringt sich dabei selbst in Gefahr. Es gibt inzwischen viele verschiedene Arten des Seriedetektivs. Der klassische Detektiv, der dem Beispiel des Sherlock Holmes entspricht, behandelt nur Fälle, die ihn interessieren. Sein amerikanischer Kollege, der in den 1930er Jahren Einzug in die Filmwelt hält, kämpft um seine Existenz und entspricht ganz dem „*hard-boiled detective*“¹⁵⁴.¹⁵⁵ Der ehemalige Polizist versucht weiterhin, für die gute Sache tätig zu bleiben.¹⁵⁶ Um die Möglichkeiten noch zu erweitern, werden auch andere Berufssparten in die Detektion eingeführt. „*Wo jeder zum Täter werden kann, kann auch jeder zum Aufklärer und Ermittler werden.*“¹⁵⁷ Wie für fiktionale Serien üblich, gilt auch für die Detektivserie eine konstante Wiederkehr der Nebenfiguren. Dies wurde bereits bei den Merkmalen der Kriminalserie angesprochen.¹⁵⁸

¹⁵¹ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 53ff; Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 17ff

¹⁵² Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S.53

¹⁵³ Ebenda S. 53

¹⁵⁴ Siehe auch Kapitel 5.3 Die Charaktere

¹⁵⁵ Vgl. Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 17

¹⁵⁶ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 54

¹⁵⁷ Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 18

¹⁵⁸ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 54

5.6.2 Polizeiserie

Im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel nimmt in der Polizeiserie der Polizist den Platz des Protagonisten ein. Er ist für eine staatliche Institution tätig und unterliegt einer hierarchischen Struktur. Sein Arbeitsbereich beinhaltet sein Revier, auf welches seine Handlungsfähigkeit begrenzt ist.¹⁵⁹ Die Figur ist wesentlich strenger an die Regeln des Gesetzes gebunden als der Detektiv.¹⁶⁰ Auch in diesem Serientyp gibt es verschiedene Arten des Ermittlers. Zwischen der Figur des aufmüpfigen Polizisten und dem pflichtbewussten Familienvater gibt es viele Abstufungen. Das Hauptaugenmerk der Serie liegt nicht nur auf einer Figur, sondern häufig auf einem Ermittler-Duo oder einer speziellen Einheit. Dabei rücken dann kleinere Ermittlungsteams in den Handlungsvordergrund.¹⁶¹

Die Abgrenzung der beiden Unterkategorien ist nicht immer klar gegeben. Häufig werden Serien produziert, die sich einwandfrei in beide Rubriken einfügen lassen. In den meisten Fällen wird dabei der Detektiv als Unterstützung für die staatliche Institution der Polizei eingestellt. Aus diesem Arbeitsverhältnis wird der altbewährte Konkurrenzkampf zwischen Polizei und Detektiv aufgegriffen.

¹⁵⁹ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 53

¹⁶⁰ Vgl. Hickethier, Knut: Filmgenres Kriminalfilm. S. 18

¹⁶¹ Vgl. Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 53

6. Monk

Die US-Amerikanische Serie „*Monk*“ entspricht dem typischen Bild einer Kriminalserie, wie sie hier besprochen wurde. Sie kann sowohl als Polizei- als auch als Detektivserie kategorisiert werden. In jeder Episode steht ein Fall zur Lösung bereit. Der Protagonist Adrian Monk offenbart seine Unverwechselbarkeit mit mehr als nur einer Eigenschaft, was Bolls Aussage: „*Alle Detektive besitzen ihre Eigenartigkeiten, die im Rahmen der Serie zu ihren Markenzeichen werden.*“¹⁶² somit bestätigt.

Vier Jahre vor der Erstaussstrahlung der Serie trafen der Produzent David Hoberman und der Autor Andy Breckman ohne genaue Vorstellungen aufeinander. Hoberman war zuvor aufgetragen worden, sich über eine neue Polizeiserie Gedanken zu machen. Er selbst ist für seine Phobien und Zwänge bekannt und stattete seine Idee des Ermittlers ebenfalls mit diesen Eigenschaften aus. Als Hoberman seine Überlegung dem Autor Breckman offenbarte, hatte dieser noch keine Erfahrung im Bereich des Kriminalgenres. Vielmehr hatte er bis dahin Drehbücher für Komödien geschrieben, allerdings stimmte er rasch zu, als Autor für ihn zu arbeiten. Breckmans Inspiration für die Figur kann sehr spezifisch auf drei Quellen zurückverfolgt werden: Sherlock Holmes, Columbo und Alfred Hitchcock.¹⁶³

Die Verbindung zu dem englischen Meisterdetektiv Sherlock Holmes lässt sich schon in der Grundkonstruktion der Figuren erkennen. Monks Leben spiegelt sich in der Andersartigkeit von Holmes wider, wobei dieser nicht durch Neurosen, sondern durch seine Rauschgiftsucht von einem normalen Leben abgehalten wird. Der Gehilfe des Dr. Watson lässt sich in Sharonas Tätigkeit als Monks Krankenschwester erkennen. Sherlocks Kontakt bei Scotland Yard, Inspektor Lestrade, hegt ein ähnlich ablehnendes Verhältnis zu ihm, wie es Captain Stottlemeyer zu Beginn der Serie Monk gegenüber pflegt. Der entscheidende Punkt lässt sich allerdings in der Namensgebung finden. „*Breckman wollte einen ungewöhnlichen Namen, der wie Sherlock Holmes sofort im Gedächtnis haften bleibt. Der Nachname sollte aus einer Silbe bestehen, der Vorname*

¹⁶² Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. S. 53

¹⁶³ Vgl. TV Highlights Serien Guide 2/2008 Monk S. 79ff

etwas extravagant sein.“¹⁶⁴ Adrian Monk war geboren und genau wie sein Vorbild löst er die Fälle ohne technische Hilfsmittel.

Die Verbindungen zu Columbo und Hitchcock sind nicht so einfach zu veranschaulichen wie es bei Sherlock Holmes der Fall war. Die offensichtlichste Gemeinsamkeit zwischen Columbo und Monk beruht darauf, dass beide in ihrem Auftreten und durch ihre äußere Erscheinung unterschätzt werden. Breckmans Verbundenheit zu Hitchcock offenbart sich komplett gegensätzlich zu den anderen Beiden. In der Serie wird immer wieder auf die Darstellung von Filmaufführungen oder Zitate auf Hitchcock verwiesen. So wird in der Episode „*Mr. Monk and the Billionaire Mugger*“ ein Paar überfallen, das gerade aus einem Kino kam, in dem Reklame für zwei Hitchcock-Filme gemacht wurde.

Diese drei Vorbilder waren für die Entstehung des Serientektivs Adrian Monk ausschlaggebend, da sie zusammen mit Breckmans Erfahrung als Komödienschriftsteller für die Prägung der Serie wegweisend waren. Obwohl bisher immer nur von Andy Breckman als Autor gesprochen wurde, ist es wichtig, vorab zu verstehen, dass es bei Serien vorkommen kann, dass unterschiedliche Autoren für die einzelnen Episoden verantwortlich sind. Wie bereits in der Einleitung angegeben, wird für diese Analyse die erste Staffel der Serie genauer erläutert. Für Monk bedeutet dies, dass Breckman zusätzlich zum Pilotfilm an vier weiteren Episoden der Staffel als Autor gearbeitet hat. Die anderen Autoren waren ansonsten nur für eine oder vielleicht zwei Episoden von insgesamt 11¹⁶⁵ Folgen verantwortlich.¹⁶⁶

6.1 Inhalt und Figuren der Serie

Adrian Monk war als Polizist für die Mordkommission in San Francisco tätig, als seine Frau durch eine Autobombe ermordet wurde. Ein Nervenzusammenbruch ließ seine bereits vorhandenen Phobien und Zwänge außer Kontrolle geraten und machte es ihm -

¹⁶⁴ TV Highlights Serien Guide Monk S. 7

¹⁶⁵ Bei dieser Zählung wurde der Pilotfilm nicht mitgewertet, da er für die Analyse keine Relevanz aufweist.

¹⁶⁶ Vgl. TV Highlights Serien Guide Monk S. 18-24

drei Jahre lang - unmöglich, sein Haus zu verlassen. Zu Beginn der Serienhandlung befindet er sich bereits in einem wesentlich gefestigteren Gesundheitszustand, wird aber nach wie vor von seinen Ängsten bestimmt. Er leidet unter anderem an der Angst „[...] vor Bakterien, Menschenmengen, Höhen, Dunkelheit und Milch.“¹⁶⁷ Seit Monk nach seinem Zusammenbruch von der Polizei suspendiert wurde, ist es sein größter Wunsch, wieder als Polizist arbeiten zu können. Um seinem Ziel etwas näher zu sein, beginnt er mit Hilfe seiner Krankenschwester Sharona, als privater Ermittler für seinen ehemaligen Vorgesetzten zu arbeiten. Seine besonderen Begabungen helfen ihm, sich von den anderen abzuheben. Er besitzt unter anderem ein fotografisches Gedächtnis, kann sich an alles erinnern, was er jemals gelesen oder gehört hat und weist eine besondere analytische Kombinationsgabe auf. Dieses Zusammenspiel ermöglicht es ihm, eine fast hundertprozentige Aufklärungsrate zu gewährleisten.

Um Monks Zusammenspiel mit den Nebenfiguren besser zu veranschaulichen, wurde eine Tabelle für deren Auftauchen in den einzelnen Folgen erstellt:

Häufigkeitstabelle Monk

Mr. Monk ...	Monk	Sherona	Stottlemeyer	Disher	Dr. Kroger	Benjy
And the Candidate	X	X	X	X	X	X
And the Psychic	X	X	X	X		
Meets Dale the Whale	X	X	X	X	X	X
Goes to the Carnival	X	X	X	X		X
Goes to the Asylum	X	X			X	X
And the Billionaire Mugger	X	X	X	X	X	
And the Other Woman	X	X	X	X	X	
And the Marathon Man	X	X	X	X		
Takes a Vacation	X	X		X		X
And the Earthquake	X	X	X	X	X	X
And the Red-Headed Stranger	X	X	X	X		
And the Airplane	X	X		X		

¹⁶⁷ Binder, Nora Annika: Kurzweilige Neurosen. Zum Faszinationspotenzial von "Ally McBeal" und "Monk". Marburg: Tectum-Verlag 2009. S.119

Wie nicht anders zu erwarten war, ist der Protagonist in allen Episoden der Staffel anzutreffen, unterstützt wird er dabei von mehreren Nebenfiguren, allen voran von seiner Krankenschwester Sharona Fleming. Sie hat sich bereits während den drei Jahren, in welchen Monk sein Haus nicht verlassen hat, um ihn gekümmert. Mit dem Beginn seiner beratenden Tätigkeit beim Morddezernat verändert sich ihr Tätigkeitsbereich zunehmend von einer Krankenschwester zur Assistentin. Da sie, wie bereits erwähnt, die Position des Dr. Watson für Monk einnimmt, ist es nicht verwunderlich, dass sie fast immer an Monks Seite anzutreffen ist. Somit ist sie neben dem Protagonisten die einzige Figur der Serie, die in jeder Folge der ersten Staffel aufscheint. Anzumerken ist hierbei noch, dass Sharonas Figur nach der zweiten Staffel durch eine andere ersetzt wird. Natalie übernimmt dieselben Funktionen wie Sharona zuvor und wird dabei von ihrer Tochter Julie ergänzt.

Captain Leland Stottlemeyer tritt in der Serie als Monks Vorgesetzter vom Morddezernat San Francisco auf. Bereits vor Monks Zusammenbruch war dieser unter Stottlemeyer tätig, der ihm die Chance als Berater ermöglichte. Nichtsdestotrotz steht er Monks Wiedereinstellung sehr negativ gegenüber, kann aber gleichzeitig nicht gegen Monks Kombinationsgabe ankommen. Meistens fühlt er sich in seiner Ehre als Polizist gekränkt, wenn Monk auf Wunsch des Bürgermeisters zu einem Fall hinzugezogen wird. Es lässt sich hier ein typisches Detektiv versus Polizist Verhältnis erkennen. Unterstützt wird Stottlemeyer von seinem Kollegen Lieutenant Randall Disher, der grundsätzlich auch „Randy“ gerufen wird. Dieser hegt eine große Bewunderung für Monk, auch wenn er diesem gegenüber anfangs ebenso negativ gesittet war wie Stottlemeyer. Obwohl die Beziehung zwischen Monk und Disher nicht sehr ausgeprägt erscheint, taucht dieser in mehr Episodenhandlungen auf als sein Vorgesetzter. Zusätzlich zu den Ermittlungen des Morddezernats unterstützt er Monk bei der Recherche zu zwei Mordfällen, da dieser nicht die Möglichkeiten der Polizei, hinsichtlich des Zugriffs auf Datenbanken und der Durchführung Suchmaßnahmen, aufweist. Bei den besagten Fällen handelt es sich um die Episoden „*Mr. Monk Takes a Vacation*“ und „*Mr. Monk and the Airplane*“, wie auch in der Tabelle ersichtlich wird.

In Dr. Kroger findet sich die fünfte Figur der wiederkehrenden Besetzung. Polizeiaufgaben machen die Sitzungen bei seinem Therapeuten für Monk unumgänglich,

auch wenn sich diese inzwischen für ihn als unverzichtbar herausstellen. Er taucht in insgesamt fünf Episoden der ersten Staffel auf und veranschaulicht besonders gut Monks Neurosen und Ängste. Auch diese Figur musste ersetzt werden, in diesem Fall weil der Darsteller verstarb. Ab der siebten Staffel übernimmt deshalb Dr. Bell die Funktion des Therapeuten in der Serie. Als letzte Konstante in der Figurenkonstellation erweist sich Sharonas Sohn Benjy. Er scheint in wesentlich weniger Folgen auf als Sharona und dient vor allem als Untermalung von ihrer Figur der alleinerziehenden Mutter. Zu Monk hat Benjy ein sehr gutes Verhältnis, was der Serie eine familiäre Note verleiht. Unter anderem sieht Benjy Monk auch als Attraktion an, sodass er auf die Idee kommt, ihn in die Schule mitzunehmen¹⁶⁸. Für die Handlungen besitzt er ansonsten keine allzu große Bedeutung, wodurch er nicht mit den anderen Stammfiguren gleichgesetzt werden kann. Durch seine konstante Wiederkehr sollte er aber auch nicht vergessen werden.

Natürlich darf auch Monks Frau Trudi nicht außer Acht gelassen werden, auch wenn sie hauptsächlich in Erzählungen und nicht als agierende Person auftritt. Nichtsdestotrotz ist sie für Monk eine konstante Begleitperson, vor allem, da der Mord immer noch nicht aufgeklärt werden konnte und ihm immer wieder ins Gedächtnis gerufen wird. Darin lässt sich ein großer Teil seiner Motivation für die Verbrechensbekämpfung finden, besonders, da er sich die Schuld an ihrer Ermordung gibt.

6.2 Serienstruktur

„*Monk*“ verbindet in seiner Grundstruktur die typischen Merkmale einer Kriminalserie. Wie bereits erwähnt, weisen diese meist abgeschlossene Episoden auf, die durch horizontale Handlungsbögen miteinander verbunden sind. Solche sind beispielsweise die Aufklärung des Mordes an seiner Frau, aber auch seine Beziehung zu seiner Krankenschwester Sharona. Dennoch steht in den einzelnen Episoden ein Kriminalfall im Vordergrund. Dies weist auf die Fallstruktur der Serie hin. Wie bei Serien dieses Genres üblich, beinhaltet der Grundkonflikt die Wiederherstellung der Wahrheit und

¹⁶⁸ Episode 3 Mr. Monk and Dale the Whale

Ordnung. Jeder Folge liegt ein Rätsel zu Grunde, welches für den Protagonisten bereitsteht.

Nachdem der grobe Aufbau der Serie erläutert wurde, sollen anschließend die einzelnen Episoden in den Vordergrund gerückt werden. „*Monk*“ beruht auf der typischen Vier-Akt-Struktur, die viele moderne Serien verwenden. Diese ermöglicht ein schnelleres Erzähltempo. Neben diesem sind auch die Höhepunktsszenen vor den einzelnen Werbeunterbrechungen charakteristisch für US-Amerikanische Serien. Diese bringen immer eine Wendung für das Geschehen mit sich. Gegensätzlich zu anderen Serien darf bei „*Monk*“ nicht immer eine actionreiche Zuspitzung erwartet werden, vielmehr beruhen diese Steigerungen vor dem Actbreak auf Wendepunkte innerhalb Monks Ermittlung. Um die Aktstruktur besser zu veranschaulichen, wird die Aktanalyse einer Folge als exemplarisches Beispiel angeführt. Diese wurden für alle Episoden der ersten Staffel durchgeführt und können im Anhang nachgeschlagen werden. Es ist platztechnisch nicht möglich, die Analyse aller Episoden aufzulisten, allerdings kann das gewählte Beispiel, zusammen mit den Ergebnissen der Restlichen, als repräsentativ verstanden werden. Ausgewählt wurde zu diesem Zweck die erste Episode nach dem Pilotfilm. Um den Ablauf der Handlung besser zu verstehen, wird der Inhalt der Folge kurz angeführt:

„Der ehemalige Commissioner Harry Ash will seine extrem wohlhabende, aber auch ungeliebte Ehefrau loswerden. Nachts baut er ihr eine Falle und schickt sie mit dem Wagen einen Abgrund hinab. Dummerweise versinkt sie in einer Schlammlawine, so dass niemand sie findet. [...] Er betäubt eine Hellseherin und entführt sie nachts an die Absturzstelle. Als diese am nächsten Morgen aufwacht, ist sie von ihren ‚seherischen‘ Fähigkeiten ganz begeistert. [...] alle sind zufrieden – alle, bis auf Monk. [...]“¹⁶⁹

¹⁶⁹ TV Highlights Serien Guide Monk S. 19

Mr. Monk and the Psychic

Nr. 2 Mr. Monk and the Psychic

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A): Ein Mann verursacht bewusst einen Verkehrsunfall seiner Frau. Handlungsstrang (A): Eine Hellseherin findet die Leiche der verschwundenen Frau. Monk fallen Ungereimtheiten auf. Subplot (B): Sharona hat sich bereits zuvor die Zukunft lesen lassen und bittet Dolly um eine private Sitzung. Subplot (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk bemerkt, dass Dolly ihren Autositz nachjustieren muss, bevor sie losfahren kann.
2. Akt 11:07	(A): Monk wird misstrauisch gegenüber dem Ehemann. Die Ermittlungen führen zu seiner ehemaligen Affäre. (B): Sharona nimmt Monk mit zu ihrer Sitzung bei Dolly, diese prophezeit Sharona einen neuen Mann in ihrem Leben. (C): Monk räumt Stottlemeyers Schreibtisch auf. Er reinigt den Kühlschrank.	Höhepunktszene (A): Monk findet eine Verbindung zwischen Dolly und dem Ehemann der Verstorbenen.
3. Akt 25:33	(A): Der Commissioner versucht Monk auszuweichen. Außerdem gibt Dolly zu, bis vor diesem Ereignis keine übernatürlichen Fähigkeiten gehabt zu haben. (B): Sharona wartet ungeduldig auf ihren Mann mit britischem Akzent. (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk hat die Lösung, kann sie aber noch nicht beweisen.
4. Akt 34:25	(A): Eine inszenierte Falle überführt den Mörder zu einem Geständnis. (B): Sharona trifft tatsächlich auf einen Mann mit britischem Akzent. (C): (Kein C-Plot)	

Wie aus dem Beispiel ersichtlich wird, befindet sich bei jedem Akt eine Zeitangabe, die den Beginn des Jeweiligen vermittelt. Verwunderlicher Weise besitzen die Episoden keine einheitlichen Aktlängen. So befindet sich der Beginn des zweiten Akts zwischen den Minuten 11:07 und 16:34. Der Durchschnitt lässt sich auf die 14 Minuten festlegen. Dieser erste Akt weist die längste Handlungsdauer auf, da er auch den Teaser und den Vorspann inkludiert. Der zweite und der dritte Akt weisen im Durchschnitt eine Länge von 10 Minuten auf. Der letzte Akt besitzt immer die kürzeste Zeitspanne, was sich vor

allem darin begründet, dass dieser die Aufklärung des Rätselplots beinhaltet und keine weitere Zuspitzung notwendig macht. Die genaue Bedeutung der einzelnen Akte kann erst dann spezifisch benannt werden, wenn alle anderen Elemente der Analyse ausreichend erläutert wurden. Zu diesem Zweck wurde die Reihenfolge Teaser, Handlungsstrang (A), Höhepunktszene und Subplot (B - D) ausgewählt.

Bei Serien mit Fallstruktur ist es üblich, die einzelnen Episoden mit einem Teaser beginnen zu lassen. Somit ist es auch nicht weiter auffällig, dass alle Folgen bei „*Monk*“ einen Teaser aufweisen können. Bei diesem Beispiel wird die Handlung wie folgt beschrieben: „*Ein Mann verursacht bewusst einen Verkehrsunfall seiner Frau.*“¹⁷⁰ Entgegen der Inhaltsangabe sind bei der ersten Sichtung der Episode noch keine genaueren Umstände zu erahnen, wodurch eine vereinfachte Beschreibung der Ereignisse genügt. Es wird ersichtlich, dass ein Mann seine Frau durch einen herbeigeführten Verkehrsunfall ermordet. In diesem Fall wird der Teaser dazu genutzt den Kriminalfall der Folge einzuleiten und den Zuschauer an den weiteren Verlauf der Handlung zu binden. Diese Art der Einleitung kann auf verschiedenste Weise angewendet werden. Erstens, wie in diesem Beispiel, als reine Einführung in den Mordfall. Dabei befinden sich keine bekannten Personen im Teaser, da nur das Verbrechen im Vordergrund steht. Dies ist insgesamt bei sechs Episoden und somit der Mehrheit der Fall. Die Alternative dazu beinhaltet bereits bekannte Personen im Teaser, allerdings steht trotzdem das Verbrechen im Vordergrund. Bei drei Episoden¹⁷¹ erscheinen Monk und Sharona bereits im Teaser, um zu veranschaulichen, wie sie zu diesem Fall gekommen sind, da sie ansonsten meist vom Bürgermeister oder Stottlemeyer beauftragt werden. Ein weiteres Beispiel dafür beinhaltet die Folge „*Mr. Monk goes to the Carnival*“. Hier wird durch den Teaser direkt ersichtlich gemacht, dass Stottlemeyer mit dem, später wegen Mordes angeklagten, Polizisten befreundet ist. Damit geht es in der Folge nicht nur um die Lösung des Mordfalls, sondern um eine Emotionalisierung des Protagonisten. Diese wird dabei vor allem durch Stottlemeyers Bitte ausgelöst. Eine einzige Folge lässt sich in keine dieser beiden Möglichkeiten eingliedern. Vielmehr wird in dem Teaser von „*Mr. Monk goes to the Asylum*“ nicht einmal ein Mord begangen. Eher kann Monk als Verbrecher bezeichnet werden, da er

¹⁷⁰ Tabelle Nr. 2 Mr. Monk and the Psychic, 1.Akt Teaser

¹⁷¹ Mr. Monk and the Marathon Man, Mr. Monk takes a Vacation und Mr. Monk and the Airplane

unbefugt Trudis altes Haus aufsucht, wenn auch unbewusst. Es wird somit die Geschichte erzählt, wie Monk in die Anstalt gekommen ist, in der er dann einen Mordfall auflöst. Woraus wiederum der Sinn der Einleitung ersichtlich wird, vor allem, da die Folge ansonsten keine weiteren Abweichungen in der dramaturgischen Struktur aufweist.

Da verschiedene Autoren für einzelne Episoden zuständig sind, ist es nicht weiter auffallend, dass sich auch der strukturelle Aufbau stark voneinander unterscheiden kann. Besonders markant ist dabei die Anzahl der Handlungsstränge, welche stark variieren. Dies betrifft grundsätzlich den C- oder D-Strang, welche als Subplots nur wenige Szenen im Geschehen einnehmen. Die Handlungsstränge A und B sind hingegen in allen Episoden ermittelbar. Wie schon erwähnt, kann das A mit Abenteuer gleichgesetzt werden, was sich im Falle einer Kriminalserie auf das aufzuklärende Verbrechen bezieht. Somit befindet sich bei allen Aktanalysen der Mordfall im dominantesten Handlungsstrang, der meist bereits durch den Teaser eingeleitet wird. Als besonders bedeutend für diesen Handlungsstrang erweisen sich auch die Höhepunktszenen, da alle bis auf zwei Ausnahme mit dem A-Strang verbunden sind. So bezieht sich zum Beispiel die Höhepunktszene des ersten Akts in „*Mr. Monk and the Other Woman*“ sowohl auf den Abenteuer- als auch auf den Beziehungsstrang. Darin verabredet sich Monk mit einer Frau, die Trudi sehr ähnlich sieht. Diese ist aber auch gleichzeitig in den momentanen Mordfall integriert. Die zweite Ausnahme beinhaltet die Folge „*Mr. Monk goes to the Carnival*“. Darin bezieht sich die Höhepunktszene im zweiten Akt auf Monks Wiedereinstellung, welche in dieser Episode den B-Strang bedingt. Mit Ausnahme dieser beiden beziehen sich alle anderen 31 auf die Kriminalfälle, wenn man für jede Folge drei Handlungshöhepunkte berechnet. Der Actbreak wird jeweils durch eine Blende dargestellt. Dieser Übergang erfolgt in jeder Episode drei Mal und zwar immer nach einer Höhepunktszene.

Besonders aufmerksam müssen die eingeleiteten Wendungen vor dem Actbreak analysiert werden, da diese entscheidende Hinweise über Monks Wissenstand bezüglich des Mordfalls preisgeben. Dies wird besonders aus dem gewählten Beispiel ersichtlich. Der Abenteuer-Handlungsstrang wird im ersten Akt wie folgt beschrieben: „*Eine Hellscherin findet die Leiche der verschwundenen Frau. Monk gefällt die Sache*

nicht.“¹⁷². Es wird bereits ersichtlich, dass Monk Ungereimtheiten am Hergang des Unfalls aufgefallen sind. Der Höhepunkt gipfelt sich in Monks Erkenntnis, dass das Geschehen nicht wie angegeben abgelaufen ist. Dies äußert sich folgenderweise: „*Monk bemerkt, dass Dolly ihren Autositz nachjustieren muss, bevor sie losfahren kann.*“¹⁷³ Im zweiten Akt verschiebt sich Monks Misstrauen immer mehr gegen den Ehemann. Am Ende des Aktes findet Monk die Verbindung zwischen Dolly und dem Commissioner. Auf diese Erleuchtung erfolgt der zweite Actbreak. Die nächsten zehn Minuten verbringt Monk damit, den Commissioner und Dolly mit seiner Erkenntnis zu konfrontieren und die Reaktionen zu testen. Der Akt endet damit, dass Monk bekannt gibt, den Fall gelöst zu haben, aber ihm noch die Beweise fehlen. Abschließend erfolgen die Aufklärung des Mordfalls und die Überführung des Täters.

Aus dieser Handlungssteigerung am Ende jedes Akts wird noch einmal ersichtlich, dass sich diese auf die Ermittlungsstufen des Detektivs beziehen. Die Wendepunkte können auf drei schlichte Elemente zusammengefasst werden. Erstens, ein Gegenbeweis für die Vorkommnisse taucht auf. Zweitens, der Detektiv findet einen Hinweis für eine komplett gegensätzliche Geschichte und zum Dritten, der Fall wird als gelöst angegeben, aber der Rezipient erfährt die Lösung erst nach der Werbepause. Aus der Analyse aller Folgen der ersten Staffel lässt sich kein grundsätzliches Prinzip für diese Wendepunkt erkennen. Es fällt zwar ins Gewicht, dass der erste Actbreak öfter dafür verwendet wird, Monks Interesse an einem untypischen Fall zu offenbaren, aber im Großen und Ganzen folgen die Höhepunktszenen fallabhängigen Regeln. Vor dem dritten Actbreak wird besonders oft darauf hingewiesen, dass Monk den Fall gelöst hat, ohne dass die Auflösung des Rätsels preisgegeben wird. Allerdings gibt es entgegen der Theorie auch actionbetontere Höhepunktszenen, die sich nicht nur auf die Lösung des Falls beziehen. So wird in der Folge „*Mr. Monk and the Billionaire Mugger*“ am Ende des zweiten Akts auf Monk geschossen und in „*Mr. Monk and the Earthquake*“ wird Sharona als Geisel genommen. Es ist trotzdem nicht außer Acht zu lassen, dass sich durch diese Taten vor allem eine Bestätigung für Monk Ermittlungen ergibt, da er sich somit auf der richtigen Spur befindet.

¹⁷² Tabelle Nr. 2 Mr. Monk and the Psychic, 1.Akt Handlungsstrang A

¹⁷³ Ebenda 1.Akt Höhepunktszene

Aus der Erläuterung des Teasers, des Handlungsstrangs (A) und den Höhepunktszenen wird ersichtlich, dass sich diese fast immer mit dem Kriminalfall der einzelnen Folge beschäftigen. Dieser steht natürlich im Mittelpunkt des Geschehens, da es sich um eine Kriminalserie handelt. Nicht zu vergessen sind allerdings die Subplots, die durch ihre Existenz eine persönlichere Note in die Vorkommnisse miteinbringen. Der Beziehungs-Subplot der Serie beschäftigt sich oft mit horizontalen Handlungssträngen. Bei dem angegebenen Beispiel handelt es sich um Sharonas permanente Suche nach einem Mann an ihrer Seite. Unterstützt wird der Subplot in diesem Fall noch von ihrem Glauben an die Hellseherei, die zusammen, in der beschriebenen Folge, zu einem Gemeinsamen verschmelzen. Der B-Strang, der in allen Episoden festgestellt werden konnte, zieht sich durch alle Akte und findet, ebenso wie der Kriminalfall, im letzten Akt seine Aufklärung. Insgesamt bilden Sharonas Männergeschichten vier Mal den Subplot einer ganzen Folge, wobei sie zusätzlich bei „*Mr. Monk and the Red-Headed Stranger*“ einen kleineren Part einnimmt.

Monk dominiert den Beziehungs-Plot. Seine Themen beschäftigen sich dabei vor allem mit seiner verstorbenen Frau Trudi, seiner Wiedereinstellung und/oder seiner Leidenschaft für eine gegensätzliche Tätigkeit wie zum Beispiel in der Folge „*Mr. Monk and the Marathon Man*“. In der Folge „*Mr. Monk and the Millionaire Mugger*“ wird der Subplot von Sharona und Monk gemeinsam übernommen, da ihr Arbeitsverhältnis von Geldsorgen belastet wird. Ansonsten nehmen keine Figuren eine Hauptrolle in den Subplots ein, auch wenn sie diese beeinflussen können. Ein Beispiel dafür wäre, als Stottlemeyer sich nicht für Monks Wiedereinstellung ausspricht und dieser danach sauer auf ihn ist.¹⁷⁴ Oder auch als Dr. Kroger Monk rät, mit einer anderen Frau auszugehen und dieser sich dann auch verabredet.¹⁷⁵

Des Weiteren lassen sich auch noch C- und D-Plots herausfiltern, allerdings wesentlich weniger oft als erwartet. Es kann, gegensätzlich zur Theorie, nicht immer von drei Handlungssträngen ausgegangen werden. Häufig ist durch Monks Verhaltensauffälligkeit kein Comedy-Strang notwendig, da so bereits Auflockerungen in die Darstellung des Protagonisten integriert sind. Ein gutes Beispiel für einen

¹⁷⁴ Vgl. Episode 4 Mr. Monk Goes to the Carnival

¹⁷⁵ Vgl. Episode 7 Mr. Monk and the Other Woman

vorhandenen C-Strang lässt sich in „*Mr. Monk Goes to the Carnival*“ finden. Das Ereignis nimmt zwar nur wenige Szenen ein, zieht sich allerdings durch drei Akte.

Auszug Mr. Monk Goes to the Carnival C-Strang

	Handlung
2. Akt	(C): Monk hilft Benjy bei einer Verlosung zu gewinnen, indem er die richtige Anzahl „ <i>Jellybeans</i> “ in einem Gefäß schätzt, ohne es gesehen zu haben.
3. Akt	(C): Sharona möchte erfahren, wie Monk die richtige Anzahl der Süßigkeiten erraten konnte.
4. Akt	(C): Sharona klaut Monk den Schuh, damit er ihr endlich erklärt, was es mit den „ <i>Jellybeans</i> “ auf sich hat.

Die Handlung des C-Strangs muss sich nicht zwangsweise durch mehrere Akte ziehen. Diese kann sich auch nur auf einen Akt beschränken. Drei Episoden weisen noch einen zusätzlichen D-Strang auf.¹⁷⁶ Auf den ersten Blick mag es verwunderlich erscheinen, dass die Strukturanalyse so viele Unterschiede innerhalb einer Serie hervorgebracht hat, wenn man allerdings bedenkt, wie viele Schriftsteller daran beteiligt sind, erscheint es eher realistisch.

6.3 Sequenzanalyse

Um einen noch genaueren Einblick auf die Zusammenstellung der Figurenkonstellation und um weitere dramaturgische Details zum Vorschein zu bringen, ist es unerlässlich, eine Folge sehr genau auf die Punkte: Figuren, Struktur und erzählerische Mittel zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurde die Folge „*Mr. Monk and the Billionaire Mugger*“ ausgewählt. Als Kriterium für die Wahl war vor allem das Auftauchen der fünf Stammcharaktere entscheidend. Des Weiteren thematisiert diese Folge auch Monks Bezug zu seiner verstorbenen Frau, was für das Verständnis von Monks Charakter von sehr großer Bedeutung ist. Es konnte für die gesamte Folge eine Gliederung von acht Sequenzen erarbeitet werden. Wie in der Einleitung bereits angegeben, wird die Handlung jeder Sequenz wiedergegeben und direkt anschließend analysiert. Dadurch soll verhindert werden, dass kleinere Details in einer Gesamtanalyse verloren gehen.

¹⁷⁶ Vgl. Mr. Monk and Dale the Whale, Mr. Monk and the Billionaire Mugger und Mr. Monk and the Other Woman

Des Weiteren erfolgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse am Ende der Sequenzanalysen. Wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass sich zwischen dem Prolog und der zweiten Sequenz der Vorspann befindet. Aus diesem Grund beginnt diese erst 48 Sekunden versetzt.

6.3.1 Erste Sequenz (Prolog) – 0,00 min bis 2,00 min

Ein „*Establishing Shot*“ offenbart ein großes Anwesen, welches gerade von einem Mann verlassen wird. Ein reicher Geschäftsmann verabschiedet sich von seiner Frau. Dem Chauffeur teilt er mit, dass er heute selbst fahren möchte und kurz darauf befindet er sich auf der Autobahn. Er hält in einer Seitengasse und stattet sich mit einem falschen Schnauzer und einem Kapuzenpullover aus. Er zückt ein Messer. In der nächsten Szene erkennt man ein Paar, welches sich über den gerade gesehenen Kinofilm unterhält. Der Räuber schleicht sich an sie heran und bedroht sie mit den Worten: „*Give me your wallet. Now. Don't be a hero.*“¹⁷⁷ Der bedrohte Mann zieht eine Waffe, dem Räuber entfliehen noch die Worte „*Hey what are you ...*“¹⁷⁸, bevor er von drei Schüssen getroffen wird. In der letzten Einstellung sieht man den Räuber tot auf dem Asphalt liegen.

Der Millionär wird als sympathischer Charakter in das Geschehen eingeführt. Dies äußert sich vor allem dadurch, dass er alle seine Angestellten beim Namen kennt und es ihm nicht reicht, seine ehemalige Universität nur finanziell zu unterstützen. Allerdings wird ein kompletter Charakterwandel vollzogen, als er plötzlich sein Messer zieht und sich an das Paar heranschleicht. Zusätzlich zu seinen Angestellten und seiner Frau treten nur noch das überfallene Paar als Nebenfiguren auf. Die Sequenz ist als Prolog erkennbar. Dieser umfasst im Prinzip dasselbe wie der Teaser. Hierbei sind beide Begriffe zulässig, da bereits aus der Aktanalyse der ersten Staffel bekannt ist, dass es sich um eine Serie mit Fallstruktur handelt. Der charakteristische Wandel der Figur wirft für die folgende Serienhandlung entscheidende Frage auf: Warum sollte ein Millionär ein Paar ausrauben? Um die Spannung vor dem Überfall möglichst

¹⁷⁷ Episode 8 Mr. Monk and the Billionaire Mugger 1:41 – 1:47 min

¹⁷⁸ Episode 8 Mr. Monk and the Billionaire Mugger 1:51min

auszubauen, wurde eine Parallelmontage eingesetzt. Diese ermöglicht es, die Sicht auf das Paar und den Räuber abzuwechseln, bis sie aufeinander treffen.

6.3.2 Zweite Sequenz - 2:48 min – 4:48 min

Sharona befindet sich auf dem Weg zum Geldautomaten, dieser weist ihre Karte allerdings ab. Sie erscheint sehr wütend. Anschließend erfolgt ein Szenenwechsel zu Monks Apartment, in dem er gerade an Trudis Fall arbeitet. Als sich die Tür öffnet, erschrickt er und die Schreibtischlampe fällt zu Boden. Sharona betritt das Zimmer und klärt ihren Boss über ihr Missfallen bezüglich des geplatzten Gehaltschecks auf. Dabei betont sie vor allem ihre Rolle als Mutter. Monk erscheint allerdings viel zu abgelenkt von der zerbrochenen Lampe. Sharona droht zu kündigen, falls dies noch einmal vorkommen sollte. Das klingelnde Telefon unterbricht ihren Wutausbruch.

Nachdem im Prolog keine bekannten Figuren vorgekommen sind, werden nun zwei Charaktere der Stammbesetzung in die Handlung eingeführt. Sharona ist wütend auf ihren Boss, da sie kein Gehalt erhalten hat. Sie versucht, Druck durch ihren Sohn Benjy aufzubauen, um zu betonen, wie sehr sie auf das Geld angewiesen ist. Sie bringt kein Verständnis für Monk auf, der sich nicht für das Problem zu interessieren scheint. Seine einzige Sorge gilt der zerbrochenen Lampe. Die Sequenz besteht aus drei Szenen. In den ersten beiden werden Sharona und Monk getrennt, aber zeitgleich zueinander dargestellt. In der Dritten vereinen sich die ersten Zwei zu einer gemeinsamen. Abgeschlossen wird die Sequenz mit einem Anruf, der möglicherweise Rettung für die Geldsorgen bringt, es wird das Auftauchen eines Falls impliziert. Unabhängig von den folgenbezogenen Fragen, die die Serie beschäftigen, wird hier aufs Monks Arbeit an Trudis Falls hingewiesen. Es wird nicht sprachlich auf seine Tätigkeit verwiesen, vielmehr erfolgt diese Erkenntnis durch das Zusammenspiel von Bildern und Zeitungsausschnitten. Des Weiteren handelt es sich hierbei um den Beziehungs-Plot der Folge.

6.3.3 Dritte Sequenz - 4:48 min – 8:28 min

Die Sequenz wird durch die Darstellung eines Tatorts eingeleitet. Allerdings befinden sich sehr viele Reporter vor Ort. Dies führt direkt zu Verwunderung bei Monk und Sharona, als sie dort eintreffen. Sharona versucht Monk dazu zu bekommen, sich für eine Gehaltserhöhung auszusprechen. Er stimmt ihr zwar zu, erscheint aber auch gleichzeitig abgelenkt. Stottlemeyer klärt Monk und Sharona über den Ablauf der Vorkommnisse auf. Es wird offensichtlich, dass es sich um Notwehr gehandelt hat und Monk muss sich fragen, warum man zu dem Fall hinzugezogen hat. Daraufhin offenbart ihm Stottlemeyer die Identität des Toten, dieser stellt sich als Millionär Sidney Teal heraus. Sharona versucht dazwischen immer wieder von der Gehaltserhöhung anzufangen, wird aber von beiden abgewürgt. Gleichzeitig notiert sich Disher die Aussagen des Paares und eines Zeugen. Beide beschreiben genau dasselbe Geschehen. Als Abschluss der Sequenz äußert sich die Begleitung des Schützen negativ über einen Polizisten, der angeblich alles gesehen und dann geflüchtet sein soll. Die anwesenden Reporter interessieren sich augenblicklich für den geflohenen Polizisten.

Die nächsten Personen der Stammcharaktere werden in die Handlungen miteinbezogen. Stottlemeyer weist Monk und Sharona in die Geschehnisse ein, während Disher die Zeugen befragt. Sharona und Monks Diskussion ist nach wie vor ein Thema, allerdings steht Sharona damit weiterhin auf verlorenem Posten. Monk interessiert sich mehr für den Fall als für seine Bezahlung, entgegen seinen vorherigen Aussagen. Sharonas schlechte Laune wird mit jeder Zurückweisung offensichtlicher. Auch in dieser Sequenz passieren mehrere Handlungen gleichzeitig, die von den agierenden Personen dominiert werden. Es werden zwei Polizeihandlungen dargestellt. Die Sichtung des Tatorts und die Befragung der Zeugen. Es wird ersichtlich, dass eigentlich gar kein Fall vorhanden wäre, wenn der Räuber nur ein Motiv für seine Tat aufweisen könnte. Woraus deutlich wird, dass die Folge weiterhin auf ein „Warum?“ hinausläuft und sich von dem gängigen „Wer?“ und „Wie?“ abgrenzt. Die einzelnen Szenen können in dieser Sequenz unter der Thematik „*Sichtung des Tatorts*“ zusammengefasst werden.

6.3.4 Vierte Sequenz - 8:28 min – 14:11min

Monk und Sharona sind mit dem Auto unterwegs. Während Sharona noch Monks „*Betrug*“ nachhängt, beschäftigt sich Monk viel lieber mit Sharonas „*unzulässigem*“ Fahrstil. Das Auto macht zusätzlich seltsame Geräusche, woraufhin Monk Sharona fragt, warum sie es denn nicht reparieren lasse. Ein Blick ihrerseits reicht aus, um ihm einen verstehenden Seufzer zu entlocken. Kurz darauf wird ersichtlich, dass sie sich auf dem Weg zu dem Anwesen des Erschossenen befanden. In der nächsten Szene halten sich die beiden mit der Witwe und einer Angestellten in einem Raum des Anwesens auf. Sie unterhalten sich über Veränderungen im Leben des Millionärs. Seine Frau gibt an, dass er unter einer Midlife-Crisis gelitten und sich zu einem wahren Adrenalinjunkie entwickelt habe. Auf dem Weg nach draußen offenbart Monk sein Zweifel an der Geschichte der Ehefrau. Als Sharona das Auto starten will, springt es nicht mehr an. Der Chauffeur des Toten repariert es für sie und offenbart nebenbei seine Meinung zum Geschehen. Beiläufig sind auch noch einige Spitzen bezüglich Monks Qualitäten als Boss eingebaut. Sharona kommt nicht umhin, weitere Aspekte ihre Beziehung zu Monk zu offenbaren, da der Chauffeur direkt danach fragt. Die Problematik spitzt sich weiter zu. Dem Millionär werden unterschiedliche Charakteristika nachgesagt und es scheint für Monk ersichtlich, dass der Millionär nicht nur wegen einer Midlife-Crisis den Überfall begangen hat. Der Chauffeur zieht einen Vergleich zwischen seinem Chef und einer „Pussycat“¹⁷⁹. Die Witwe hingegen wird als Tiger beschrieben. Der Chauffeur sagt aus, dass ihm sein Boss leidgetan und der Millionär einen ganz friedlichen Charakter gehabt habe. Sogar eine Waffe habe er besessen, aber nicht einmal auf dem Übungsplatz damit geschossen. Monk verspricht, sich um den Fall zu kümmern.

Die Sequenz besteht aus fünf Szenen, wobei die Erste darstellt, wie Sharona und Monk zum Anwesen des Millionärs gelangen. Besonders wichtig ist diese Szene für die Erwähnung des kaputten Wagens, da ansonsten die Funktionsunfähigkeit dessen in der vierten Szene nicht nachvollzogen werden könnte. Auffällig ist auch, dass Monk Sharona seine Erkenntnisse direkt nach dem Verlassen der Villa mitteilt. Durch nochmaliges Nachfragen ihrerseits wird deutlich, dass es ihr ohne ihren Boss nicht aufgefallen wäre. Des Weiteren wird hervorgehoben, dass die Ermittlungen der Polizei

¹⁷⁹ Engl. Pussycat = dt. Miezekatze

ebenfalls Richtung „*Midlife-Crisis*“ verlaufen, wohingegen Monk nach den Gesprächen komplett anderer Meinung ist. Die Szenen folgen einer chronologischen Reihenfolge. Die letzte Szene beinhaltet die Höhepunktsteigerung, die hier mit Monks Versprechen einhergeht. Danach folgt der erste Actbreak.

6.3.5 Fünfte Sequenz - 14:11min – 15:23 min

Stottlemeyer und Disher unterhalten sich über den geflohenen Polizisten. Inzwischen interessiert sich die höchste Stelle für ihn. Sein Fluchtweg konnte inzwischen nachvollzogen und ein Phantombild erstellt werden. Auf seiner Flucht soll er sich angeblich in einem Taxi übergeben und in einer Bar geheult haben, anschließend wurde er von einer älteren Frau, wahrscheinlich seine Mutter, abgeholt. Stottlemeyer wiederholt jede Aussage Dishers ungläubig. Er gibt an, dass der Typ hoffen kann, nicht von ihm zuerst gefunden zu werden.

Es handelt sich hierbei um eine Szene, die nicht in die nachfolgende Sequenz eingefügt werden kann. Aus diesem Grund wurde sie nun alleinstehend analysiert. Sie gehört zum Comedy-Strang der Folge. Gleichzeitig wird durch die Handlung des „*Fraidy Cop*“¹⁸⁰ ersichtlich, dass sich die San Francisco Polizei von diesem Vorfall zu distanzieren versucht. Dies beeinflusst auch die Charakterisierung von Stottlemeyer und Disher, da sie das Verhalten des Polizisten nicht nachvollziehen können und sich als harte Männer inszenieren.

6.3.6 Sechste Sequenz - 15:23 min - 24:11 min

Sharona und Monk befinden sich im Büro des Toten und befragen seine Sekretärin. Das Büro geht fast über vor Blumensträußen zur Trauerbekundung. Neben dem Gespräch ist Monk damit beschäftigt, Rosen zu kürzen, damit diese auch einheitlich lang sind. Sharona bekommt eine Biografie des Verstorbenen geschenkt und die Sekretärin erzählt von einer romantischen Überraschung von Sidney Teal für seine Frau. Kurz darauf befinden sich die beiden in einem Lampengeschäft, da Monk genau dieselbe Lampe

¹⁸⁰ Engl. Frady-Cop = dt. Angsthasen-Cop

wieder haben möchte. Sharona versetzt in mit ihrer Aussage, dass die Lampe vielleicht nicht mehr hergestellt wird, in Angst und Schrecken. Als er diese erblickt, kauft er deshalb gleich drei auf einmal, damit er noch zwei als Reserve hat. Monk weist Sharon auf eine offene Stelle in dem Lampengeschäft hin. Er bitte Sharona, zu bezahlen, die daraufhin wieder sauer auf Monk wird. Während sie an der Kassa warten, erzählt Sharona ihm, dass sie schon einmal mit einem Mann aus der ehemaligen Verbindung des Millionärs ausgegangen ist. Monk erklärt Sharona, dass sich beide Parteien des Überfalls gekannt haben. Der Schütze gibt daraufhin beim Verhör zu, eine Affäre mit der Frau des Toten gehabt zu haben. Das Motiv scheint gefunden und der Schütze hat nach wie vor aus Notwehr gehandelt. Bei der Pressekonferenz verkündet Stottlemeyer auch genau dieses Ergebnis der Ermittlungen. Er reagiert genervt, als sich die Presse weiterhin nur für „*Fraidy Cop*“ interessiert. In der nächsten Szene reicht Sharona die Budgetabrechnung ein, allerdings wird sie von Monk aufgehalten, da er nicht glaubt, dass der Fall bereits abgeschlossen ist. Nach langem Hin und Her stellt Sharona ihn vor die Wahl, er gibt den Fall auf oder sie kündigt. Monk entscheidet sich für den Fall, wirkt dabei aber sehr verloren. Er bittet Disher an, ihm zu sagen, was er tun soll. Anschließend geht er alleine eine Straße entlang. Gerade als Monk anhält, um eine Glasscheibe zu putzen, wird auf ihn geschossen.

Es wird ersichtlich, dass Sharona auf die Studentenverbindung Teals aufmerksam wurde. Allerdings können die Fakten erst zusammengesetzt werden, nachdem sie Monk davon erzählt hat. Monks Neurosen treten deutlich in den Vordergrund, so zum Beispiel beim Kürzen der Rosen, aber auch in seinem Zwang, genau dieselbe Lampe erneut zu kaufen. Die Situation zwischen Sharona und ihm spitzt sich weiterhin zu, bis es schließlich zu einer Eskalation kommt und Sharona kündigt. Monk ist der Einzige, der den Fall noch nicht aufgeben möchte. Auffällig ist auch die Art und Weise, wie Stottlemeyer und Disher auf die Frage des Schützen, wie sie auf die Verbindung zwischen ihm und der Frau des Toten gekommen sind, antworten. Sie tauschen einen Blick aus und Stottlemeyer gesteht etwas zurückhaltend: „*We had a little help.*“¹⁸¹ In diesem Fall nimmt die Sequenz den restlichen Akt ein. Deutlich wird dies vor allem durch die Höhepunktszene, welche den Schuss auf Monk beinhaltet. Eine Spannungssteigerung ist vor allem auch gegeben, da kein Grund für die Schüsse

¹⁸¹ Episode 8 Mr. Monk and the Billionaire Mugger 20:21min

ersichtlich wird. Es folgt anschließend wiederum ein Actbreak. Eine thematische Zusammenfassung der Sequenz ist auch in diesem Fall möglich. So wird der Fall eigentlich gelöst, aber Monk findet es nach wie vor unbefriedigend. Somit kann im Prinzip von einer falschen Fährte gesprochen werden.

6.3.7 Siebte Sequenz - 24:11 min – 31:51 min

Nachdem Sharona ihren Job bei Monk gekündigt hat, arbeitet sie jetzt in dem Lampengeschäft und liest nebenbei die Biografie des Millionärs. Sie findet einen wichtigen Hinweis, der sie das Geschäft sofort schließen lässt. Sie begibt sich zu einer Frau, deren Verabredung mit dem Millionär in der Biografie erwähnt wurde. Die befragte Frau erklärt, dass sie bei ihrem Date mit Sidney Teal fast überfallen wurden. Sie kann sich sogar noch an den genauen Wortlaut erinnern und der Räuber sagte unter anderem auch: „*Don't be a hero*“¹⁸². Gegengleich befindet sich Monk bei seiner wöchentlichen Sitzung mit seinem Therapeuten. Nach Monks Schilderung des Geschehens gibt Dr. Kroger an, ebenfalls schon seit Wochen nicht mehr bezahlt worden zu sein. Monk ist von der Situation komplett überfordert und bittet um zusätzliche Sitzungen, solange er seinen Therapeuten nicht bezahlen kann. Als Nächstes sitzt Monk an seinem Schreibtisch. Er isst Cracker und Käse und unterhält sich nebenbei mit seiner Frau. Er schläft an seinem Schreibtisch ein und als er am nächsten Morgen erwacht, verlässt er durch einen Geistesblitz seine Wohnung. Er besucht Kelley Street, die in Verbindung mit seiner Frau gestanden haben soll. Er unterhält sich mit ihrer Schwester und erklärt ihr die gesamte Geschichte. Als Kelley von ihren Besorgungen zurückkommt, wird offensichtlich, dass Monk sie schon drei Mal aufgesucht hat, es aber immer wieder verdrängt hat.

Die Sequenz besteht aus zwei parallel verlaufenden Handlungen. Sharonas Ermittlungen bezüglich des Sidney Teal Falls dominieren das Geschehen, da diese vier der sieben Szenen einnimmt. Unterbrochen werden diese Szenen allerdings von Monks Handlung und der Recherche im Fall seiner Frau. Es folgt eine Gegenüberstellung der Vorkommnisse. In den ersten zwei Szenen wird dargestellt, was beide ohne einander

¹⁸² Episode 8 Mr. Monk and the Billionaire Mugger 31:31min

tun. In den nächsten zwei Szenen finden beide einen entscheidenden Hinweis und brechen zu einer Befragung auf. Während allerdings Monks Handlung im Sand verläuft, kann Sharona einen Erfolg verbuchen. Aus diesem Grund schließt auch sie die Sequenz mit der Höhepunktszene ab. Diese präsentiert Sharonas Aussage, den Fall gelöst zu haben. Auffallend ist bei beiden Figuren vor allem, dass sie aufeinander angewiesen sind. Während Monk komplett mit der Situation, allein zu sein, überfordert ist, wird Sharona darauf angesprochen, ob es sich um ihren ersten Fall handelt. Darauf kann sie natürlich nur antworten, dass sie normalerweise mit einem Partner arbeitet.

6.3.8 Achte Sequenz - 31:51 min – 40:09 min

Monk ist wieder allein unterwegs und trifft zufällig auf Leo Otterman, der ihm noch Geld schuldet. Er versucht, Sharonas Wunsch nachzukommen und das Geld zu beschaffen. Direkt nachdem Monk von dem Mann stehengelassen wird, holt ihn auch schon Sharona ab. Er versucht, ihr die Situation zu erklären, aber inzwischen hat sie ganz andere Dinge im Kopf. Sie erklärt Monk, was sie von Teals ehemaliger Verabredung erfahren hat und betont vor allem die Worte des Räubers. Monk gibt an, dass dies sehr interessant ist. Sharona bestätigt, dass sie die Wichtigkeit der Information erkannt habe, konnte sie aber nicht richtig anwenden. Monk lässt alle Beteiligten in der Villa des Millionärs versammeln. Im kleinen Kreis offenbaren dann Sharona und Monk gemeinsam die Gegebenheiten des Mordes. Die Verdächtigen beschuldigen sich gegenseitig und der Schütze zieht eine Waffe. Der als Cop engagierte Schauspieler flüchtet erneut in Panik und wird von der Presse verfolgt. Monk und Sharona heuern den Schauspieler noch einmal für die Eintreibung ihres Geldes von Leo Otterman an.

In der letzten Sequenz hatte es noch den Anschein, dass Sharona dieses Mal den Fall gelöst hat. Dies ändert sich allerdings sehr schnell. Sie gibt an, die Einzelteile zwar gesammelt zu haben, konnte sie aber nicht zusammensetzen. Obwohl die Polizei den Fall eigentlich schon abgelegt hat, treffen alle zusammen in der Villa ein. Daraus wird ersichtlich, wie viel Überzeugungskraft Monks Kombinationsgabe aufweist. In diesem Fall teilt er die Aufklärungsarbeit mit Sharona. Normalerweise übernimmt er diesen Teil alleine. Durch in schwarz-weiß gehaltene Flashbacks wird Monks Erläuterung

untermauert. Diese bringen dem Zuschauer sowohl den Überfall vor 20 Jahren als auch das Geschehen des Mordes nahe. Durch Sharonas Aufklärungsarbeit in dem Fall wurde auch ihr eigenes Interesse am Ausgang der Ermittlungen gesteigert. Das Geld steht nicht mehr im Vordergrund, wodurch einer Versöhnung mit Monk nichts mehr im Weg steht.

6.3.9 Zusammenfassung der Ergebnisse

Es können viele Hinweise in Bezug auf die Beziehungen der Charaktere zueinander herausgefiltert werden. Im Vordergrund steht in dieser Folge vor allem die Beziehung zwischen Monk und Sharona. Es werden viele Neurosen des Detektivs ersichtlich. Unter anderem wird bekannt, dass er keine Veränderungen mag, da er nach genau derselben Lampe sucht. Er kürzt die Rosen so lange, bis sie eine gemeinsame Länge haben und erwartet auch noch Dankbarkeit dafür. So erfolgt sein Standardspruch für solche Situationen: „*You will thank me later.*“¹⁸³, was bereits als „*Running Gag*“ der Serie bezeichnet werden kann. Zusätzlich bleibt er auch noch stehen, um fremde Glasscheiben zu putzen. Der horizontale Erzählstrang zu seiner Frau Trudi wird ebenfalls aufgegriffen. So erzählt er ihrem Bild von seinem Tag und in seiner Freizeit beschäftigt er sich, nach wie vor, mit ihrer Ermordung. Dass er der falschen Spur zu Kelley Street schon zum vierten Mal nachgegangen ist, zeigt, wie verzweifelt er immer noch an seiner Frau hängt. Es wird offensichtlich, dass sich Monk vor vielen Dingen fürchtet, so wird in der Beispielenisode explizit auf Kakerlaken verwiesen. Bedeutend erscheint dies vor allem, da diese neben seinen anderen Ängsten am einfachsten nachvollzogen werden kann. Als er allerdings angeschossen wurde, trägt er es sehr gefasst, was vor allem daran liegt, dass er dies als Bestätigung für seine Ermittlungen ansieht. Obwohl zwischendurch angedeutet wurde, dass Sharona dieses Mal den Fall gelöst hat, ist es im Nachhinein trotzdem Monk, der die Fakten zusammenfügt. Dies erscheint auch nicht weiter erstaunlich, da er die Detektivfigur der Serie darstellt. Sharona besitzt dabei eher eine unterstützende Funktion. Ihr fallen zwar wichtige Indizien auf, aber meist gibt sie diese mehr durch Zufall an ihren Boss weiter. Zusätzlich ist sie für die Darstellung von Monks Wissen hinsichtlich des Rezipienten von großer Bedeutung, da er ihr gegenüber alle seine Gedanken und Zweifel äußert.

¹⁸³ Episode 8 Mr. Monk and the Billionaire Mugger 15:48min

Eine ähnlich gesittete Form nehmen auch die Therapiesitzungen bei Dr. Kroger ein. So wird meist nicht nur über Monks psychologische Probleme gesprochen, sondern auch viel über den jeweiligen Kriminalfall preisgegeben.

Das Verhältnis von Sharona zu ihrem Boss Monk ist in dieser Episode sehr angespannt. Dies liegt vor allem an Sharonas Bedürfnis für eine regelmäßige Entlohnung ihrer Arbeit, was sich in ihrer Funktion als alleinerziehende Mutter begründet. Monk kann diesen Druck überhaupt nicht nachvollziehen, da er sich nicht sehr für Geld interessiert. Dies lässt zwei unterschiedliche Schlussfolgerungen, hinsichtlich seiner Auswahl von Ermittlungsfällen, zu. Erstens nimmt er Fälle an, um sich finanziell zu erhalten. Dieser Faktor wird vor allem durch seine Assistentin Sharona vertreten, auch wenn er Monk unweigerlich zu Gute kommt. Zweitens orientiert er sich eher am Wunsch des Detektivs, da er dabei als Ermittler arbeitet, weil ihn die Fälle interessieren und er so näher an seinem Traum, wieder als Polizist zu arbeiten, dran ist. Sharonas Funktion ist es, sich in dieser Folge gegen Monk und den Fallabschluss zu stellen. Dadurch werden die Fähigkeiten des Detektivs noch einmal hervorgehoben, da kein anderer noch Zweifel an der bisherigen Aufklärung hegt. In den meisten Episoden der Staffel beschäftigen sich Monk und Sharona gemeinsam mit der Aufklärung der Verbrechen. Im Normalfall liegt Sharonas Aufgabe hauptsächlich in ihrer Anwesenheit. In diesem speziellen Fall begibt sie sich selbst auf „*Verbrecherjagd*“. Grundsätzlich ist auch Monks Verbindung zur Polizei ein wiederkehrendes Motiv der Serie. In diesem Fall ruft Stottlemeyer Monk zu Hilfe, um das Motiv des Räubers herauszufinden. Entgegen anderer Folgen findet kein Konkurrenzkampf zwischen den Polizisten und Monk statt, allerdings kann er dennoch unterschwellig nachempfunden werden. Dies äußert sich besonders in Stottlemeyers Zugeständnis, dass sie Hilfe bei den Ermittlungen gehabt haben.

6.4 Fazit – Forschungsfrage

In „*Monk*“ kann der Protagonist ohne Zweifel von den anderen Charakteren abge sondert werden. Dies begründet sich nicht nur in seiner Andersartigkeit hinsichtlich seiner Neurosen, sondern lässt sich primär auf seine Dominanz innerhalb der Handlung

und Struktur der Serie zurückführen. Wie bereits erwähnt, bildet die Vier-Akt-Struktur ein zentrales Element einer modernen US-Amerikanischen Serie. Auch der verwendete Teaser entspricht dem gängigen Schema einer Kriminalserie. Die Anwendung dieses Grundgerüsts auf die individuelle Handlung ist ohne Zweifel mit der Figur des Protagonisten verbunden, was bereits in den unterschiedlichen Aktlängen begründet werden kann. So wird dem ersten Akt die längste Zeitspanne eingeräumt und in dieser Serie der Sichtung des Tatorts die meiste Aufmerksamkeit geschenkt. Dies ist grundsätzlich auf Monks Fähigkeit, Indizien aufzuspüren, zurückzuführen. Zusätzlich gehört zu diesem Akt auch noch der Teaser, in welchem der Mord erst Mal passieren muss. Monk spielt dabei in drei Episoden bereits vor der Fallübertragung eine Rolle. Dies liegt vor allem daran, dass Teaser gleichzeitig dafür verwendet zu erklären, warum Monk sich gerade diesem Fall annimmt. Des Weiteren dominiert Monk auch die Höhepunktsszenen, die sich zu 94 Prozent auf den Kriminalfall beziehen. Daraus kann abgelesen werden, dass Monks Erkenntnisse des Verbrechens zu einer Strukturierung der Episoden führt. Anzumerken ist hierbei noch einmal, dass bei „*Monk*“ grundsätzlich auf die offene Täterführung zurückgegriffen wird und somit der Mörder dem Rezipienten meist von Anfang an bekannt ist. Der Protagonist kann zwar nicht auf dieses Hintergrundwissen zurückgreifen, allerdings findet er stets im ersten Akt einen Hinweis darauf, dass an der bis dahin angenommen Vorgehensweise etwas nicht zusammenpasst. Am Ende des zweiten Aktes taucht generell einer neuer Anhaltspunkt auf, der Monks Theorie negativ oder positiv gegenübergestellt sein kann. In dem dritten Akt werden hingegen alle Indizien zusammengetragen und Monk am Ende des Aktes meist verkünden, dass er den Fall gelöst. Ganz im Element der Serie offenbart Monk seine Erkenntnisse immer erst in dem letzten Akt. Da die Fakten bereits zusammengesetzt sind, nimmt dieser deswegen keinen sehr großen Spielraum ein und wird relativ kurz gehalten.

Dass der Detektiv den A-Strang innerhalb einer Kriminalserie leitet, kann von niemandem in Frage gestellt werden. Allerdings lässt sich Monks Funktion in der Serie nicht nur auf den Kriminalfall zurückführen, vielmehr dominiert er auch die restlichen Handlungsstränge. Gerade der Beziehungsstrang bringt eine persönliche Note in das Geschehen der Kriminalserie mit ein. Bei Monk ist dies vor allem mit seiner Trauer über den Tod seiner Frau verbunden, aber auch andere Aspekte wie seine Leidenschaft

für das Laufen finden ihren Einzug in die Serie. Im Allgemeinen muss der Protagonist aber den Beziehungsstrang mit seiner Assistentin Sharona teilen. Diese ist aber auch für den A-Strang von großer Bedeutung, da Monks Erkenntnisse durch sie an den Rezipienten weitergegeben werden. Durch Nachfragen ihrerseits ist es zudem möglich, die Geltung des Detektivs zu erhöhen, wenn sie gleichzeitig als unwissend daneben gestellt wird. Weiterführend ist es auch, Sharonas mögliche Entdeckungen von Bedeutung zu machen, grundsätzlich ist sie aber nicht in der Lage, diese zusammenzuführen, welche Aufgabe somit wieder Monk zufällt. In einem ähnlichen Prinzip funktioniert auch Monks Zusammenarbeit mit der Polizei von San Francisco. Am Ende ist aber immer er derjenige, der den Fall auflöst. Wie bereits zu Beginn erläutert, dominiert der Detektiv somit ganz klar die wesentlichen Elemente der Serie. Die komplette Handlung ist somit auf ihn abgestimmt. Dies betrifft sowohl den strukturellen Aufbau als auch den Inhalt von „*Monk*“. Die anderen Nebenfiguren dienen lediglich als Unterstützung und heben sein Können noch weiter hervor.

7. The Mentalist

„*The Mentalist*“ ist eine US-Amerikanische Kriminalserie, welche die Elemente der Detektiv- und der Polizeiserie miteinander vereint. Der Aufbau orientiert sich übermäßig an der Struktur einer Polizeiserie, was durch das Vorhandensein des CBI-Teams charakterisiert wird. Die Abkürzung steht für das „*California Bureau of Investigation*“. Es handelt sich hier um eine fiktive Polizeiorganisation des Staates Kalifornien, die landesweit Fälle übernimmt. Sie werden dabei von dem Protagonisten der Serie Patrick Jane unterstützt. In seiner Figur begründet sich das gesamte Element der Detektivserie. Die Eigenheit des Detektivs fundiert sich in dieser Serie auf der Bezeichnung diesem als „*Mentalist*“. Die folgende Definition für diesen Begriff wird von den Machern vor jeder Folge vorweggestellt: „*Someone who uses mental acuity, hypnosis and/or suggestion. A master manipulator of thoughts and behavior.*“¹⁸⁴ Die Eigenheit Patrick Janes kann somit auf seine Art der Ermittlung zurückgeführt werden, welche sich von anderen Herangehensweisen unterscheidet. Die Serie wurde laut eigener Aussage des Autors Bruno Heller vor allem durch sein Leben in L.A. geprägt. In der ganzen Stadt begegnet man angeblich Geschäften, die mit der Aufschrift „*Psychic*“ versehen sind und spirituelle Dienste anbieten. Aus dieser Beobachtung entstand die Idee der Wandlung eines Scharlatans in einen Helden. Das Grundbild des Protagonisten begründet sich auf dem Unglauben an das spirituelle Handwerk der Psychics und der gleichzeitigen Anerkennung ihrer Funktion als Hilfestellung für leidende Menschen. Da in einer Kriminalserie der Tod immer eine verbreitete Rolle spielt, war es für den Autor besonders wichtig, ein Gleichgewicht zwischen Ernst und Humor für die Serie zu erschaffen. Die einzige Verbindung zu einem speziellen Vorbild aus der Detektivliteratur wird mit Hellers Vergleich zwischen Lisbon und Dr. Watson ersichtlich.¹⁸⁵

Als ein besonderes Charakteristikum kann das Vorhandensein einer Autorengruppe betrachtet werden. Neben dem eigentlichen Autor der Serie Bruno Heller treten in der ersten Staffel noch sechs andere Autoren zutage. Insgesamt besteht diese aus 22 Episoden, wobei die Pilotfolge nicht in die Zählung inkludiert wurde. Diese wird durch

¹⁸⁴ Bsp. Episode 2 Red Hair and Silver Tape 0:00 - 0:13 min

¹⁸⁵ Vgl. Mentalist 1.Staffel Specials „Beweise für die Erfolgsserie“

ihren unterschiedlichen Aufbau von der Analyse ausgenommen. Jeder der sechs Autoren ist für drei Episoden verantwortlich. Bruno Heller insgesamt für vier. Es ist möglich ein ungefähres Muster in der Reihenfolge der Autoren herauszufiltern, allerdings wird dieses immer wieder durchbrochen, wodurch nur von einer fast gleichmäßigen Aufteilung auf die Staffel gesprochen werden kann. Autoren haben nie mehrere Episoden hintereinander innerhalb der Staffel geschrieben, sondern sich abgewechselt. Zusätzlich wurde darauf geachtet wurde, die Episodennamen nach einem speziellen Muster zu benennen. Alle Episoden beinhalten in ihrem Namen das Wort Rot oder zumindest eine Verbindung dazu. So gibt es 16 Titel, die direkt das Wort Rot inkludieren.¹⁸⁶ Je einmal werden die Farbnuancen Purpurrot¹⁸⁷, Scharlachrot¹⁸⁸ und Rotbraun¹⁸⁹ verwendet. Des Weiteren werden zwei Dinge für die Titelfindung verwendet, die eine rote Farbe aufweisen wie zwei Mal Blut¹⁹⁰ und einmal Karneol¹⁹¹, welches einen roten Edelstein bezeichnet. In der deutschen Übersetzung der Episodennamen wurde diese Betonung der Farbe Rot nicht übernommen und ist deshalb in der englischen Version anzutreffen.

7.1 Inhalt und Figuren der Serie

Patrick Jane hat bereits vor dem Beginn der Serienhandlung mit der Polizei zusammengearbeitet. Durch sein unbedachtes Auftreten in einer amerikanischen TV-Show macht er den Serienkiller Red John auf sich aufmerksam, indem er ihn öffentlich beleidigt. Jane hat nie verkraftet, dass dieser aus Rache seine Frau und seine Tochter ermordete.¹⁹² Er arbeitet für das CBI, um alle Informationen über den Serienkiller aus erster Hand zu erfahren und ihn dadurch aufspüren zu können. Mit dem Beginn der Serienhandlung arbeitet Jane als Berater für das California Bureau of Investigation. Diese Anstellung seinerseits wird vor allem von den anderen Teammitgliedern der Einheit betont, um diese vor einer negativen Assoziation mit Janes unkonventionellen

¹⁸⁶ Bsp.: Episode 4 Ladies in Red, Episode 5 Redwood

¹⁸⁷ Episode 14 Crimson Casanova

¹⁸⁸ Episode 15 Scarlett Fever

¹⁸⁹ Episode 18 Russet Potatoes

¹⁹⁰ Episode 16 Bloodshot, Episode 22 Blood Brothers

¹⁹¹ Episode 17 Carnelian Inc.

¹⁹² Vgl. Episode 1 Pilot

Vorgehensweisen zu schützen.¹⁹³ Der Protagonist unterscheidet sich besonders durch seine Ermittlungsart von den anderen Detektiven dieses Genres. Er bedient sich dabei seines scharfen Verstandes, Hypnose und achtet auf kleinste Andeutungen.¹⁹⁴ Es ist ihm möglich, durch „*Muskellesen*“ Gegenstände zu finden¹⁹⁵ oder durch Beeinflussung Menschen dazu zu bringen, zu tun, was er von ihnen erwartet. Er nimmt es mit den Regeln nicht immer ganz so genau. Das bringt vor allem sein Team des Öfteren in Bedrängnis, stellt aber für die Figur des Detektivs eine typische Eigenschaft dar.

Die Serie ist durch die konstante Präsenz des Todes und der dunklen Vergangenheit von Jane zwar tragisch untermalt, nichtsdestotrotz trägt vor allem Janes tägliches positives Verhalten dazu bei, dass dies in den Episoden nicht überhandnimmt. Die betonte Wandlung des Protagonisten vom Betrüger zum Helden liegt ebenfalls vor der Ermordung seiner Familie zurück. Patrick Jane hat als Kind eines Schaustellers jahrelang diesem bei seinen Betrugereien geholfen. Dieser hatte ihn von klein auf gelehrt, wie man die Menschen um ihr Geld erleichtert. Jane erwarb die verschiedensten Fähigkeiten, die ihm dabei halfen, Menschen glauben zu machen, er sei ein echtes Medium mit übersinnlichen Fähigkeiten. Durch den Tod seiner Familie erlitt Jane einen Nervenzusammenbruch, der einen Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik unumgänglich machte.¹⁹⁶ Die Mysterien rund um Janes Charakter werden nur Stück für Stück entblättert, da zu viel Wissen das Interesse des Rezipienten schmälern würde.

Um das Zusammenspiel der Charaktere innerhalb der Serie zu veranschaulichen, wurde eine Tabelle erstellt, die die Anwesenheit der einzelnen Figuren in der ersten Staffel aufzeigt:

¹⁹³ Vgl. Episode 12 Red Rum

¹⁹⁴ Vgl. Episode 2 Red Hair and Silver Tape 0:00-0:13 min

¹⁹⁵ Bsp.: Episode 3 Red Tide

¹⁹⁶ Siehe Episode 10 Red Brick and Ivy

Häufigkeitstabelle Mentalist

	Jane	Lisbon	Cho	Rigsby	Van Pelt	Minelli
Pilot	X	X	X	X	X	X
Red Hair and Silver Tape	X	X	X	X	X	
Red Tide	X	X	X	X	X	X
Ladies in Red	X	X	X	X	X	X
Redwood	X	X	X	X	X	
Red Handed	X	X	X	X	X	
Seeing Red	X	X	X	X	X	
The Thin Red Line	X	X	X	X	X	X
Flame Red	X	X	X	X	X	
Red Brick and Ivy	X	X	X	X	X	
Red John's Friends	X	X	X	X	X	X
Red Rum	X	X	X	X	X	
Paint it Red	X	X	X	X	X	
Crimson Casanova	X	X	X	X	X	
Scarlett Fever	X	X	X	X	X	
Bloodshot	X	X	X	X	X	X
Carnelian Inc.	X	X	X	X	X	
Russet Potatoes	X	X	X	X	X	
A Dozen Red Roses	X	X	X	X	X	
Red Sauce	X	X	X	X	X	
Miss Red	X	X	X	X	X	
Blood Brothers	X	X	X	X	X	
Red John's Footsteps	X	X	X	X	X	X

Es erscheint kaum überraschend, dass der Protagonist der Serie in allen Episoden der ersten Staffel auftaucht. Zur Seite gestellt werden ihm dabei auf regelmäßiger Basis fünf weitere Charaktere. Davon sind vier ebenso konstante Figuren der Handlung wie es bei Jane selbst der Fall ist. Auch wenn die Serie bis dahin gänzlich unbekannt war, wird erkennen, dass es sich bei den Ermittlern um ein Team handeln muss, da ansonsten nicht so viele Akteure zu diesem fixierten Personenkreis gehören würden. Die fünfte Nebenfigur nimmt hier den Platz des Vorgesetzten ein, dem die gesamte Einheit

unterstellt ist. Er ist wesentlich seltener in der Staffel anzutreffen und hat auch einen geringeren Einfluss auf das Geschehen der Handlung.

Den wichtigsten Platz als Stammfigur nimmt Teresa Lisbon ein. Sie leitet das Team des CBI, welches in dieser Serie für die Mordaufklärungen zuständig ist. Des Weiteren nimmt sie wie von Heller angegeben für Jane die Position des Dr. Watson ein. Während der Abwesenheit des Organisationsleiters Minelli ist es Lisbon überlassen, die Funktion der Autoritätsperson einzunehmen. Lisbon übernimmt außerdem die Aufgabe von Janes Vertrauensperson innerhalb des Teams. Sie gibt hingegen an, ihm nicht zu vertrauen¹⁹⁷, da er sie dafür in ihrer Zusammenarbeit viel zu oft auflaufen lässt. Auch Lisbons Vergangenheit mit einem alkoholsüchtigen Vater findet Platz in dem Subplot der dritten Episode „*Red Tide*“. Unterstützt wird Lisbon in ihrer Tätigkeit von Cho, Rigsby und Van Pelt. Diese verbleibenden Mitglieder des Teams sind auf identische Weise für die Handlung der einzelnen Episoden relevant. Da die Einheit als Kollektiv arbeitet, kann auch die Unterteilung in kleinere Gruppen in allen Variationen erfolgen. Am häufigsten konnte allerdings die Aufgliederung von den Paaren Jane und Lisbon sowie Cho und Rigsby herausgefiltert werden. Van Pelt wird als Neuling der Einheit meist zum Telefondienst verdonnert. Kimbell Cho bildet den ernsten Charakter der Einheit. Sein Privatleben findet keinen Einzug in die erste Staffel und erst wesentlich später wird dieser Aspekt seiner Figur aufgegriffen. Er ist vor allem für die Befragung von Zeugen oder Verdächtigen zuständig. Rigsby bildet dazu einen Gegensatz. Sein Interesse an Van Pelt wird des Öfteren als Subplot aufgegriffen. Zusätzlich lässt er sich sehr gerne von Janes Tricks beeindrucken. Bevor er der Einheit beigetreten ist, war er als Brandschuttermittler tätig.¹⁹⁸ Van Pelt übernimmt die typische Figur der Neuen, indem sie öfters in der Zentrale zurückbleiben muss. Sie erscheint sehr nachgiebig und startet mehrmals Diskussionen mit Jane über ihren Glauben an das Übersinnliche.¹⁹⁹ Einer Beziehung mit Rigsby gibt sie vorerst nicht nach, da dies gegen die Dienstvorschrift verstößt und mit ihren starken moralischen Vorstellungen nicht zusammenpasst. Alle drei haben gemeinsam, dass sie sich gerne von Jane zu Aktionen überreden lassen, die Lisbons Befehlen widersprechen. Meistens handeln die Personen aber unbewusst gegen

¹⁹⁷ Vgl. Episode 17 Carnelian Inc.

¹⁹⁸ Vgl. Episode 9 Flame Red

¹⁹⁹ Vgl. Episode 7 Seeing Red

ihre Vorgesetzte, da sie Jane oft in dem Glauben lässt, nach Lisbons Vorgaben zu agieren.

7.2 Serienstruktur

Da „*Mentalist*“ sowohl in die Kategorie der Detektiv- als auch der Polizeiserie eingegliedert werden kann, basiert die Grundstruktur auf den gängigen Elementen der Kriminalserie. Die Serie besitzt abgeschlossene Episoden, die von horizontalen Handlungsbögen überbrückt werden. Als Thema wird dafür besonders häufig Janes Verlust und sein Wunsch nach Rache ausgewählt, was den persönlichen Konflikt des Protagonisten darstellt. Unterbrochen wird dies vor allem durch das aufbauende Interesse von Rigsby an Van Pelt, aber auch die anderen Beziehungen der Teammitglieder untereinander finden darin ihren Platz. In jeder Episode wird dem Team die Aufklärung eines Verbrechens übertragen, worin sich die Fallstruktur der Kriminalserie wiederfindet. Die Serie greift auf die verdeckte Täterführung zurück, was auf der krimi-typischen Frage nach dem Täter basiert. Zusätzlich zum allgemeinen Aufbau der kompletten Serie ist es wichtig, den Episoden eine größere Bedeutung beizumessen, besonders, da diese auf ein für die Kriminalserie ansonsten so gängiges Element wie den Teaser fast vollständig verzichtet. Wie bereits erwähnt, weisen die meisten US-Amerikanischen Serien eine Vier-Akt-Struktur auf. Im Falle von „*Mentalist*“ wurde aber eine Fünf-Akt-Struktur verwendet. Auffallend ist dabei, dass bei dieser Art der Handlungsaufteilung der erste Akt den Teaser zu ersetzen scheint, auch wenn damit natürlich nicht der gleiche dramaturgische Zweck verfolgt wird. Des Weiteren sind dadurch innerhalb einer Folge vier Höhepunktszenen anzutreffen, die sich öfters auch in actionreichen Szenen gipfeln. Im Grunde sind diese aber auf Ermittlungsfortschritte in dem Kriminalfall zurückzuführen, wie es bei diesem Genre üblich ist. Es treten somit auch mehr Wendungen im Bereich der Handlung auf, die das Erzähltempo bei einem schnellen Tempo halten. Um das ganze besser zu veranschaulichen, wird ein exemplarisches Beispiel der Aktanalysen eingefügt. Das ausgewählte Beispiel wird zusammen mit den Ergebnissen aller Aktanalyse erläutert, allerdings können die restlichen Analysen der Episoden im Anhang aufgefunden werden.

Zu diesem Zweck wurde gleich die erste Episode nach der Pilotfolge ausgewählt. Damit die Aktanalyse von „Red Hair and Silver Tape“ besser nachvollzogen werden kann, wird der Tabelle eine Inhaltsangabe der Folge vorangestellt:

„Eine junge Frau wird in einem Graben eines Anbaugebiets für Wein im Nappa Valley gefunden. Der Sheriff des Landkreises tippt auf eine Frau aus der Stadt – möglicherweise eine Drogenabhängige, die das Opfer eines Mörders wurde, der sie als Anhalterin mitnimmt. Patrick Jane hingegen sagt, dass es sich bei dem Opfer um eine Frau handelt, die hier in der Gegend lebt.

Im Zuge der Ermittlungen stellt sich recht schnell heraus, dass die junge Frau noch Jungfrau war und sich für ihren Ehemann aufsparen wollte. Jedoch gibt es auch Hinweise, dass sie sich heimlich mit einem Mann getroffen hat.“²⁰⁰

Red Hair and Silver Tape

Nr. 2 Red Hair and Silver Tape

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das Team vom CBI und Jane treffen am Einsatzort ein und untersuchen die Leiche. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (C): Jane führt einen Polizisten mit Schere, Stein, Papier vor.
2. Akt 2:58	(A): Befragungen der Familie und des Arbeitsumfeldes. (B): Jane unterhält sich mit dem Bruder (Junge) des Opfers.	Höhepunktszene (A): Jane spricht vor allen Angestellten und einer bricht vor lauter Stress zusammen.
3. Akt 14:51	(A): Neue Informationen tauchen auf. Die Hypnose einer Zeugin trägt Wurzeln und bringt Informationen. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Festnahme des festen Freundes der Toten.
4. Akt 21:15	(A): Jane verfolgt seine Ermittlungen, gegen Lisbons Meinung, welche von der Schuld des festen Freundes überzeugt ist. (B): Jane geht mit dem Bruder des Opfers in ein Café und redet mit ihm über Vergeltung und Reue.	Höhepunktszene (A): Jane findet heraus, dass der Mörder bald vor hat wieder in das Hotelzimmer zu kommen.
5. Akt 28:51	(A): Jane setzt Van Pelt als Köder für den Mörder ein. Er gerät zwischen die Fronten, wird aber von Lisbon gerettet. (B): Das Team wohnt der Beerdigung bei. Jane und der Junge tauschen einen Blick.	

²⁰⁰ <http://www.serienjunkies.de/the-mentalist/1x02-red-hair-and-silver-tape.html> Zuletzt gesehen am 26.11.12

Aus der Tabelle kann der Beginn von jedem Akt herausgelesen werden. Es konnte kein einheitliches System in der Anwendung der Aktlängen erkannt werden. Vielmehr verteilen sie sich auf ein größeres Spektrum von mehreren Minuten. Der erste Akt beginnt immer zwischen der 13. und 14. Sekunde. Dies begründet sich in einer von den Machern vor jeder Episode angefügten Definition zum Begriff „*Mentalist*“. Bei TV-Ausstrahlungen wird dies zum Großteil weggeschnitten und erst mit der Handlung des ersten Akts eingesetzt. Die Längenbandbreite des ersten Akts erstreckt sich meist zwischen zwei und sechs Minuten. Nach dieser ersten Einführung in die Handlung erfolgt eine Unterbrechung durch die Einblendung des Vorspanns. Dieser ist im Falle der analysierten Serie sehr kurz gehalten und dauert genau fünf Sekunden. Der darauffolgende zweite Handlungsabschnitt weist im Durchschnitt eine Länge von zehn Minuten auf, dies kann allerdings auch individuell ausgeweitet werden. Die nächsten zwei Akte sind danach etwas kürzer gestaltet und umschließen in der Regel sieben Minuten. Für den letzten und abschließenden Akt wurde in der Serie der meiste Handlungsplatz reserviert. Dieser kann sogar eine Länge von bis zu 13 Minuten annehmen. Es wurde versucht, eine allgemeine Struktur für die unterschiedlichen Aktlängen herauszukristallisieren, was nur in einem eingeschränkten Maß möglich war. Aus diesem Grund können einzelne Episoden von dieser Standardisierung abweichen.

Wie bereits angesprochen, ist es bei Kriminalserien mit Fallstruktur meist üblich, mit einem Teaser in die Handlung einzusteigen. Bei „*Mentalist*“ wurde im Großen und Ganzen darauf verzichtet. Des Weiteren wurde auf die Ähnlichkeit des ersten Akts zum Teaser bereits kurz verwiesen. Ausschlaggebend für diesen Vergleich ist die zum Teil recht kurze Dauer des besagten Akts. Um eine Unterscheidung zwischen Teaser und erstem Akt treffen zu können, wurde die Handlung in den Mittelpunkt der Analyse gerückt. Wie später noch genauer erläutert wird, sind die Morde in der Serie meist schon passiert und der Rezipient steigt direkt mit den Ermittlungen in das Geschehen ein, wodurch bereits im ersten Akt mit diesen begonnen wird. Der Teaser umfasst dem zum Gegensatz grundsätzlich den Mord, der bei „*Mentalist*“ allerdings nur sehr selten dargestellt wird. So wird in dem ausgewählten Beispiel im ersten Akt angegeben: „*Das Team vom CBI und Jane treffen am Einsatzort ein und untersuchen die Leiche.*“²⁰¹ Somit wird ersichtlich, dass die Ermittlungen direkt beginnen und ein Teaser somit

²⁰¹ Tabelle Episode 2 Red Tide 1.Akt Handlungsstrang (A)

ausgeschlossen werden kann. Dies trifft bei der ersten Staffel für 20 der 22 analysierten Episoden zu. Gegensätzlich dazu weisen zwei Folgen eine Tendenz zum Teaser auf. Bei der Episode „*Carnelian Inc.*“ kann dies sogar als relativ eindeutig bestimmt werden, wohingegen die direkt anschließende Folge „*Russet Potatoes*“ einen sowohl als auch Fall darstellt. Um die Fünf-Akt-Struktur der Serie der kompletten ersten Staffel für weitere Analysen aufrechtzuerhalten, wurde dies in den im Anhang befindlichen Aktanalysen nur als Notiz angefügt, die Struktur aber ansonsten so belassen. Es ist sogar anzunehmen, dass diese Tendenz zum Teaser von den Autoren eher unbewusst aufgegriffen und keine gezielte Strukturveränderung der Episoden angestrebt wurde.

Durch die größere Anzahl von Autoren, die an der Staffel beteiligt waren, ist eine Unterschiedlichkeit nicht weiter auffällig. Diese Abweichung im strukturellen Aufbau ist besonders in der Anzahl der Handlungsstränge anzutreffen, da diese stark voneinander variieren. Im Großen und Ganzen betrifft dies vor allem den C- oder D-Strang, die bei „*Mentalist*“ relativ selten verwendet wurden. Der dominanteste Handlungsstrang der Episoden beschäftigt sich durchgehend mit dem Kriminalfall der einzelnen Folgen und wurde deshalb an die oberste Stelle gesetzt und mit einem A gekennzeichnet. Der danach folgende Beziehungsstrang konnte ebenfalls in allen Episoden herausgefiltert werden, allerdings weisen die verschiedenen Folgen sehr große Variationen in der Anwendung auf, worauf anschließend noch genauer eingegangen wird.

Für den Hauptstrang der Handlung erweisen sich auch die Höhepunktszenen als sehr aussagekräftig. Wie aus dem angeführten Beispiel ersichtlich wird, bringt eine Fünf-Akt-Struktur für jede Episode vier Höhepunktszenen mit sich. Für die erste Staffel bedeutet dies insgesamt 88 Handlungssteigerungen. Auf den gerade bearbeiteten Kriminalfall beziehen sich davon 82, was somit 93 Prozent ausmacht. Von den verbleibenden sechs sind vier im Beziehungsstrang und ein einziger im Comicstrang der Handlung anzutreffen. Des Weiteren ist eine Höhepunktsszene sowohl in den A- als auch in den B-Strang einzuordnen, da die Handlung keine eindeutige Zuteilung ermöglicht. So beinhaltet die Spannungssteigerung im dritten Akt von „*Red Rum*“ einen Bezug zum Abenteuerstrang, da gerade ein Verdächtiger nach einer Verfolgungsjagd zu Fuß festgenommen werden konnte. Cho wäre dabei fast von einem Wagen überfahren

worden, welcher eine Tiger-Darstellung auf der Seitenfläche aufwies. Cho fühlt sich dadurch an den Fluch der ortsansässigen Hexe erinnert, was in dieser Folge den Beziehungsplot ausmacht. Dies offenbart er auch seinem Partner Rigsby, wodurch es dem Rezipienten erst möglich wird, seinen Gedanken zu folgen. Die angeführten Abweichungen beziehen sich immer nur auf eine Höhepunktszene innerhalb einer Episode und es wurden niemals mehrere aufeinanderfolgend angetroffen. Der auf die Steigerung folgende Actbreak wird immer durch eine Blende dargestellt. Dieser Übergang erfolgt in jeder Episode den vier Höhepunktszenen entgegen nur drei Mal. Dies kann mit der Anwesenheit des Vorspanns erklärt werden, der nach dem ersten Akt die Unterbrechung darstellt, ohne dass die Handlung durch eine Werbepause unterbrochen wird.

Durch die Actbreaks wird auch immer eine Wendung der Handlung herbeigeführt. Diese sind für die Analyse der Serie von besonderer Relevanz. Bei „*Mentalist*“ werden häufig Festnahmen oder neue Erkenntnisse für diesen Wandel in den Ereignissen verwendet. Nach dem ersten Akt folgen grundsätzlich noch keine Action-geladene Szenen vor der Wende, da in den ersten Minuten noch kein Verdächtiger ausfindig gemacht werden konnte. Vielmehr wird noch am Tatort ein wichtiger Hinweis entdeckt. Der Rezipient wird generell immer von Jane auf die handlungsentscheidenden Indizien aufmerksam gemacht. Die Aufgabe der anderen Charaktere liegt mehr auf der körperlichen Ebene. So rettet Rigsby in „*Flame Red*“ am Ende des zweiten Akts einen Mann aus einem brennenden Haus. Als weiterer Aspekt geraten die Teammitglieder des Öfteren in gefährliche Situationen, aber auch andere Methoden zur Spannungssteigerung werden verwendet, wie zum Beispiel das Auffinden eines weiteren Toten²⁰² oder einen Wandel bei einer bereits eingeführten Person²⁰³. Aus der angeführten Aktanalyse der zweiten Folge geht noch zusätzlich die geglückte Nutzung von Janes Fähigkeiten als Wendepunkt hervor. In der Regel werden innerhalb der einzelnen Episode verschiedene Arten der Höhepunktszenen ausgewählt, wie aus dem Exempel herauszulesen ist. Zur besseren Verdeutlichung wird der genannte Ausschnitt erneut aufgezeigt:

²⁰² Vgl. Episode 10 Red Brick and Ivy

²⁰³ Vgl. Episode 23 Red John's Footsteps

Auszug Red Hair and Silver Tape Höhepunktszenen

	Actbreak
1. Akt	Höhepunktszene (C): Jane führt einen Polizisten mit Schere, Stein, Papier vor.
2. Akt	Höhepunktszene (A): Jane spricht vor allen Angestellten und einer bricht vor lauter Stress zusammen.
3. Akt	Höhepunktszene (A): Festnahme des festen Freundes der Toten.
4. Akt	Höhepunktszene (A): Jane findet heraus, dass der Mörder bald plant, wieder in das Hotelzimmer zu kommen.

Die Höhepunktszene des ersten Akts besitzt außer den anwesenden Charakteren keine offenkundige Verbindung zu dem restlichen Geschehen der Episode. Vielmehr dient sie allein dem Zweck, den Rezipienten Janes Können zu veranschaulichen, in dem er ohne Anstrengung bei dem Kinderspiel Schere, Stein, Papier permanent gewinnt. Am Ende des zweiten Akts werden wieder Janes Fähigkeiten präsentiert, dieses Mal aber eindeutig auf den Fall bezogen. Er hält eine Ansprache vor den versammelten Arbeitskollegen der Ermordeten und teilt ihnen mit, dass der Mörder aus ihren Reihen stammt. Durch den Stress bricht ein Mann zusammen, was quasi als Schuldeingeständnis gewertet wird. Actionreicher verläuft die Wende im dritten Akt. Festnahmen werden in dieser Serie grundsätzlich nicht ohne Handgreiflichkeiten gelöst, weshalb die Frauen der Einheit mit Elektroschockern zur Selbstverteidigung ausgestattet sind. Im vierten Akt offenbart sich, was für insgesamt 18 der 22 Episoden von großer Relevanz ist. Jane stellt den Verdächtigen gerne Fallen, die entweder ein Geständnis mit sich bringen oder den Täter bei einer Straftat auf frischer Tat ertappen lassen.

Bei der Analyse von Kriminalserien ist es besonders interessant, zu versuchen, eine Struktur innerhalb der Ermittlungen ausfindig zu machen, welches als Muster für die Serie angelegt werden kann. Bei „*Mentalist*“ ist eine derartige Verallgemeinerung nicht möglich, da die Episoden durch den Einsatz von mehreren Autoren sehr stark voneinander abweichen und deshalb nicht einheitlich zusammengefasst werden können. Nichtsdestotrotz sind grobe Schemen ersichtlich, die aber nicht als zwangsläufig bindend verstanden werden dürfen. Der erste Akt beschäftigt sich durchgehend mit der Sichtung des Tat- beziehungsweise Fundortes. Der einzige Handlungsort, der ebenfalls

seinen Platz in diesen ersten Minuten findet, ist das CBI-Hauptquartier, falls das Team erst über den Fall informiert wird. Ausschließlich zwei Episoden verzichten gänzlich auf die Tatortsichtung im ersten Akt. Es sind die gleichen, die auch als Teaser interpretiert werden könnten. Dabei fällt in „*Carnelian Inc.*“ ein Mann nach einer Morddrohung mit einem kaputten Fallschirm vom Himmel und in „*Russet Potatoes*“ bringt ein hypnotisierter Mann eine Frauenleiche zum CBI und denkt, es handelt sich dabei um einen Sack Kartoffeln. In weiterer Folge der Ermittlungen werden im nächsten Abschnitt die Menschen im Umfeld des Opfers aufgesucht, dies inkludiert sowohl Familienangehörige als auch Arbeitskollegen. In den meisten Fällen ist danach bereits eine Vermutung zu einem Verdächtigen gefunden und erste Verhaftungen werden vorgenommen. Sehr oft sondert sich Jane auch von seinen Kollegen ab, um sich umzusehen oder mit anderen Personen zu sprechen. Dadurch, dass das Team kaum einzeln agiert, ist dies Jane durchaus möglich, da seine Kollegen währenddessen normal ihrem Job nachgehen. Ernsthafte Befragungen von Verdächtigen finden sich dann meist ab dem dritten Akt wieder. Eine weitere Unterteilung des dritten und vierten Akts ist durch ihren großen Grad an Variationen nicht möglich. Janes Falle wird zum Teil schon im vierten Akt angesprochen, grundsätzlich findet ihre Durchführung allerdings im fünften Akt statt, aus welchem Grund dieser auch eine längere Dauer als die anderen aufweist. Die Überführung des Täters findet somit immer im letzten Akt statt, was dem gängigen Prinzip des Detektivgenres entspricht. Hingegen wird der Mörder in der Serie relativ früh in das Geschehen eingeführt. So findet dieser nämlich spätestens im zweiten Akt seinen Auftritt in der Handlung. In einigen Fällen wird aber auch der erste Akt zu diesem Zweck verwendet. Aus dieser Anwendungsart kann geschlossen werden, dass der Mörder immer im näheren Umfeld des Opfers zu finden ist und somit meist auf Beziehungstaten zurückzuführen sind.

Aus den bereits erläuterten Abschnitten geht eine eindeutige Dominanz des A-Strangs und somit des Kriminalfalls innerhalb der Serie hervor. Diese Verteilung der Aufmerksamkeit ist für Kriminalserien üblich, da nicht die Entwicklung der Figuren im Vordergrund steht, sondern der Grundkonflikt die Wiederherstellung von Recht und Ordnung beinhaltet. Mit dem Beziehungsplot wird eine persönlichere Note in die Handlung mit eingebracht. In dem ausgewählten Beispiel ist dieser in Janes Beziehung zu dem Bruder des Opfers zu finden. In diesen B-Strängen werden auch die

horizontalen Handlungsstränge vermehrt aufgegriffen. Bei Jane begründet dieser sich vor allem auf seinem Wunsch nach Rache, der auch in dieser zweiten Episode in seine Beziehung zu dem Jungen Einzug hält. Es ist möglich, alle B-Stränge auf die agierenden Figuren aufzuteilen, aber es kann eine klare Dominanz von Jane erkannt werden. Sehr oft treten aufgrund dieses großen Personenkreises auch mehrere davon auf der Beziehungsebene zutage. Als Beispiel dafür kann unter anderem auch die vierte Episode „*Ladies in Red*“ angesehen werden. Darin wettet Jane mit Rigsby, dass er jede Frau verführen kann. Aufgekommen ist dies, weil Rigsby mit seinen Gefühlen für Van Pelt nicht weiterkommt. Somit sind mehrere Personen in den B-Strang inkludiert. Der Aufbau kann ebenfalls sehr stark variieren. In den häufigsten Fällen ist der Beziehungsplot in drei der fünf Akte anzutreffen. Der Erste kann dabei von vornherein ausgeschlossen werden, da dieser grundsätzlich dem Kriminalfall unterliegt. Nichtsdestotrotz weist „*Mentalist*“ auch dazu zwei Gegenbeispiele auf. So zieht sich der B-Plot in „*Bloodshot*“ durch die gesamte Folge, ohne einen Akt auszulassen. Des Weiteren wird in „*Red Sauce*“ ein umschließender Strang verwendet, der nur im ersten und im letzten Akt anzutreffen ist. Dies lässt bereits erkennen, wie unterschiedlich die Struktur des B-Strangs angewendet werden kann, wovon in der Serie sehr deutlich Gebrauch gemacht wird. Zu dem sehr selten verwendeten C- und D-Strang ist für die Staffel nicht sonderlich viel zu erläutern, da sie nur in einzelnen Fällen angewendet werden. Falls doch einmal darauf zurückgegriffen wird, beschäftigt sich dieser meist ebenso wie der Beziehungsstrang mit Jane, wie auch aus dem angegebenen Beispiel ersichtlich wird. Anzumerken ist noch, dass diese entgegen dem B-Strang keine Relevanz gegenüber der restlichen Handlung aufweisen. Wohingegen jener in der Regel auf den Kriminalfall zurückzuführen, wenn nicht sogar entscheidend dafür ist.

7.3 Sequenzanalyse

Aus der vorhergehenden Analyse der Aktstruktur konnten bereits viele zusätzliche Einzelheiten zu der Figurenkonstellation gewonnen werden. Nichtsdestotrotz bleibt es unerlässlich, eine einzelne Episode weiter aufzuschlüsseln, damit ein noch genauerer Einblick in die dramaturgischen Details möglich wird. Die ausgewählte Episode wird anschließend nach den Kriterien Figuren, Struktur und erzählerische Mittel analysiert.

Ausgewählt wurde zu diesem Zweck die achte Episode der ersten Staffel mit dem Titel „*The Thin Red Line*“. Sie ist eine der Wenigen, in welcher auch die Nebenfigur des CBI-Chefs vorkommt und somit eine vollständige Anwesenheit der Stammcharaktere ermöglicht.

Es konnten insgesamt 10 Sequenzen für die ausgewählte Episode erarbeitet werden. Alle diese Zeitabschnitte werden zuerst zusammengefasst und direkt anschließend analysiert. Durch diese Vorgehensweise soll verhindert werden, dass wichtige Details verloren gehen. Die gesammelten Ergebnisse werden in einem abschließenden Punkt noch einmal zusammengefasst und erläutert. Wichtig ist, noch einmal darauf hinzuweisen, dass der erste Akt erst mit der 13. Sekunde beginnt, da jeder Episode eine Definition des Begriffs „*Mentalist*“ vorweggestellt ist. Des Weiteren befindet sich zwischen diesem und dem zweiten Akt der Vorspann der Serie, welcher in diesem Fall fünf Sekunden einnimmt.

7.3.1 Erste Sequenz (Prolog) – 0,14 min bis 3,34 min

Ein Streifenwagen fährt mit Blaulicht bei einem Motel vor. Ein Mann nimmt den Polizisten in Empfang und weist auf eine Tür, hinter welcher er Schreie und Schüsse gehört hatte. Der junge Polizist öffnet diese und findet ein erschossenes Paar vor. Er wendet sich schwer atmend von dem Tatort ab. Es folgt ein direkter Übergang zu dem Eintreffen des CBI. Minelli erwartet das Team bereits, welches in diesem Fall aus Lisbon, Jane und Van Pelt besteht. Er instruiert sie über die Identitäten der Ermordeten und dass der Mann als Kronzeuge gegen einen Drogendealer aussagen wollte. Zusammen betreten sie das Zimmer und Jane beginnt sich umzusehen. Während Minelli weiterhin von seiner Theorie zum Mordfall berichtet, scheint Jane seine eigene Theorie zu entwickeln. Er weist darauf hin, dass sich in dem gefundenen Plastikbeutel keine Drogen befinden, was Lisbon nach einer Kontrolle bestätigt. Jane verlässt den Raum, was ihm einen überraschten Ausruf von Lisbon einbringt. Er begibt sich zielstrebig zum Auto der Ermordeten und offenbart den Anderen das gefundene Baby.

Diese erste Sequenz, die auch die Funktion des Prologs integriert, besteht nur aus einer einzigen Szene. Während der Einführung der Handlung durch den Leichenfund wird an

keiner Stelle ersichtlich, welche bedeutende Funktion dieser Polizist im Verlauf der Handlung wirklich spielt. Die Überleitung von der erschütterten Figur des Gesetzeshüters zum Eintreffen des CBI wird durch einen Schwenk der Kamera und der Veränderung der Lichtverhältnisse arrangiert. Dadurch kann ohne einen Szenewechsel die zeitliche Differenz dargestellt werden. Die Kameraführung macht es möglich, den Tatort aus den Augen der Ermittler zu betrachten. Im Großen und Ganzen gilt dies aber für Janes Entdeckungen, wie zum Beispiel die Schlüssel in der Hand der Toten oder die heruntergefallene Babyflasche. Nachdem Jane auf die Verwechslung Minellis hinsichtlich der Drogen aufmerksam macht, geht Lisbon sofort dem Hinweis nach. Es wird ersichtlich, dass keiner außer Jane diese Erkenntnis bis dahin errungen hat. Es werden aber auch Minellis und Lisbons Sichtweisen eingefügt, was für das Verständnis des Rezipienten von großer Bedeutung ist. Lisbons Überraschung, als Jane das Motelzimmer verlässt, betont, dass sie Janes Handlung nicht nachvollziehen kann und er ihr deshalb einiges Voraushat. Derselbe Rückschluss ist im Übrigen auch bei Minelli der Fall, der sich mit seiner falschen Spur eher lächerlich macht. Bei der Betrachtung des CBI-Teams wird ersichtlich, dass nicht immer alle Teammitglieder gleichzeitig auftreten. Cho und Rigsby tauchen in diesem ersten Abschnitt nicht auf, aber auch Van Pelt verhält sich sehr zurückhaltend und läuft mehr am Seitenrand der Handlung mit.

7.3.2 Zweite Sequenz – 3,39 min bis 9,41 min

Jane hält immer noch das Baby auf dem Arm und erkundigt sich bei Lisbon, was nun mit diesem passiert. Nachdem eine Frau von der Fürsorge das Baby abgeholt hat, stößt Minelli zu den beiden, um ihnen die lokalen Kollegen des Drogenfalls vorzustellen, Blakly und Preciado. Die beiden Einheiten sollen den Fall gemeinsam bearbeiten. Die Polizisten sehen die Anwesenheit des CBI als unnötig an, wodurch es von Anfang an zu Spannungen kommt. Jane fällt auf, dass der Polizist, der die Leichen gefunden hat, ebenfalls Blakly hieß. Es wird offenbart, dass es sich um Vater und Sohn handelt. Lisbon und Jane vertreten die Meinung, dass die Frau als Ausgangspunkt der Ermittlungen betrachtet werden soll. Van Pelt verabschiedet sich, um die Videoüberwachung vom gegenüberliegenden Geschäft zu überprüfen und auch das lokale Polizistenduo geht weg. Jane reicht Lisbon eine Zeitschrift aus dem Wagen des

weiblichen Opfers, auf welcher ihre aktuelle Anschrift angegeben ist. Als nächstes suchen Lisbon und Jane die besagte Adresse auf und unterhalten sich mit der Mitbewohnerin. Lisbon befragt die Frau zu der Toten, während Jane sich im Wohnraum umsieht. Anschließend setzt sich Jane doch noch dazu und bringt sich in die Befragung ein. Sie erfahren, dass das andere Opfer ihr Freund gewesen und das Baby ihre gemeinsame Tochter ist. Er hatte sie angerufen, da er Hunger hatte, sich aber nicht auf die Straße wagte. Sie werden unterbrochen, da Lisbon einen Anruf von Rigsby und Cho erhält. Sie haben die aktuelle Adresse des Drogendealers herausfinden können. Sie werden von Lisbon aufgefordert, Blakly und Preciado ebenfalls zu informieren.

Diese zweite Sequenz besteht aus zwei verschiedenen Szenen, die durch die gleichbleibenden Figuren miteinander verbunden sind. Da bei „*Mentalist*“ der Konflikt zwischen dem Detektiv und der Polizeiorganisation nicht sehr offensiv Anklang findet, wurde in diesem Fall eine andere Lösung dafür entwickelt. Der gängige Konflikt zwischen zwei ermittelnden Gruppen wird in „*The Thin Red Line*“ auf zwei Polizeieinheiten übertragen, wodurch Jane, als Detektiv, mit seiner Ermittlungseinheit an einem Strang zieht. Der entscheidende Hinweis zu der aktuellen Adresse des Opfers wird wiederum von Jane entdeckt. Als Lisbon die Zeitschrift in die Hand gedrückt bekommt, weiß sie zuallererst gar nicht, was sie damit anfangen soll. Erst Janes Hinweis ermöglicht es ihr, seinem Gedankengang zu folgen. Der Wechsel zwischen den Handlungsorten wird durch die Darstellung der Umgebung in einer kurzen Einstellung verdeutlicht. Während dem Gespräch mit der Mitbewohnerin wurden immer wieder Janes und Lisbons Gesichter in deren Redefluss eingefügt, um die Reaktionen der beiden darzustellen. Auch bei Lisbons Telefongespräch wird zwischen den Teilnehmern hin und her gewechselt, damit das Gesprochene mit beiden Parteien assoziiert werden kann. Um auch wirklich zu verdeutlichen, dass die Personen miteinander sprechen, werden diese zum Teil auch dargestellt, während sie zuhören und die Stimme aus dem Off kommt. Darunter wird verstanden, dass die Stimme einer Figur zu hören ist, sich diese aber außerhalb des sichtbaren Raumes befindet. Somit haben auch Cho und Rigsby ihren Weg in die Handlung gefunden.

7.3.3 Dritte Sequenz – 9,41 min bis 11,34 min

Rigsby und Cho stehen am Straßenrand und rüsten sich für die Festnahme, als die lokalen Ermittler aus Devis eintreffen. Diese wollen nicht auf Lisbon warten und lassen sich auch nicht von Rigsby und Cho davon abbringen. Beinahe artet die Situation aus. Als Lisbon eintrifft, folgen sie direkt den Polizisten. Jane bleibt beim Wagen zurück. Die Polizisten dringen in das Haus ein, während das CBI am Haus entlang läuft. Jane sieht den Fliehenden und versperrt ihm den Weg, indem er einen Betonblock vor ein Zaungatter gibt, welches der Flüchtende passieren muss. Jane dreht sich weg, als hätte er nichts damit zu tun. Cho kann den Fliehenden festnehmen und Lisbon weigert sich, ihn an die Polizei auszuhändigen. Das CBI-Team geht zu ihrem Wagen und Jane winkt den Polizisten zum Abschied.

Der Konflikt zwischen den Polizeieinheiten wird erneut aufgegriffen, allerdings wird ebenso ersichtlich, dass Cho und Rigsby sich streng an die Befehle von Lisbon halten. Dadurch, dass Jane beim Wagen zurückbleibt, wird seine Position als Berater offen dargestellt. Nichtsdestotrotz ist er schlussendlich derjenige, der die Flucht des Verdächtigen verhindert, auch wenn er durch sein Wegdrehen signalisiert, dass er nichts mit der Sache zu tun hat.

7.3.4 Vierte Sequenz – 11,34 min bis 13,56 min

Jane sieht beim Verhör des verhafteten Drogendealers von außen zu. Cho und Lisbon befinden sich im Verhörraum und befragen den Mann gleichermaßen. Der Mann beteuert seine Unschuld, da er das Opfer, wie in seiner Drohung angekündigt, aufgeschlitzt und nicht erschossen hätte.

Diese sehr kurze Szene bildet eine eigene Sequenz, obwohl sie eigentlich durch den inhaltlichen Zusammenhang des Verdächtigen mit der vorhergehenden Sequenz zusammengehören würde. Da sich zwischen den beiden allerdings ein Actbreak befindet, können sie nicht zusammen angeführt werden. Jane ist dieses Mal nicht an dem Gespräch beteiligt. Allerdings wird seine Anwesenheit regelmäßig mit der Kamera veranschaulicht. Die Zusammenarbeit von Cho und Lisbon beim Verhör verdeutlichen

die Arbeit als Team. Obwohl die Szene ebenso rein auf dem Verhörraum aufgebaut sein könnte, wird Jane regelmäßig in das Geschehen miteingebracht, auch wenn er sich an dem Verhör lediglich durch seine Beobachtung beteiligt.

7.3.5 Fünfte Sequenz – 13,56 min bis 17,02 min

Die fünfte Sequenz beginnt mit Janes Eintritt in die Küche des CBI-Hauptquartiers. Er geht auf die Pizzaschachtel zu und blickt hinein. Van Pelt befindet sich direkt hinter ihm und merkt an, dass Cho keine Ananas mag. Sie unterhalten sich daraufhin darüber, dass man nicht immer nachgeben darf, wenn man zu etwas kommen will. Sie nehmen das Essen und verlassen den Raum. Alle Teammitglieder treffen sich am großen Tisch. Jane spielt mit einem Glas, während Cho sich über die Hawaiipizza beschwert. Jane erklärt, warum die Frau das eigentliche Ziel des Verbrechens war. Er stellt immer wieder Fakten in den Raum, die abwechselnd von den anderen zusammengefügt werden. Die Theorie wird eifrig aufgegriffen, sodass bald einer der beiden Polizisten des Devis Police Departement als Verdächtiger in Frage kommt. Im Verlauf des Gesprächs wird auch das Baby angesprochen, worauf sich Jane nach dem Befinden der Kleinen erkundigt. Lisbon bremst die Euphorie der Gruppe etwas ein, da sie keine ausreichenden Beweise dafür haben. Während der gesamten Besprechung vollführt Jane einen Trick mit seinem Besteck und einem Zahnstocher. Im Großen und Ganzen wird ihm dabei nur von Rigsby Aufmerksamkeit gezollt.

Die beschriebene Sequenz besteht aus zwei Szenen mit sehr unterschiedlicher Gewichtung. Die Erste ist sehr kurz und hat hauptsächlich den Zweck noch mehr Facetten der Figuren aufzuzeigen. Es wird offenbart, dass sich Van Pelt gerne zurücknimmt, damit ein harmonisches Zusammensein nicht gefährdet wird. Gleichzeitig wird auch Janes Funktion im Team neu beleuchtet, da er nicht nur die Mordfälle löst, sondern sich auch für die privaten Angelegenheiten seiner Teamkollegen interessiert. In der anschließenden Szene befinden sich zum ersten Mal in dieser Episode alle fünf Mitglieder in einem Raum. Janes Art, seine Sichtweise den anderen näherzubringen, erinnert an einen Lehrer, der die Lösung zwar längst weiß, aber den anderen die Möglichkeit lassen will, selbst darauf zu kommen. Dabei fällt vor allem ins Gewicht,

dass sich Cho, Rigsby und Van Pelt gleichermaßen daran beteiligen und nur Lisbon außen vor bleibt. Dies ist besonders auf ihre Funktion als Boss der Einheit zurückzuführen, wodurch die Rangordnung im Team signalisiert wird. Die weitläufige Ignoranz des Team Janes „Zaubertrick“ gegenüber zeigt auf, dass dies ein gängiges Bild für das Team darstellt und deshalb keiner besonderen Aufmerksamkeit mehr bedarf, welchem Vorbild nur Rigsby nicht ganz folgt.

7.3.6 Sechste Sequenz – 17,02 min bis 22,06 min

Das Polizei-Duo der ansässigen Polizeistation befindet sich an einem Imbissstand, als das CBI eintrifft. In diesem Fall besteht das Team aus Lisbon, Cho und Rigsby. Der zu befragende Polizist macht einen Aufstand, folgt den Kollegen aber nach einer kurzen Diskussion, an der sich alle drei Mitglieder der CBI-Einheit beteiligt haben, ins Hauptquartier. In der nächsten Szene befindet sich Lisbon und der verdächtige Polizist bereits im Verhörraum, als Jane mit einem Sandwich eintritt. Lisbon konfrontiert den Polizisten mit ihren gefundenen Indizien, während Jane isst und den Verdächtigen beobachtet. Jane berührt den Verdächtigen während seines Aufenthalts im Verhörraum genau drei Mal am Handgelenk. Während dieser sich belästigt fühlt, wird Jane von Lisbon komplett ignoriert. Preciado gesteht, eine sexuelle Beziehung mit der Toten gehabt zu haben. In der nächsten Szene befinden sich Jane und Lisbon bereits außerhalb des Verhörraums und unterhalten sich. Lisbon erkundigt sich, was Jane mit seiner Vorgehensweise bezweckt hat und er erklärt ihr, dass der Puls sich beim Lügen verändert und dieser Mann definitiv gelogen hat. Lisbon gibt damit an, dass er ihre Lügen nie durchschaut, was er wiederum als Irrglauben ihrerseits abtut. Er lässt ihr die Lügen lediglich durchgehen. Als sie dafür einen Beweis verlangt, kann Jane direkt kontern. Lisbon instruiert Jane, mit der Frau des Partners zu reden, um das Alibi des Verdächtigen zu überprüfen, während sie den Ehemann, Blakly, ablenkt.

Die Szene mit der Verhaftung stellt die einzige in der gesamten Episode dar, in welcher Jane nicht vorkommt. Dies kann vor allem darauf zurückgeführt werden, dass Jane als reiner Berater keinerlei Funktion in diesem Bereich zukommt. Vielmehr würde er nur als Randfigur des Geschehens wirken und dies entspricht nicht seinem Charakter.

Erneut kann ein gemeinschaftliches Verhalten der Einheit aufgelistet werden. Im anschließenden Verhör übernimmt Lisbon das Reden, während Jane beobachtet. Seine Handlungen, um den Puls des Verdächtigen zu fühlen, werden von Lisbon auf keine Weise beachtet. Dieses Vorgehen Janes passt in keinem Aspekt mit der polizeilichen Herangehensweise zusammen, aber gerade aus diesem Grund lässt es sich so gut mit der Figur des Detektivs vereinbaren. Jane erscheint somit als lebender Lügendetektor, was er anschließend im Gespräch mit Lisbon noch verdeutlicht. Lisbon erscheint daraufhin etwas schockiert, dass Jane sie so gut zu kennen scheint.

7.3.7 Siebte Sequenz – 22,06 min bis 27,19 min

Jane geht auf das Haus zu und klopft. Während er wartet, blickt er sich um. Der Sohn, Finder der Leiche Sam Blakly, versucht ihn abzuwimmeln. Er muss aber nachgeben, nachdem seine Mutter zufällig an der Tür vorbeigeht. In der nächsten Szene befindet sich Jane bereits im Wohnzimmer des Hauses und besieht sich die Familienfotos, während die Frau stolz von ihren drei Generationen von Polizisten erzählt. Jane bittet den Sohn, den Raum zu verlassen, was dieser nur widerwillig und auf Wunsch seiner Mutter tut. Die Frau gibt an, dass der Partner ihres Mannes impotent sei und darum keine Affäre mit der Toten gehabt haben kann. Sie kommt von allein auf die Idee, dass dieser wahrscheinlich jemanden deckt. Als sie auf diese Erkenntnis hin ein Glas umwirft, kommt der Sohn ins Zimmer gestürmt und sie beginnen, eindringlich miteinander zu reden. Als ein Auto vorfährt, laufen sie nach draußen und Jane folgt ihnen sofort. Der Ehemann bittet seine Familie direkt wieder ins Haus, damit sie das Ganze nicht auf der Straße klären müssen. Lisbon steigt nur kurz darauf aus ihrem Wagen. Als Jane den Mann ansprechen will, bevor dieser ins Haus geht, bekommt er einen Schlag auf die Nase. Während er sich die Nase hält, versucht er Lisbon zu deuten, dass sie ihn verhaften soll. Sie gibt daraufhin zurück: „*I would rethink this new technik of yours*“²⁰⁴.

In dieser Sequenz taucht der Polizist, der die Leichen der Erschossenen gefunden hat, erneut auf. Durch seine abweisende Haltung Jane gegenüber wird ersichtlich, dass noch

²⁰⁴ Episode 8 The Thin Red Line 27:08min

mehr hinter der ganzen Sache stecken muss, als man bisher erahnen konnte. In der gesamten Sequenz steht Jane im Vordergrund, da er dieses Mal allein agiert. Dabei nutzt er auch seine polizeiliche Autorität aus, um die Wahrheit herauszufinden. Grundsätzlich bedarf es bei dieser Handlung kaum einer Einmischung durch den Protagonisten, da sich diese ohne Janes Zutun entwickelt und er nur als Beobachter die Sache verfolgt. Der erhaltene Schlag auf die Nase ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass Detektive manchmal durch ihre unkonventionelle Vorgehensweise auch in Gefahrensituationen geraten. In dem gegebenen Fall hält sich die Gefährlichkeitsstufe zwar in Grenzen, allerdings liefert dieser Schlag Lisbon einen Vorwand, um Blakly Senior festzunehmen. Lisbons Aussage dazu kann auf zwei Arten analysiert werden. Erstens als reines Statement von ihr, dass sie seine Vorgehensweise nicht gutheißt. Oder Zweitens als Anspielung auf die dritte²⁰⁵ Episode der Staffel, in welcher es auf die gleiche Art und Weise zu einer Verhaftung eines Verdächtigen kommt.

7.3.8 Achte Sequenz – 27,19 min bis 29,10 min

Van Pelt und Rigsby eskortieren den Polizist Blakly im Hauptquartier. Lisbon muss sich einen Vortrag von Minelli anhören, dass sie mit ihrer Vermutung besser nicht falsch liegen soll. Cho übernimmt dieses Mal alleine das Verhör, während Jane und Lisbon das Gespräch von außen beobachten. Cho macht sich auf, den Anwalt des Verdächtigen zu holen, als Van Pelt zeitgleich Lisbon und Jane mitteilt, dass der Sohn des Verdächtigen, Sam Blakly, da ist.

Das Vorbeigehen von Van Pelt und Rigsby mit dem Verhafteten dient im Besonderen dem Zweck, an das vorhergehende Geschehen anzuknüpfen, da die Verhaftung nicht visuell dargestellt wurde. Minellis Funktion als Autoritätsperson wird ebenfalls wieder aufgegriffen, in dem er seinen Unmut gegenüber der Verhaftung auf Grund des Vorfalls kundtut. Während Jane und Lisbon das Verhör von außen beobachten, fällt auf, dass Lisbon des Öfteren zu Jane blickt, ohne aber etwas zu sagen. Dieser konzentriert sich hingegen vollkommen auf das Verhör. Daraus kann eine Abhängigkeit Lisbons

²⁰⁵ Vgl. Episode 3 Red Tide

gegenüber Jane festgestellt werden. Seine Ignoranz dem Gegenüber lässt ihn als selbstständige Person auftreten.

7.3.9 Neunte Sequenz – 29,10 min bis 38,14 min

Jane klärt den Sohn auf, dass sie um die Unschuld des Vaters wissen. Lisbon, Jane und Van Pelt setzten sich zusammen mit dem Sohn an einen Tisch und erzählen von neuen Erkenntnissen. Dabei offenbaren sie, dass der geschickte Auftragsmörder des Drogendealers den wahren Mörder gesehen hat und einen Deal eingehen möchte. Des Weiteren glaubt das Team natürlich, dass es sich dabei um eine Lüge handelt und sie damit den Drogendealer festnageln können. Sams Aufgabe ist es nun, bei seinem Vorgesetzten von der Polizeistation von Devis ein gutes Wort einzulegen, damit das CBI nicht mehr ganz so schlecht davon kommt und sie weiterhin auf die Unterstützung der lokalen Polizei vertrauen können. Zwischen dieser und der nächsten Szene ist eine zeitliche Verschiebung festzustellen, da es bereits dunkle Nacht ist. Sam Blakly ist mit seinem Wagen unterwegs, während sich Cho sowie Rigsby und Van Pelt ebenfalls in ihren Autos befinden. Cho liest ein Buch, während Van Pelt und Rigsby essen. Lisbon und Jane halten sich hingegen im Büro auf. Lisbon gibt die Adresse des Verdächtigen durch und setzt ein Zeitlimit von zehn Minuten, um die Adresse zu erreichen. Cho meldet direkt anschließend, dass er es nicht in diesem Zeitraum schafft. Er fährt aber nicht los, sondern liest weiterhin in seinem Buch. Van Pelt funkt, dass sie unterwegs sind und in zwölf Minuten eintreffen werden. Daraufhin ist aber auch bei ihnen keine Veränderung der Position zu erkennen. Jane wendet sich schlussendlich an Blakly, dieser antwortet aber nicht mehr. In der nächsten Szene ist zu erkennen, wie sich Blakly an das Auto heranschleicht, in welchem der angebliche Zeuge des Mordes sitzt. Blakly schießt, ohne zu zögern, durch die Fensterscheibe. Er muss aber feststellen, dass sich nur ein Dummy hinter dem Steuer befunden hat. Komplett fassungslos wird er vom CBI festgenommen. Zurück im Hauptquartier erkennt der Polizist, dass es sich um eine Falle handelte. Jane erklärt ihm bereitwillig, wie das Ganze aufgebaut war. Blakly Senior wird zu dem Gespräch dazu geholt und Sam Blakly beginnt zu erzählen, dass er die ermordete Frau für die Affäre seines Vaters gehalten habe und sie auf frischer Tat ertappen wollte. Der wirkliche Partner der Frau bangte aber schon seit einiger Zeit um

sein Leben, wodurch er seine Waffe immer in Griffweite aufbewahrte. Es kam zu einem Schusswechsel, wobei der Polizist beide erschoss. Sein Pech war es, dass er dabei im Dienst war und von der Zentrale nach seiner Flucht zum Tatort zurückgeschickt wurde. Jane macht daraufhin den Einwurf, dass es sich aber nicht um die Affäre des Vaters handelte. Der Mann stimmt zu und fragt, woher Jane dies gewusst hat. Dieser erklärt sodann seinen Gedankengang. Es stellt sich heraus, dass die Frau seine Tochter aus einer früheren Affäre war und somit die Halbschwester des Täters. Alle Fragen können geklärt werden.

Diese sehr lange Sequenz besteht aus vier Szenen und umschließt die für die Serie so typische Überführung des Täters durch das Stellen einer Falle. In der ersten Szene wird dafür der Köder ausgelegt. Ebenfalls ein Markenzeichen der Serie besteht darin, dass der Rezipient ebenso im Dunkeln tappt wie auch der zu Überführende. Zu Hilfe nimmt sich das Team dazu auch gerne mal gefälschte Beweismittel, wie in diesem Fall ein manipuliertes Überwachungsvideo des gegenüberliegenden Geschäfts. Dem Rezipienten ist es erst möglich, Verdacht zu schöpfen, als sich die einzelnen Teammitglieder entgegen ihren Durchsagen nicht von ihrem momentanen Aufenthaltsort wegbewegen. Die zweite und dritte Szene umfassen somit die Durchführung des Plans. Wohingegen in der letzten Szene die Auflösung des Rätsels erfolgt. Während der zweiten Szene wird durchgehend zwischen den verschiedenen Parteien hin und her gewechselt, damit auch das Vorgehen aller Personen verfolgt werden kann. Dabei fällt auch auf, dass sämtliche Durchsagen vom Hauptquartier von Lisbon getätigt werden, bis auf die Letzte, die an Blakly allein gerichtet war. Diese wurde von Jane ausgeübt. Dass sich Jane während der Festnahme im Büro aufhält, erscheint nicht weiter überraschend, da schon festgestellt wurde, dass er bei der praktischen Polizeiarbeit keine Funktion innehat. Im nachfolgenden Gespräch übernimmt er dagegen wieder den wesentlichen Part. Die Erzählung des Polizisten wird mit einer Rückblende unterstrichen, die es möglich macht, dem Rezipienten die Geschehnisse direkt zu veranschaulichen. Durch die Frage des älteren Blakly wird es Jane ermöglicht, seine Gedankengänge zu erklären. Dieser Weg wird in der Serie sehr häufig verwendet, um die Gedanken des Protagonisten zu erläutern.

7.3.10 Zehnte Sequenz – 38,14 min bis 39,52 min

Es herrscht trübe Stimmung im Haus der Blaklys, als es überraschend an der Tür klopft. Eigentlich wollen sie gar nicht aufmachen, aber Jane überredet die Frau, die Tür doch zu öffnen. Er drückt der verblüfften Frau das Baby in die Hand und überträgt dem Ehepaar von nun an die Fürsorge für ihre Enkelin. Jane entfernt sich grinsend von dem Haus und dieses bleibt auch bis zum kompletten Aus für den Rezipienten zu sehen.

In dieser abschließenden Szene offenbart sich Jane als Retter in der Not, der die zerrüttete Familie wieder zusammenführt. Dem Widerwillen des Paares zum Trotz bringt Jane ihnen einen neuen Lebenssinn. Auch wenn er diese damit ziemlich überfällt, ist schnell ersichtlich, dass sie der Idee nicht abgeneigt sind. Die Perspektive der Kamera auf Janes grinsendes Gesicht als Abschluss für die Episode verdeutlicht, wie zentral die Figur des Protagonisten für die Serie ist.

7.3.11 Zusammenfassung der Ergebnisse

Es konnten viele Hinweise hinsichtlich der Beziehung der Charaktere zueinander herausgefiltert werden. Allem voran steht dabei die Dominanz von Jane den Geschehnissen gegenüber. So findet er gleich in der ersten Sequenz das entscheidende Indiz, das ihn zu dem Baby und auch zu der aktuellen Wohnadresse des Opfers führt. Lisbon, die sich die meiste Zeit an seiner Seite aufhält, muss er dabei noch etwas entgegenkommen und die Zusammenhänge erklären. Dies sorgt dafür, dass ihr Charakter herabgesetzt wird und Janes im Gegenzug umso mehr erstrahlt. In der dritten Sequenz ist er wiederum derjenige, der den Verdächtigen an seiner Flucht hindert, auch wenn er dabei auf keinerlei körperliche Praktik zurückgreift. Seine Bedeutung beim Verhör wird vor allem durch die Zwischenschnitte auf seine Mimik verdeutlicht, auch wenn er ansonsten an dem Gespräch nicht beteiligt ist. Janes Fähigkeiten als Mentalist stehen in dieser Folge nicht so sehr im Vordergrund wie es sonst der Fall ist. Nichtsdestotrotz wird ihm ein gewisser Spielraum eingeräumt. Dies kann hierbei in erster Linie auf sein Verhör mit Preciado zurückgeführt werden, wobei er mehrmals dessen Puls fühlt. Seine Vorgehensweise unterstützt er noch mit zusätzlichen Gesten, die es dem Verdächtigen nicht ermöglichen, Janes wahre Absichten zu erkennen. Des

Weiteren fällt auch seine Tätigkeit während der Teambesprechung ins Gewicht, als er sich durchgehend mit seinem Trick beschäftigt. Darin kann die Verspieltheit des Charakters gesehen werden, die besonders durch Janes permanentes Lächeln unterstrichen wird. Es hat den Eindruck, als würde sich Jane über die Dauer der gesamten Episode hinweg amüsieren. Der Rezipient hat dabei die Möglichkeit, den Protagonisten entweder als herablassend oder aber als schlicht gelangweilte Figur zu interpretieren, die einfach nur über die neue Herausforderung erfreut ist. Es ist nicht möglich, dafür eine allgemeine Entscheidung zu treffen, da diese nur individuell getroffen werden kann. Mit dem Schlag auf die Nase wird seine provozierende Persönlichkeit unterstrichen, die ihn in vielen Situationen in Gefahr bringt, wobei er immer wieder vom Team gerettet wird. Die geprellte Nase stellt dabei den Höhepunkt seiner Verletzungen dar, auch wenn er sich, typisch dem Detektiven-Image gleich, des Öfteren in delicate Situationen begibt und auch gerne das Gesetz etwas freier auslegt. Janes gewonnene Erkenntnisse werden dem Rezipienten sehr oft durch ein Frage-Antwort Szenario zwischen Jane und den Verdächtigen präsentiert, da diese häufig nachfragen, wie er denn darauf gekommen sei. So ist es auch in diesem Fall anzutreffen. Des Weiteren rettet der Protagonist im B-Strang in dieser Angelegenheit die Situation und lässt die Familie Blakly mit neuem Lebenssinn zurück.

Durch die Teamarbeit innerhalb des CBI ist es nicht einwandfrei möglich, zu bestimmen, wer welchen Fall gelöst hat. Vielmehr müssen die Erkenntnisse während der Handlung gewertet werden, da am Ende meist der Täter den genauen Hergang erläutert und Jane nur ergänzt. Weil der Rezipient auch nicht von Anfang an die Hintergrundinformationen zu der Überführung des Täters erhält, ist auch nicht immer festzustellen, von wem die Idee dazu entwickelt wurde. Bei der analysierten Episode handelt es sich genau um dieses Schema. Allerdings agiert Jane oft auch allein oder gegen Lisbons ausdrücklichen Befehl, was es möglich macht, ihn als Hauptakteur der Geschehnisse auszuloten. Die Beziehungen innerhalb eines so großen Teams sind wesentlich verstrickter als es bei einem schlichten Ermittlerduo der Fall wäre. Immerhin besteht es aus vier konstanten Personen, wenn Janes Funktion als Berater erst mal außer Acht gelassen wird. Lisbon sondert sich durch ihre gehobene Stellung etwas von den anderen ab, nichtsdestotrotz basiert die Vorgehensweise dieser polizeilichen Organisation auf dem ganzen Team. Aufgeteilt werden die Personen dabei in die

verschiedensten Gruppenkombinationen. Lisbon erscheint Jane davon am ehesten gleichgestellt, da sie ja die Funktion des „Watson“ übernimmt. Dies inkludiert vor allem, dass sie sich meist in Janes Nähe aufhält und auch ihre Beziehung zueinander relativ gut geartet ist. Im Grunde sind Lisbon und das Team aber seine polizeilichen Handlanger, da gewisse Dinge nicht von einem Zivilisten getätigt werden können. So nimmt Lisbon den Mann, der Jane geschlagen hat, direkt fest. Des Weiteren sieht sie komplett über Janes unkonventionelle Vorgehensweisen hinweg. Als Autoritätsperson der Gruppe muss sie auch hin und wieder durchgreifen, um die Euphorie dieser zu stoppen. Nicht selten wird sie dabei auch von Jane übergangen, was sie ihm aber auf Dauer nicht übel zu nehmen scheint. Die Aufgaben der anderen Mitglieder lassen sich recht gut auf verschiedene Bereiche aufteilen. Cho wird, wie bereits erläutert, meist bei Verhören eingesetzt. Zusätzlich wird er während einer Beobachtung im Auto immer mit einem Buch dargestellt. Rigsby hingegen ist in diesen Situationen meist mit essen beschäftigt. In der analysierten Episode konnte kein spezieller Arbeitsbereich für seine Figur herausgefiltert werden, allerdings interessierte er sich als Einziger für Janes Trick am Esstisch. Van Pelts Aufgabe beruht hauptsächlich auf ihrem Können am Computer, welches ihr ermöglicht, ein Überwachungsvideo zu manipulieren. Als Motiv der Episode kann nicht nur die Wiederherstellung von Recht und Ordnung angesehen werden, sondern auch der Konflikt zwischen den Polizeieinheiten sowie Janes Herz Kindern gegenüber, das ebenfalls in mehreren Episoden betrachtet werden kann.

7.4 Fazit – Forschungsfrage

Zusammenfassend lässt sich aus der Akt-Struktur- und Sequenzanalyse herauslesen, dass der Detektiv im Großen und Ganzen die komplette Handlung der Serie dominiert. Diese Aussage bezieht sich allerdings hauptsächlich auf die inhaltlichen Aspekte und nicht so sehr auf den strukturellen Aufbau. Durch seine Position als Berater einer polizeilichen Organisation wird seine Figur als Detektiv verstärkt, da er nicht so strengen Richtlinien wie ein Polizist unterstellt ist. Seine Ermittlungstätigkeit als Mentalist stellt sein detektivisches Markenzeichen dar. Diese „Fähigkeiten“ kommen natürlich hauptsächlich bei Ermittlungen zum Einsatz, aber auch die Einheit wird hin und wieder mit einem Trick unterhalten. Dies sind die Momente, in welchen das Team

auch offensichtliches Interesse daran bekundet, während Jane sich vor Zeugen eher zurücknehmen sollte. So ist es Jane eigentlich verboten, Hypnose an Verdächtigen oder Zeugen anzuwenden. Dies hält ihn allerdings nicht davon ab, weiterhin darauf zurückzugreifen. Bereits daraus wird Janes Verhältnis Regeln gegenüber ersichtlich. Dies wird besonders auch in seiner Beziehung zu Lisbon herausgearbeitet, da sie im Großen und Ganzen die Funktion der Autoritätsperson innerhalb des Teams übernimmt. Auch Jane gegenüber trägt sie die Verantwortung, was vor allem bedeutet, dass sie für seine unkonventionelle Vorgehensweise gerade stehen muss. Lisbons Verbote scheinen viele Situationen für Jane aber nur noch verlockender zu machen. Somit übernimmt Lisbon auch die Rolle der Vorgesetzten, die regelmäßig ausgetrickst wird. In dieser Situation wäre vom Rezipienten eigentlich Mitgefühl Lisbon gegenüber zu erwarten, allerdings schnappt Janes Falle meist so schnell und präzise zu, dass nicht einmal Lisbon ernsthaft böse werden kann. Da dieser mit seiner Vorgehensweise auch immer wieder die Fälle löst, kann er die Situation meist wieder entschärft werden, vor allem da sie dank ihm die höchste Aufklärungsrate innerhalb des CBI aufweisen können. Kann in Lisbon somit Janes „*Gleichgestellte*“ herausgelesen werden, fällt den anderen drei Mitgliedern der Einheit eine komplett gegensätzliche Aufgabe zu. Sie könnten vielmehr als Janes Handlanger bezeichnet werden. Cho, Rigsby und Van Pelt sind als Teil von Lisbons Einheit dieser unterstellt. In vielen Fällen lassen sich die drei aber gerne von Jane überreden, ihm bei kleinen Tricks behilflich zu sein. Die Männer des Teams lassen sich gerne auch mal gegen Lisbons ausdrücklichen Beweis von Jane überzeugen, wohingegen Van Pelt meist von Jane im Unklaren darüber gelassen wird, dass Lisbon sich dagegen ausgesprochen hat. Dadurch, dass Jane das Team des Öfteren austrickst, wird seinen Fähigkeiten als Detektiv noch mehr Respekt zugesprochen. Nebenfiguren haben in Detektivserien grundsätzlich immer die Funktion, den Detektiv mit ihrem Nichtwissen aufzuwerten. Im Falle von „*Mentalist*“ funktioniert die Figurenkonstellation auf die gleiche Weise, wenn auch ein wesentlich präsenterer Charakterstamm aufscheint als es ansonsten üblich ist. Allerdings wird es dadurch möglich, eine kleine Abstufung von Janes Nebenfiguren zur Aufwertung zu erstellen. Lisbon ist dabei am ehesten mit Jane gleichgestellt, auch wenn sie durch ihre viele Zeit mit Jane noch des Öfteren für diese Funktion herangezogen wird. Nichtsdestotrotz erlangen die beiden im Laufe der Staffel neue Erkenntnisse zur gleichen Zeit, selbst

wenn das Gefühl aufkommt, dass sich Lisbon dabei an Jane orientiert. Bei den anderen Mitgliedern des Teams wird ihre unterstützende Funktion Jane gegenüber vor allem durch ihre Hilfestellung bei seinen Ideen dargestellt. Allerdings scheuen sie sich nicht, nachzufragen, wie Jane zu seinen Informationen kommt, wodurch dem Rezipienten viel darüber verraten wird. Zu diesem Zweck werden ansonsten aber meist die Verdächtigen oder Zeugen verwendet, die sich ausführlich erklären lassen, wie sie von ihm überführt wurden. Da der letzte im Bunde, Minelli, nicht so häufig in das Geschehen miteingebunden ist, erscheint es auch nicht so verwunderlich, dass ein Hintergehen des Teams ihm gegenüber als wesentlich weniger gefühlsaufreibend angesehen wird als es bei Lisbon der Fall ist. Dies begründet sich vor allem auch darin, dass das Team dann geschlossen auftritt und alle integriert sind. Des Weiteren verlässt sich Jane in riskanten Situationen darauf, von dem Team gerettet zu werden, auch wenn er sie vorher gar nicht in seinen Plan eingeweiht hat. Entgegen diesem Ungleichgewicht besteht im Grunde eine Abhängigkeit von beiden Seiten. Das CBI ist auf Jane angewiesen, um mehr Fälle zu lösen, wohingegen Jane hofft, mehr Informationen über Red John zu erfahren und gleichzeitig ohne die Rückendeckung des Teams nicht so frei agieren könnte.

Aber nicht nur die Handlung kann auf den Detektiv zurückgeführt werden, auch im strukturellen Aufbau lassen sich Hinweise auf seinen Einfluss finden, wenn dabei das Team zugleich als Gesamtes stärker dominiert. Wenn sich die Akteinteilung der Serie auch nicht explizit an Janes Figur orientiert, fällt doch durch die Höhepunktsszenen eine spezielle Gewichtung auf. Der Protagonist dominiert dabei den Großteil des Geschehens und ist somit maßgeblich für die Umschwünge in der Handlung verantwortlich. Auffallend oft wird dabei auf Janes Fund von Indizien zurückgegriffen, dem eigentlich nur von den actionreichen Verhaftungen Konkurrenz gemacht wird. Für die Einführung des A-Strangs wird kein Teaser verwendet, da der Mord nicht dargestellt wird. Vielmehr treten direkt die Ermittlungen in den Vordergrund, was die verdeckte Täterführung unterstützt. Es ist im Grund auch nicht notwendig, dem Rezipienten zu erklären, wie Jane zu den Fällen kommt. Dies wird allein durch seine Arbeit für das CBI abgedeckt. Eine allgemeine Aktfunktion konnte nicht erörtert werden, allerdings fungieren der erste Akt grundsätzlich zur Tatortsichtung und der Zweite zur Befragung des Umfelds. In den darauffolgenden zwei Akten werden verstärkt Verhöre durchgeführt, wohingegen der Letzte durch die Überführung des Täters geprägt ist. In

all diesen Punkten lenkt Jane das Geschehen. Bei der Sichtung des Tatorts findet er Indizien als Erstes, während der Befragung des Umfelds ist es ihm als einziger möglich, zusätzliche Informationen zu sammeln, indem er sich von den anderen absondert und bei den Verhören mischt er sich nicht selten ein und stellt Fragen, die in keinem Zusammenhang mit dem Fall zu stehen scheinen. Im Falle der Überführung agiert er sogar mehrmals allein, oder leistet zumindest einen großen Beitrag dazu. Es wird ersichtlich, dass seine Handlung das Geschehen innerhalb der einzelnen Aktabchnitte stark beeinflusst. Nichtsdestotrotz ist die Unterteilung nicht explizit an ihn angepasst, was sich vor allem in der Gruppendynamik der Serie begründet. Diese basiert aber nicht, wie es bei anderen Polizeiserien der Fall ist, auf einer Gleichstellung der Charaktere. Die Kategorisierung als Detektivserie erläutert bereits, was in der vorliegenden Arbeit nachgewiesen konnte. Der Detektiv hebt sich von den anderen ab, auch wenn er bei „*Mentalist*“ gleich vier Personen als Rückendeckung zur Seite gestellt bekommt.

8. Schlusswort

Aus dem Beispiel der Detektivserie wird ersichtlich, wie weit eine einzelne Figur das Geschehene einer Serie beeinflussen kann. Im Gegensatz zu der Figurenkonstellation vieler anderer US-Amerikanischer Serien tritt der Detektiv als Protagonist auf. Dabei bleibt er natürlich nicht auf sich allein gestellt, sondern wird von mehreren Stammcharakteren unterstützt. Diese sind für den Aufbau der Handlung unerlässlich, da durch sie der Rezipient Indizien und Gedankengänge erklärt bekommt. Aber im Großen und Ganzen unterstreichen sie die Figur des Detektivs rein dadurch, dass sie nicht dasselbe leisten können und dieser damit auf eine erhöhte Position gestellt wird. Der Grundgedanke der Figur des Beistehenden, sei es nun ein Freund oder Assistent, für diesen Zweck zu verwenden, hat sich bereits in der Literatur als erfolgreich gezeigt und wird meist mit der Beziehung zwischen Sherlock Holmes und seinem Dr. Watson beschrieben. Aber auch Edgar Allan Poe griff schon auf ein ähnliches Prinzip zurück. Die analysierten Serien weisen beide ebenfalls einen Bezug zu dieser Vorgehensweise auf, auch wenn „*Monk*“ und „*Mentalist*“ ansonsten relativ wenig miteinander gemeinsam haben.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Figuren ist bereits auf den ersten Blick ersichtlich, immerhin handelt es sich bei dem einen um einen neurotischen Ex-Polizisten und bei dem anderen um einen ehemaligen Trickbetrüger. Gemeinsam haben sie hingegen ihrer Arbeit als Ermittler in Kriminalfällen. Es wird erkennbar, dass die Detektive der US-Amerikanischen Serienkultur aus unterschiedlichen Berufssparten ihren Weg zur Verbrechensaufklärung finden. Im Falle der zwei Beispiele lassen sich sogar sehr ähnliche Schicksalsschläge herauslesen, auch wenn diese Ereignisse die Charaktere auf sehr divergente Weise prägen. Allein die Figurenkonstellation zeigt zwei komplett gegensätzliche Variationen auf, wie eine Kriminalserie aufgebaut werden kann. Bei „*Monk*“ ist der Protagonist nicht an eine polizeiliche Einheit gebunden, wodurch er auch Fälle außerhalb des Zuständigkeitsbereichs der San Francisco Police übernehmen kann. Unterstützt wird er dabei durchgehend von seiner Assistentin Sharona und in den späteren Folgen von Natalie. Weitere Nebenfiguren sind Stottlemeyer, Disher und Dr. Kroger, die aber nicht in allen Episoden anzutreffen sind. Bei „*Mentalist*“ sind hingegen alle Teammitglieder in allen Folgen präsent. Die vier Stammfiguren

übernehmen zusammen die gleichen Funktionen wie die Nebenfiguren bei „*Monk*“, sind allerdings durchgehend greifbar. Des Weiteren beteiligt sich Jane einfach an den Fällen des CBI und bis auf wenige Ausnahmen hat er auf die Fallauswahl keinerlei Einfluss. Die Kriminalfälle in „*Mentalist*“ beziehen sich somit vollkommen auf seine Arbeit, wohingegen Monk auch gern mal im Urlaub über eine Leiche stolpert. So unterschiedlich wie die Figurenkonstellationen sind auch die Herangehensweisen der beiden Detektive. Wo Monk durch seine unschlagbare Kombinationsgabe jeden Fall ohne jede technische Hilfe löst, greift Jane gerne auf seine Fähigkeiten als Mentalist zurück und stellt den Tätern Fallen.

Bei beiden Serien handelt es sich um typische Beispiele einer US-Amerikanischen Kriminalserie, die einen Detektiv als Protagonisten aufweisen. Beide greifen auf dasselbe Grundprinzip von einer abgeschlossenen Episodenhandlung mit übergreifenden horizontalen Handlungssträngen zurück, wodurch bei beiden eine Fallstruktur festgestellt werden kann. Nichtsdestotrotz ist der restliche strukturelle Aufbau von Grund auf verschieden, was vor allem die Differenzierung zwischen offener und verdeckter Täterführung mit sich bringt. So wird der Mord bei „*Monk*“ in einem Teaser dargestellt, wodurch der Täter dem Rezipienten bereits bekannt ist. Der Täter scheint bei „*Mentalist*“ ebenfalls bereits relativ früh in der Handlung auf, allerdings wird sich der Rezipient dessen erst gegen Ende der jeweiligen Folge bewusst, wenn Jane seine Falle zuschnappen lässt. Die Handlung steigt direkt mit den Ermittlungen ein, wodurch ein Teaser nicht notwendig ist und stattdessen ein fünfter Akt Platz findet. Auch die weitere Gliederung zeigt Ungleichheiten zwischen einem selbst agierenden Detektiv und der Arbeit in einem Team auf. So weisen die Aktstrukturen bei „*Monk*“ eine klare Tendenz zu seinem Ermittlungsstand auf. Bei „*Mentalist*“ ist dies hingegen wesentlich schwerer herauszufiltern. Dies begründet sich vor allem darin, dass insgesamt fünf Personen an den Ermittlungen beteiligt sind. Zwar ist es trotzdem Jane, der die ausschlaggebenden Indizien findet, allerdings gibt es Darstellungen von polizeilichen Aktivitäten, wie Festnahmen, an denen er nicht beteiligt ist und die trotzdem einen wesentlichen Platz in der Handlung einnehmen. Bei „*Monk*“ werden zwar ebenso Festnahmen vorgenommen, diese sind aber im Ablauf komplett gegensätzlich und viel unspektakulärer gehandhabt, wodurch ihnen nicht so viel Aufmerksamkeit eingeräumt wird und sie deshalb nicht zum Spannungshöhepunkt

werden. Trotz aller Differenzen handelt es sich bei beiden Anwendungen der Detektivfigur um erfolgreiche Möglichkeiten, die sich von anderen ihrer Art absetzen und dadurch die Rezipienten vor den Fernseher locken.

9. Bibliografie

Binder, Nora Annika: *Kurzweilige Neurosen. Zum Faszinationspotenzial von "Ally McBeal" und "Monk"*. Marburg: Tectum-Verlag 2009

Blanchet, Robert: *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren 2011.

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

Brandstätter, Manuela Maria: *Mord als Unterhaltung*. Wien: 2009.

Bronner, Vivien: *Schreiben fürs Fernsehen. Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serien*. Berlin: Autorenhaus Verlag 2004.

Collins, Wilkie: *Der Monddiamant*. Vollständige Ausgabe. München: DTV 1996.

Dickens, Charles: *Bleakhaus*. München: Diogenes 1984.

Dimmler, Klaus: *Die Dunkelheit des Tages und der Nacht*. Hrsg. In: Holmes, Marlowe & Co. Leipzig: Reclam 1999, S. 13-17.

Douglas, Pamela: *TV-Serien. Schreiben fürs Fernsehen*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008.

Doyle, Arthur Conan: *Studie von Scharlachrot*. Hrsg. In: Sherlock Holmes; das Gesamtwerk in 9 Bänden. Köln: Delphin 1993.

Eick, Dennis: *Exposee, Treatment und Konzept*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005.

Eschke/Bohne: *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2010.

Fendler, Susanne: *Crime Time – Prime Time – Global Time. intercultural studies in crime serials*. Aachen: Shaker-Verlag 2004.

Fieldings, Henry: *History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great*. 1743.

Freimund, Petra: *Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. Eine vergleichende Zusammenfassung ausgewählter Drehbuchliteratur*. Wien: 2009.

Gerteis, Walter: *Detektive. Ihre Geschichte im Leben und in der Literatur*. München: Heimeran 1953.

Godwin, William: *The collected novels and memoirs of William Godwin*. Teil 3 Caleb Williams. London: William Pickering 1992.

Habicht, Werner: *Der Literatur-Brockhaus. In 8 Bänden*. Mannheim: Brockhaus 1988

Hansen, Walter: *Der Detektiv von Paris. Das abenteuerl. Leben d. François Vidocq*. Wien: Ueberreuter 1980.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation 1991.

Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2010.

Hickethier, Knut: *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam 2005.

Hoffmann, Jella: *Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen*. München: Reinhard Fischer 2007.

Koebner, Thomas: *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam 2007.

Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009.

Liard, Veronique: *Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst*. München: Meidenbauer 2010.

McKee, Robert: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. Berlin: Alexander Verlag 2001.

Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin: de Gruyter 2006.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK-Verlag 2008.

Mikos, Lothar: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin: Quintessenz 1994.

Oswald, Georg: *Eine Frau für Sherlock Holmes*. Hrsg. In: Holmes, Marlowe & Co. Leipzig: Reclam 1999, S. 17-21.

Poe, Edgar Allan: *Der Doppelmord in der Rue Morgue*. Wien: Ullstein 1946.

Prior, Veronika: *Crime Time. Eine qualitative Untersuchung zur Faszination, Rezeption und Wirkung von Kriminalserien anhand von CSI: Crime Scene Investigation*. Wien: 2008.

Rabenalt, Peter: *Filmdramaturgie*. Berlin: Vistas 1999.

Schulze, Anne-Katrin: *Spannung im Film und Fernsehen. das Erleben im Verlauf*. Berlin: Logos 2006.

Seiler, Sascha: *Was bisher geschah. serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt – der Filmverlag 2008.

Seeßlen, Georg: *Filmwissen Detektive*. Marburg: Schüren 2011.

Seeßlen, Georg: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*. Hrsg. In: Grundlagen des populären Films Bd. 8. Hamburg: Rowohlt 1981.

Seeßlen, Georg: *Unterhaltung. Western, Science Fiction, Horror, Crime, Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977.

Silverman, Kenneth: *Edgar A. Poe. Mournful and never-ending remembrance*. London: Weidenfled and Nicolson 1992.

Stegemann, Bernd: *Lektionen 1 Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit 2009.

TV Highlights Serien Guide 2/2008 Monk, Komplette Staffeln 1-6

Wolf, Nicole: *Faszination Fernsehserie. Das Genre Serie, seine Charakteristika, Mechanismen und Einflüsse auf die Realität des Zuschauers*. Wien: 2002.

Zymner, Rüdiger: *Gattungstheorie*.

10. Filmografie/Internetquellen

Mentalist. Idee: Bruno Heller, USA 2008ff

Episode 2 Red Hair and Silver Tape

Episode 3 Red Tide

Episode 4 Ladies in Red

Episode 5 Redwood

Episode 6 Red Handed

Episode 7 Seeing Red

Episode 8 The Thin Red Line

Episode 9 Flame Red

Episode 10 Red Brick and Ivy

Episode 11 Red John's Friends

Episode 12 Red Rum

Episode 13 Paint it Red

Episode 14 Crimson Casanova

Episode 15 Scarlett Fever

Episode 16 Bloodshot

Episode 17 Carnelian Inc.

Episode 18 Russet Potatoes

Episode 19 A Dozen Red Roses

Episode 20 Red Sauce

Episode 21 Miss Red

Episode 22 Blood Brothers

Episode 23 Red John's Footsteps

Specials „*Beweise für eine Erfolgsserie*“

Monk. Idee: Andy Breckman, USA 2009ff

Episode 2 Mr. Monk and the Psychic

Episode 3 Mr. Monk meets Dale the Whale

Episode 4 Mr. Monks Goes to the Carnival

Episode 5 Mr. Monk Goes to the Asylum

Episode 6 Mr. Monk and the Billionaire Mugger

Episode 7 Mr. Monk and the Other Woman

Episode 8 Mr. Monk and the Marathon Man

Episode 9 Mr. Monk Takes a Vacation

Episode 10 Mr. Monk and the Earthquake

Episode 11 Mr. Monk and the Red-Headed Stranger

Episode 12 Mr. Monk and the Airplane

<http://www.serienjunkies.de/the-mentalist/1x02-red-hair-and-silver-tape.html> Zuletzt
gesehen am 26.11.12

Anhang

I. Glossar

Actbreak	Bereits bei der Aktstruktur wurde ein Umschwung am Ende jeden Aktes hervorgehoben. Dieser Umschwung kann auch als „ <i>Actbreak</i> “ bezeichnet werden. Sehr oft werden dabei auch „ <i>Miniatur-Cliffhanger</i> “ verwendet, die das Interesse des Rezipienten über die nächste Werbeunterbrechung erhalten sollen. (Vgl. Eschke/Bohne: Bleiben Sie dran! S. 133)
Blende	Die „ <i>Blende</i> “ wird verwendet um zwischen zwei Szenen zu wechseln. Bei Serien sind sie immer an den Stellen anzutreffen, an welcher normalerweise bei der TV-Ausstrahlung die Werbeunterbrechung stattfinden würde, da diese ansonsten wegfällt. Sie gehört zu den erzählerischen Stilmitteln eines Films. Zu den bekanntesten zählen dabei die Auf-, Ab- und Überblendung. (Vgl. Koeber: Reclams Schachlexikon des Films. Blende S.89)
Cliffhanger	Wie bereits kurz angedeutet, wird der „ <i>Cliffhanger</i> “ dazu verwendet die Spannung über einen gewissen Zeitraum zu erhalten. Dabei kann es sich um einen Zeitraum bis zum Ende der Werbepause, bis zur nächsten Folge oder sogar bis zur Ausstrahlung der nächsten Staffel handeln. Im Allgemeinen wird dieses dramaturgische Stilmittel dafür verwendet, eine Episode einer Fortsetzungsserie an dem Spannungshöhepunkt abubrechen und durch ihre Neugier die Rezipienten an die Serie zu binden. (Vgl. Koeber: Reclams Schachlexikon des Films. Cliffhanger S.119)

Flashback	Im deutschen auch unter „ <i>Rückblende</i> “ bekannt, dient der „ <i>Flashback</i> “ zur Darstellung von zeitlich früheren Handlungen im Film. In der Regel wird dieses Segment durch die Erinnerung oder die Erzählung eines Darstellenden eingeleitet. Im Falle von Detektivgeschichten wird dieses erzählerische Mittel oft zur Erläuterung des Tathergangs verwendet. (Vgl. Koeber: Reclams Schachlexikon des Films. Rückblende S.607)
Teaser	Unter einem „ <i>Teaser</i> “ versteht man die Darstellung einer Sequenz noch vor dem Vorspann und dem eigentlichen Beginn der Episodenhandlung. Der Zweck besteht darin, die Rezipienten bereits von Anfang an auf die Episode neugierig zu machen und somit den Zuschauer festzubinden. (Vgl. Freimund, Petra: Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien. S. 42ff)
Vorspann	Bei einem „ <i>Vorspann</i> “ handelt es sich um den Beginn eines Films, in welchem hauptsächlich die Nennung der wichtigsten Mitwirkenden erfolgt. Im Abspann würde das längere Ebenbild des Vorspanns ersichtlich werden, allerdings tendieren immer mehr Fernsehanstalten dazu diesen abzukürzen. (Vgl. Koeber: Reclams Schachlexikon des Films. Teaser S. 755)

II. Tabellenverzeichnis

Häufigkeitstabelle Monk	48
Akt-Struktur-Analyse - Mr. Monk and the Psychic	52
Auszug Mr. Monk Goes to the Carnival C-Strang	57
Häufigkeitstabelle Mentalist	73
Akt-Struktur-Analyse – Red Hair and Silver Tape	76
Auszug Red Hair and Silver Tape Höhepunktszenen	80
Akt-Struktur-Analyse Monk – Episode 2 Mr. Monk and the Psychic	111
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 3 Mr. Monk meets Dale the Whale	112
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 4 Mr. Monks Goes to the Carnival	114
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 5 Mr. Monk Goes to the Asylum	115
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 6 Mr. Monk and the Billionaire Mugger	116
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 7 Mr. Monk and the Other Woman	118
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 8 Mr. Monk and the Marathon Man	119
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 9 Mr. Monk Takes a Vacation	120
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 10 Mr. Monk and the Earthquake	121
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 11 Mr. Monk and the Red-Headed Strange	122
Akt-Struktur-Analyse Monk - Episode 12 Mr. Monk and the Airplane	123
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 2 Red Hair and Silver Tape	124
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 3 Red Tide	125
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 4 Ladies in Red	126

Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 5 Redwood	127
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 6 Red Handed	128
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 7 Seeing Red	129
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 8 The Thin Red Line	130
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 9 Flame Red	131
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 10 Red Brick and Ivy	133
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 11 Red John's Friends	134
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 12 Red Rum	135
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 13 Paint it Red	136
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 14 Crimson Casanova	137
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 15 Scarlett Fever	138
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 16 Bloodshot	139
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 17 Carnelian Inc.	140
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 18 Russet Potatoes	141
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 19 A Dozen Red Roses	142
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 20 Red Sauce	143
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 21 Miss Red	144
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 22 Blood Brothers	145
Akt-Struktur-Analyse Mentalist - Episode 23 Red John's Footsteps	146

III. Akt-Struktur von Monk 1. Staffel:

Nr. 2 Mr. Monk and the Psychic

Als der ehemalige Commissioner seine Ehefrau ermordet, sieht zuerst alles nach einem gewöhnlichen Verkehrsunfall aus. Monk ist direkt von dem Fall irritiert, besonders da eine Hellseherin mit ihrer Gabe die Leiche gefunden haben soll und er nicht an solche Fähigkeiten glaubt.

Nr. 2 Mr. Monk and the Psychic

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A): Ein Mann verursacht bewusst einen Verkehrsunfall seiner Frau. Handlungsstrang (A): Eine Hellseherin findet die Leiche der verschwundenen Frau. Monk fallen Ungereimtheiten auf. Subplot (B): Sharona hat sich bereits zuvor die Zukunft lesen lassen und bittet Dolly um eine private Sitzung. Subplot (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk bemerkt, dass Dolly ihren Autositz nachjustieren muss, bevor sie losfahren kann.
2. Akt 11:07	(A): Monk wird misstrauisch gegenüber dem Ehemann. Die Ermittlungen führen zu seiner ehemaligen Affäre. (B): Sharona nimmt Monk mit zu ihrer Sitzung bei Dolly, diese prophezeit Sharona einen neuen Mann in ihrem Leben. (C): Monk räumt Stottlemeyers Schreibtisch auf. Er reinigt den Kühlschrank.	Höhepunktszene (A): Monk findet eine Verbindung zwischen Dolly und dem Ehemann der Verstorbenen.
3. Akt 25:33	(A): Der Commissioner versucht Monk auszuweichen. Außerdem gibt Dolly zu, bis vor diesem Ereignis keine übernatürlichen Fähigkeiten gehabt zu haben. (B): Sharona wartet ungeduldig auf ihren Mann mit britischem Akzent. (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk hat die Lösung, kann sie aber noch nicht beweisen.
4. Akt 34:25	(A): Eine inszenierte Falle überführt den Mörder zu einem Geständnis. (B): Sharona trifft tatsächlich auf einen Mann mit britischem Akzent. (C): (Kein C-Plot)	

Nr. 3 Mr. Monk and Dale the Whale

Eine Richterin kann vor ihrer Ermordung noch die Polizei verständigen und den Täter namentlich benennen. Allerdings kann dieser nicht der Mörder sein, da er durch seine leibliche Fülle schon seit Jahren sein Bett nicht mehr verlassen hat. Durch eine gemeinsame Vorgeschichte zwischen dem Verdächtigen und Monk spitzt sich die Situation weiter zu.

Nr. 3 Mr. Monk and Dale the Whale

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A - Strang): In der Notrufzentrale geht der Anruf einer Frau ein, die ihren Angreifer namentlich benennen kann und ermordet wird. Handlungsstrang (A): Monk wird zu dem Fall hinzugezogen. Der benannte Täter kann die Tat nicht begangen haben. Subplot (B): Monk und Dale kennen sich bereits. Dale weist Monk auf sein Wissen zu Trudis letzten Worten hin. Subplot (C): Monk spielt Cluedo und löst den Fall bevor sie überhaupt angefangen haben. Subplot (D): Dales Leibarzt flirtet mit Sharona.	Höhepunktszene (A): Monk beschuldigt Dale des Mordes.
2. Akt: 14:54	(A): Da die Ermittlungen feststecken, ermittelt Sharona Undercover. (B): Dale erzählt ihr, dass er Trudi wegen eines Artikels über ihn verklagt und ihnen alles genommen hat. (C): (Kein C-Plot) (D): Der Arzt bemüht sich um Sharona.	Höhepunktszene (A): Sharona ist geschockt als sie verifiziert, dass Dale wirklich so dick ist.
3. Akt 22:00	(A): Monk findet heraus, dass der Mörder absichtlich in dem Haus der Ermordeten gesehen werden wollte. (B): Dale ruft Monk an und foppt ihn weiterhin mit Trudis Aussage „<i>Brot und Butter</i>“. (C): Dr. Kroger hat Tomatensoße am Kinn und Monk versucht es ihm Unauffällig mitzuteilen. (D): Sharona fühlt sich von Monks Verhalten vor dem Arzt beschämt.	Höhepunktszene (A): Monk weiß was passiert ist.

4. Akt	(A): Dale und sein Arzt werden überführt.	
34:45	(B): Monk erzählt Sharona was es mit Trudis Aussage auf sich hat. (C): (Kein C-Plot) (D): Durch eine Lüge Sharona gegenüber, kann der Leibarzt des Mordes überführt werden.	

Nr. 4 Mr. Monk goes to the Carnival

Ein Polizist gerät unter Verdacht einen Informanten erstochen zu haben. Da es sich bei dem Verdächtigen um einen Freund von Stottlemeyer handelt, übernimmt Monk entgegen seiner Zweifel den Fall. Zeitgleich bemüht er sich auch um seine Wiedereinstellung bei der Polizei.

Nr. 4 Mr. Monk goes to the Carnival

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A - Strang): Ein Informant wird nach einer Riesenradfahrt mit einem Polizisten tot aufgefunden. Handlungsstrang (A): Monk glaubt nicht an die Unschuld des Polizisten, da er ihn selbst oft aggressiv erlebt hat. Subplot (B): Monk spricht beim Aufsichtsrat wegen seiner Wiedereinstellung als Polizist vor. Subplot (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk übernimmt den Fall, vertraut dem Polizisten aber nicht.
2. Akt 16:34	(A): Monk findet heraus, dass sich der Ermordete vor dem Treffen selbst verletzt hat. (B): Ein Mitglied der Prüfungskommission ist zufällig auch auf dem Rummelplatz. (C): Monk hilft Benjy bei einer Verlosung zu gewinnen, indem er die richtige Anzahl „Jellybeans“ in einem Gefäß schätzt, ohne es gesehen zu haben.	Höhepunktszene (B): Stottlemeyer spricht sich vor der Kommission nicht für Monk aus.
3. Akt 26:47	(A): Da der Polizist diskreditiert wurde, wird auch in einem anderen Fall gegen ihn entschieden, wodurch ein verurteilter Verbrecher wieder auf freien Fuß kommt. (B): Monk ist schwer getroffen, als er nicht wieder in den Polizeidienst aufgenommen wird. Stottlemeyer ist selbst unglücklich damit. (C): Sharona möchte erfahren, wie Monk die richtige Anzahl der Süßigkeiten erraten konnte.	Höhepunktszene (A): Monk ist sauer auf sich, weil er gegen seinen Willen den Fall gelöst hat.
4. Akt 33:02	(A): Der richtige Mörder wird gefasst und der Polizist kann in den Dienst zurückkehren. (B): Stottlemeyer fordert Monk auf, nicht aufzugeben, da seine Zeit noch kommen wird. (C): Sharona klaut Monk den Schuh, damit er ihr endlich erklärt, wie er das mit den „Jellybeans“ gemacht hat.	

Nr. 5 Mr. Monk goes to the Asylum

Monk verirrt sich in das ehemalige Haus seiner verstorbenen Frau Trudi. Als Folge dessen soll er für 48 Stunden in einer Psychiatrie zur Beobachtung bleiben. Direkt nach seiner Ankunft wird er von einem anderen Patienten auf einen Mord vor vier Jahren hingewiesen, welcher prompt Monks Interesse weckt.

Nr. 5 Mr. Monk goes to the Asylum

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (B - Strang): Monk verirrt sich in ein falsches Haus und wird daraufhin in die Psychiatrie eingewiesen. Handlungsstrang (A): Ein anderer Patient erzählt ihm von einem Mord an einem Arzt vor vier Jahren. Subplot (B): Monk muss für 48 Stunden in der Klinik zur Beobachtung bleiben. Er erkennt, dass Trudis und sein Jahrestag des Kennenlernens der Auslöser für seine Verwirrung war.	Höhepunktszene (A): Ein Patient, der vom Weihnachtsmann besessen ist, steht begeistert am Fenster und schießt ein Foto.
2. Akt 16:41	(A): Mit anderen Patienten stellt Monk den Mord an Dr. Gould nach und findet Ungereimtheiten. Monk wird als einziger bei der Sichtung des Weihnachtsmannes misstrauisch. (B): Monk gibt zu, dass er sich dessen nicht bewusst war, als er Trudis altes Haus unbefugt betreten hatte.	Höhepunktszene (A): In Monks Tasche wird eine gestohlene Halskette gefunden, die er angeblich nicht eingesteckt hat.
3. Akt 25:39	(A): Sein Arzt Lancaster wird für Monk zum Verdächtigen in dem Fall des ermordeten Arztes. Sharona nimmt die Recherche auf und findet ein Motiv. (B): Monk beginnt an sich selbst zu zweifeln und muss länger in der Psychiatrie bleiben. Durch den Erhalt einer geheimen Botschaft von Sharona bekommt er sein Selbstvertrauen zurück.	Höhepunktszene (A): Monk alleine im Raum der Stille, nachdem er von Lancaster in seinem Büro ertappt wurde. Es wird angedeutet, dass Lancaster ihn umbringen will.
4. Akt 34:25	(A): Monk kann sich selbst befreien und den falschen Weihnachtsmann des Mordes an Dr. Gould überführen. (B): Monk kann wieder nach Hause.	

Nr. 6 Mr. Monk and the Billionaire Mugger

Ein mehrfacher Millionär versucht ein Paar auszurauben und wird dabei erschossen. Eigentlich ein eindeutiger Fall, aber durch die Identität des Toten wird Monk hinzugerufen. Er erkennt schnell, dass die Aussagen der Befragten recht widersprüchlich sind.

Nr. 6 Mr. Monk and the Billionaire Mugger

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A - Strang): Ein reicher Mann überfällt maskiert ein Paar und wird dabei erschossen. Handlungsstrang (A): Das geschilderte Bild von der Frau und dem Chauffeur passen so gar nicht zusammen. Monk hat Zweifel, dass es nur um den Adrenalinkick gegangen ist. Subplot (B): Sharonas Gehaltscheck ist geplatzt und sie versucht Monk dazu zu bekommen mehr für seine Dienste bei der Polizei zu verrechnen. Subplot (C): Die Zeugen des Überfalls beschweren sich über einen geflüchteten Cop. Subplot (D): Monk arbeitet an Trudis Fall.	Höhepunktszene (A): Der Chauffeur bittet Monk um Hilfe, da er von der Unschuld seines Bosses überzeugt ist.
2. Akt 14:11	(A): Es wird ein persönliches Motiv ermittelt, da die Frau des Verstorbenen vor längerer Zeit eine Affäre mit dem Überfallopfer gehabt hatte. (B): Sharona kündigt ihren Job bei Monk, da er die Rechnung des Falls noch nicht einreichen will. (C): Alle interessieren sich nur noch für den „Angsthasen-Cop“. (D): (Kein D-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk wird nur knapp von einer Kugel verfehlt.
3. Akt 24:11	(A): Sharona stößt in der Biografie des Toten auf eine Verbindung zu dem Überfall. (B): Monks Therapeut teilt ihm mit, dass er ebenfalls seit längerem nicht mehr bezahlt worden ist. (C): Die Polizei wird im Radio veralbert. (D): Monk verfolgt eine Spur, die im Zusammenhang mit seiner Frau steht. Es kommt aber nichts dabei heraus.	Höhepunktszene (A): Sharona gibt an den Fall gelöst zu haben.
4. Akt 31:51	(A): Der Fall kann aufgelöst und die Frau und deren Geliebter als Täter überführt werden. (B): Sharona kehrt zu Monk zurück und sie können das ausständige Geld eintreiben. (C): Der „Angsthasen-Cop“ stellt sich als Schauspieler heraus, der von dem Millionär	

	engagiert wurde. (D): (Kein D-Plot)	
--	---	--

Nr. 7 Mr. Monk and the Other Woman

Ein Anwalt und seine Assistentin werden in ihrem Büro ermordet. Eine verbrannte Akte führt die Polizei schnell zu einem Verdächtigen, der mit dem Ausgang seines Rechtsfalls unzufrieden war. Während den Ermittlungen lernt Monk auch die Nachbarin des Verdächtigen kennen und bittet sie sogar um ein Date.

Nr. 7 Mr. Monk and the Other Woman

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A - Strang): Ein Mann wird in seinem Büro erstochen und der Täter vernichtet eine Akte. Handlungsstrang (A): Monk wird vom Bürgermeister gebeten am Fall mitzuarbeiten. Allerdings glaubt die Polizei mit der Verdächtigung des Akteninhabers den Fall bereits gelöst zu haben. Subplot (B): Monks Therapeut spricht ihn in einer Sitzung darauf an, ob es nicht an der Zeit wäre, sich mit anderen Frauen zu verabreden. Monk will das nicht, bevor der Mord an Trudi aufgeklärt ist. Subplot (C): Stottlemeyer ist nicht erfreut, dass Monk vom Bürgermeister zu dem Fall hinzugezogen wird.	Höhepunktszene (B): Monk verabredet sich mit einer Frau, die Trudi sehr ähnlich zu sein scheint.
2. Akt 13:59	(A): Monk glaubt an die Unschuld des Verdächtigen, da er ein guter Kämpfer ist und es somit zu keinem minutenlangen Kampf mit dem Opfer gekommen wäre. (B): Monks Verabredung läuft gut, aber er sieht in ihr Trudi. (C): Stottlemeyer glaubt nicht an die Unschuld des Verdächtigen und macht sich über ihn lustig.	Höhepunktszene (A): Der Verdächtige wird in der Garage seiner Nachbarin und Monks Verabredung erschlagen.
3. Akt 22:24	(A): Monks Verabredung wird beschuldigt ihren Mann unter der Garage begraben zu haben. Die Hauptverdächtige erweist sich aber als Unschuld. (B): Monk übernachtet bei der Frau, um sie zu beschützen. Und verbringt vor lauter Nervosität drei Stunden im Badezimmer. (C): Stottlemeyer will Monk auflaufen lassen.	Höhepunktszene (A): Alle bisherigen Ermittlungen verlaufen im Sand. Die Polizei steht ganz am Anfang.
4. Akt 35:27	(A): Der richtige Mörder wird verhaftet, da seine Akte falsch in dem Aktenschrank des Anwalts abgelegt war. (B): Monks Bekannte beschließt zu ihrem schizophrenen Mann nach Zürich zu gehen und erst mit ihm wieder zurück zu kommen. (C): Stottlemeyer wird vom Bürgermeister dazu gebracht sich bei Monk zu entschuldigen.	

Nr. 8 Mr. Monk and the Marathon Man

Eine junge Frau wird ermordet, indem sie von ihrem Balkon in die Tiefe geworfen wird. Eine anfängliche Theorie zum Selbstmord wird von Monk schnell zerschlagen. Der Hauptverdächtige kann aber ein wasserdichtes Alibi aufweisen, da er zur Tatzeit beim San-Francisco-Marathon mitgelaufen ist.

Nr. 8 Mr. Monk and the Marathon Man

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A&B - Strang): Monk und Sharona sehen sich den Marathon an. Eine Frau wird von einem Bekannten ermordet, der eigentlich gerade einen Marathon laufen sollte. Handlungsstrang (A): Der Hauptverdächtige ist ein Möbelverkäufer, mit dem die Ermordete eine Affäre hatte. Subplot (B): Monk ist in der High-School selber gelaufen und interessiert sich dafür. Subplot (C): Monk gerät wegen seiner Angst vor Keimen unter Verdacht ein Rassist zu sein.	Höhepunktszene (A): Der Hauptverdächtige hat alle Zwischenstationen des Marathons passiert und diesen anscheinend nicht verlassen.
2. Akt 14:20	(A): Monks Idol gerät als Mittäter unter die Verdächtigen. (B): Monk bekommt von seinem Idol Tondays Laufschuhe geschenkt. (C): Monk bringt alle wegen eines Flecks aus dem Konzept.	Höhepunktszene (A): Monks Idol trinkt Kamillentee, wodurch eine Verbindung zum Tatort hergestellt werden kann.
3. Akt 22:23	(A): Alle sind sich der Schuld des Hauptverdächtigen sicher, allerdings können sie ihm nicht nachweisen den Marathon verlassen zu haben. (B): Monk beginnt wieder zu laufen und erzählt, warum er in der High-School damit aufgehört hat. (C): Monk probiert seine neuen Schuhe aus. Ein Wettrennen gegen Sharona scheitert an einer ungeraden Startlinie.	Höhepunktszene (A): Monk sieht sich die Marathonlaufzeichnung nochmal an und findet die Lösung.
4. Akt 34:25	(A): Der Chip, der davor die Unschuld des Hauptverdächtigen bewiesen hat, führt nun zu seiner Überführung. (B): Monk kann bei einer Verfolgungsjagd den Marathonläufer einholen. Sein Idol wird von der Mittäterschaft befreit. (C): Monk bekommt ein ungewaschenes Schweiß Tuch von Tondays erfolgreichsten Rennen geschenkt.	

Nr. 9 Mr. Monk takes a Vacation

Da Monk nicht allein bleiben kann, verbringt er mit Sharona und ihrem Sohn Benjy den Urlaub. Zu Sharonas Leid glaubt ihr Sohn im Hotel einen Mord beobachtet zu haben, was Monk natürlich genauer untersuchen muss. Zur Seite steht ihm diesmal die Hotel-Security.

Nr. 9 Mr. Monk takes a Vacation

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A&B - Strang): Benjy, Sharonas Sohn, beobachtet einen Mord durch ein Teleskop, während sie sich im Urlaub befinden. Handlungsstrang (A): Monk bezichtigt den Besitzer des besagten Zimmers des Mordes an seiner Frau, obwohl es keine Leiche gibt. Er glaubt Benjys Aussage. Subplot (B): Sharona versucht den Urlaub zu genießen und verabredet sich zum Tennisspielen mit einem anderen Urlauber. Sie glaubt nicht, dass ein Mord passiert ist. Subplot (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Die totgeglaubte Frau des Verdächtigen ist noch sehr lebendig.
2. Akt 13:02	(A): Die ermittelnde Polizistin wird auf Spurensuche angegriffen und Benjy findet die Leiche in einem kaputten Spielautomat. (B): Sharona geht mit ihrer vorherigen Verabredung etwas trinken und glaubt nach wie vor, dass Benjy fantasiert. (C): Monk wird von einem Komödiant auf die Schippe genommen.	Höhepunktszene (A): Die Leiche sowie gefundene Blutspuren verschwinden. bevor sie mehrere Leute zu Gesicht bekommen.
3. Akt 22:35	(A): Monk findet heraus, dass es sich bei den Tätern um mehr als eine Person handeln muss. (B): Sharonas Urlaubsflirt ist bereits verheiratet und sie ist sauer, weil er sie belogen hat. (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Monk zieht eine Verbindung zu den Zimmermädchen.
4. Akt 30:39	(A): In letzter Sekunde kann Monk die Leiche doch noch finden und die Zimmermädchen überführen. (B): Sharona hat genug von Urlauben und weigert sich mit Monk noch einmal zu verreisen. (C): (Kein C-Plot)	

Nr. 10 Mr. Monk and the Earthquake

Ein Erdbeben erschüttert San Francisco. Dies macht sich eine junge Frau zunutze, um ihren Ehemann zu ermorden. Da Sharona mit dem Paar bekannt ist, wird Monk auf den Fall aufmerksam. Weil das Erbeben auch Sharonas und Monks Wohnungen verwüstet hat, müssen sie vorübergehend bei Sharonas Schwester Gail unterkommen.

Nr. 10 Mr. Monk and the Earthquake

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A- Strang): Eine Frau nutzt ein Erdbeben, um ihren Mann umzubringen und es als Unfall zu tarnen. Handlungsstrang (A): Monk findet den Fall verdächtig und bittet Stottlemeyer die Ermittlungen übernehmen zu dürfen. Subplot (B): Sharonas Wohnung ist durch das Erdbeben unzugänglich. Auch Monks Wohnung ist in Unordnung geraten, wodurch er eine kurzweilige Sprachstörung erlitten hat. Subplot (C): Disher versucht einen Deckensprenkler zu reparieren.	Höhepunktszene (A): Der Fotograf, den Sharona gerade kennengelernt hat, steckt mit der Mörderin unter einer Decke und hat es anscheinend auf Sharona abgesehen.
2. Akt 13:38	(A): Monk findet heraus, dass die Witwe Geheimnisse vor ihrem Mann hatte und bereits zum dritten Mal verheiratet war. (B): Sharona, Monk und Benjy werden von Sharonas Schwester aufgenommen. Die Schwestern streiten viel, auch um die Gunst des Fotografen. (C): (Kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Der Fotograf versucht in Sharonas Wohnung zu gelangen und ermordet dabei einen Mann, der ihn dabei erwischt.
3. Akt 27:16	(A): Monk findet die Verbindung zwischen der Witwe und dem Fotografen. Der Ermordete hat kurz nach dem Erdbeben eine Nachricht auf Sharonas Anrufbeantworter hinterlassen. (B): Sharonas Schwester wird von Monk fast in den Wahnsinn getrieben, während Sharona froh ist, mal etwas Abstand von Monk zu haben und mit dem Fotografen flirtet. (C): Monk badet in Mineralwasser.	Höhepunktszene (A): Der Fotograf hält Sharona ein Messer an die Kehle und zwingt sie mit ihm in ihre Wohnung zu fahren.
4. Akt 35:37	(A): Monk und Stottlemeyer können Sharona in letzter Sekunde retten und die Verdächtigen festnehmen. (B): Die verwüstete Wohnung von Monk ist wieder hergestellt. (C): Monk hat nach einem Nachbeben wieder Probleme mit seinem Sprachzentrum und löst damit Unverständnis bei einem Taxifahrer aus.	

Nr. 11 Mr. Monk and the Red-Headed Stranger

Der Musiker Willie Nelson gerät unter Mordverdacht, als sein Buchhalter in einer Seitengasse erschossen wird. Da Monk ein großer Fan des Musikers ist, setzt er alles daran, um seine Unschuld zu beweisen.

Nr. 11 Mr. Monk and the red-headed Stranger

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A - Strang): Der Buchhalter von Willie Nelson wird erschossen. Kurz zuvor hat man noch gesehen wie er sich mit dem Sänger wegen Ungereimtheiten in den Büchern gestritten hat. Handlungsstrang (A): Die einzige Zeugin ist eine blinde Frau, die von einem Streit in der Gasse, kurz vor den Schüssen, berichtet. Subplot (B): Monk und Trudi sind/waren große Fans von Willie Nelson. Subplot (C): Sharona versteckt ihr Date vor Monk.	Höhepunktszene (A): Die Blinde identifiziert eindeutig Willie Nelson als den am Streit beteiligten.
2. Akt 12:14	(A): Monk ist von der Unschuld Willie Nelsons überzeugt. Das Beweismaterial erscheint aber unantastbar. (B): Monk wird von ihm gefragt, ob er nicht mit ihnen Live im Radio auftreten will. (C): Sharona telefoniert mit ihrer Verabredung Justin. Ein Flitzer unterbricht die Pressekonferenz.	Höhepunktszene (A): Ein Überwachungsband beweist, dass nur Willie Nelson, die blinde Frau und der Ermordete sich in der Gasse befanden.
3. Akt 21:05	(A): Monk versucht den Mord nachzustellen, er kommt aber auf keine neuen Schlüsse. (B): Monk tritt mit der Band auf. Da sein Mundstück beschmutzt wurde, pfeift er seinen Part. (C): Sharona kauft für einen gemeinsamen Abend mit Justin ein.	Höhepunktszene (A): Willie Nelson wird verhaftet.
4. Akt 30:38	(A): Monk überführt die blinde Frau des Mordes. Sie hat vor Monaten durch einen Unfall ihre Sehkraft zurückerlangt. (B): Monk spielt mit Willie Nelson an Trudis Grab. (C): Sharonas Date offenbart sich als der Flitzer, der zwei Pressekonferenzen gesprengt hat.	

Nr. 12 Mr. Monk and the Airplan

Um nicht eine Wochen ohne Sharona auskommen zu müssen, überwindet sich Monk in ein Flugzeug zu steigen. Seine Aufmerksamkeit wird aber bereits vor dem Boarding auf ein Paar gelenkt, von welchem er überzeugt ist, dass sie die eigentliche Ehefrau ermordet haben.

Nr. 12 Mr. Monk and the Airplan

	Handlung	Actbreak
1. Akt	Teaser (A&B- Strang): Monk und Sharona sind am Flughafen. Eine Frau wird von einer anderen Frau auf der Flughafentoilette erschossen, die wie ihr eineiiger Zwilling aussieht. Handlungsstrang (A): Es wird offensichtlich, dass der Ehemann an der Ermordung beteiligt ist. Das Paar weckt Monks Aufmerksamkeit. Subplot (B): Sharona trifft im Flugzeug auf Tim Daily. Subplot (C): Monk ist wahnsinnig nervös und stellt die Geduld der Stewardess bereits vor dem Abflug auf die Probe.	Höhepunktszene (A): Monk offenbart Sharona, dass ein Mann an Bord seine Frau ermordet hat.
2. Akt 14:52	(A): Monk lässt das Paar von Disher überprüfen und findet ein Motiv. Das Paar wird über Monks Recherchen informiert. (B): Sharona wird gebeten, Dailys neues Drehbuch zu lesen. (C): Monks Sitznachbar versucht ihn zu beruhigen.	Höhepunktszene (A): Ein Bekannter des Mörders erkennt in dessen Begleitung eine Fremde und wird kurz darauf tot aufgefunden.
3. Akt 29:23	(A): Niemand glaubt Monk, dass es sich um einen Mord handelt und Disher sucht weiterhin nach der Leiche. (B): Sharona gibt Daily den Rat das Drehbuch abzulehnen und er stimmt ihr zu. (C): Monk wird auf seinen Sitz verbannt.	Höhepunktszene (A): Monk muss das Paar irgendwie hinhalten, weiß aber nicht wie.
4. Akt 36:56	(A): Monk beschuldigt den Piloten des Anschlussflugs des Paares betrunken zu sein, um Zeit zu gewinnen. Die Beiden werden verhaftet nachdem die Leiche gefunden wurde. (B): Tim Dailys abgelehnte Rolle wird von George Clooney übernommen, wodurch er nicht mehr so gut auf Sharona zu sprechen ist. (C): Monks Sitznachbar möchte seine Visitenkarte zurück. Obwohl Monk gerade geflogen ist, kann er nicht glauben, dass Flugzeuge fliegen können.	

IV. Akt-Struktur von Mentalist 1. Staffel

Nr. 2 Red Hair and Silver Tape

Eine junge Frau wird tot auf einem Weinanbaugebiet gefunden. Die lokale Polizei glaubt in ihr eine Drogensüchtige aus der Stadt vorzufinden. Jane ist aber ganz anderer Ansicht. Es stellt sich heraus, dass er Recht hat.

Nr. 2 Red Hair and Silver Tape

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das Team vom CBI und Jane treffen am Einsatzort ein und untersuchen die Leiche. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (C): Jane führt einen Polizisten mit Schere, Stein, Papier vor.
2. Akt 2:58	(A): Befragungen der Familie und des Arbeitsumfeldes. (B): Jane unterhält sich mit dem Bruder (Junge) des Opfers.	Höhepunktszene (A): Jane spricht vor allen Angestellten und einer bricht vor lauter Stress zusammen.
3. Akt 14:51	(A): Neue Informationen tauchen auf. Die Hypnose einer Zeugin trägt Wurzeln und bringt Informationen. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Festnahme des festen Freundes der Toten.
4. Akt 21:15	(A): Jane verfolgt seine Ermittlungen, gegen Lisbons Meinung, welche von der Schuld des festen Freundes überzeugt ist. (B): Jane geht mit dem Bruder des Opfers in ein Café und redet mit ihm über Vergeltung und Reue.	Höhepunktszene (A): Jane findet heraus, dass der Mörder bald vor hat wieder in das Hotelzimmer zu kommen.
5. Akt 28:51	(A): Jane setzt Van Pelt als Köder für den Mörder ein. Er gerät zwischen die Fronten, wird aber von Lisbon gerettet. (B): Das Team wohnt der Beerdigung bei. Jane und der Junge tauschen einen Blick.	

Nr. 3 Red Tide

Das CBI wird zu einem Fall mit einer ertrunkenen jungen Frau gerufen. Über den Vater erfahren sie, dass sich die Schülerin um den gesamten Haushalt gekümmert hat, nachdem ihre Mutter verstorben ist. Erst vor kürzerem hatte sie sich einem neuen Freundeskreis angeschlossen.

Nr. 3 Red Tide

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Eine Leiche wird an einem Strand gefunden. Das Team macht sich auf den Weg zum Einsatzort und befragt erste Personen. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): Jane setzt seine mentalen Fähigkeiten ein, um Van Pelt die Autoschlüssel abzunehmen.	Höhepunktszene (A): Jane bleibt am Strand zurück.
2. Akt 5:51	(A): Befragung von Familie und Freunden. Jane baut eine Sandburg am Strand. (B): Parallelen zu Lisbons Kindheit werden gezogen, ausgelöst durch Van Pelt. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Als das Team bei einem Verdächtigen eintrifft, ist Jane bereits dort und schlägt diesen gerade im Schach.
3. Akt 14:01	(A): Über den Verdächtigen kommen weitere Informationen zur Tatnacht zum Vorschein. (B): Lisbon ist von der Geschichte der Familie stark bewegt. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane entdeckt die Nasenspitze des verschwundenen Nachtwächters im getrockneten Zement.
4. Akt 23:08	(A): Jane provoziert den Besitzer der Baustelle, da dieser eine Affäre mit der Toten hatte. (Unzucht mit Minderjährigen) (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane versammelt die Freunde der Toten und will ihnen zeigen wie sie den Mörder entlarven können.
5. Akt 30:08	(A): Durch eine gespielte Hypnose der Freunde findet Jane heraus, dass sie lügen. Alle vier kommen in das Büro, um Aussagen zu tätigen. (B): Lisbon rät dem Vater für die Kinder mit dem Alkohol auszuhören, da sie dasselbe erlebt hat. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 4 Ladies in Red

Ein reicher Banker ist verschwunden und das Einsatzteam wird gerufen, da man von einer Entführung des Opfers ausgeht. Es werden deutliche Spuren von Folter gefunden. Nachdem sich Jane umgesehen hat, ist er überzeugt, dass der Mann sich noch im Haus befindet.

Nr. 4 Ladies in Red

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das CBI-Team trifft mit Jane am Einsatzort ein. Ein Mann wurde entführt. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane findet die Leiche des angeblichen Entführungsopters in einem geheimen Zimmer.
2. Akt 3:44	(A): Es stellt sich heraus, dass der Ermordete Mr. Sands pleite war, sich aber kurz vor seinem Tod 10 Millionen bar auszahlen lies und eine Scheinfirma besaß. (B): Jane will Rigsby demonstrieren, dass er jede Frau (Witwe) mit Liebe und Zuneigung verführen kann, um ihm mit Van Pelt weiterzuhelfen.	Höhepunktszene (A): Das Team verhaftet eine Frau, die das Boot von Sands durchwühlt. Sie gibt an seine Verlobte zu sein.
3. Akt 18:03	(A): Befragungen offenbaren, dass Sands die Millionen entwendet hat und sich von seiner Frau trennen wollte. (B): Rigsby erinnert Jane an ihre Wette. Jane kann sich nicht auf die Witwe einlassen, auch wenn sie darum bittet.	Höhepunktszene (A): Die Ehefrau ruft Jane an, da ihre Tochter entführt wurde.
4. Akt 28:47	(A): Adriana, die Affäre von Sands, wurde ebenfalls in die Entführung miteinbezogen. Jane trickst sie aus und nimmt ihr die Waffe ab. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Das Mädchen befindet sich in der Obhut des Anwalts. Ein Schusswechsel folgt.
5. Akt 33:00	(A): Die Ehefrau hatte ihren Ehemann wegen des Geldes gefoltert. (B): Jane gibt die Wette als verloren an, rät Rigsby aber trotzdem auf ihn zu hören.	

Nr. 5 Redwood

Es wird die Leiche einer jungen Frau gefunden, die mit ihrer besten Freundin unterwegs war, welche seitdem vermisst wird. Als die verschwundene Frau blutverschmiert und mit einem Messer bewaffnet wieder auftaucht, wird sie schnell zur Hauptverdächtigen. Sie hat aber keinerlei Erinnerung an die Geschehnisse.

Nr. 5 Redwood

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Zwei junge Frauen werden vermisst. Eine davon wird erstochen unter dem Auto gefunden. Die andere wird belastet. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane gibt an, dass mieses Karma ein Ablaufdatum hat. Er will damit auf die Unschuld des anderen Mädchens hinaus.
2. Akt 4:40	(A): Der Täter wird in der Suchmannschaft vermutet. Auch der Verlobte von Nicole, der Vermisste, ist verdächtig. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Nicole taucht blutverschmiert und mit der Tatwaffe in der Hand in einem Supermarkt auf.
3. Akt 10:57	(A): Nicole kann sich an kaum etwas erinnern, weil sie unter einem Schock leidet. Jane versucht ihre Erinnerung hervorzurufen. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Das Team verhaftet einen Mann, der ebenfalls auf der Verlobungsfeier anwesend war.
4. Akt 21:05	(A): Der Verdächtige wird wieder frei gelassen. Lisbon findet heraus, dass das Wasserrauschen auch eine Autostraße gewesen sein könnte. Jane kehrt mit Nicole zum Überfallort zurück. (B): Durch Klavierspiel erinnert sich Jane an seine Frau und seine Tochter. Jane spielt auf seine eigenen Erfahrungen an.	Höhepunktszene (A): Nicole erinnert sich. Ihre Freundin wurde erstochen, weil sie ihr zur Hilfe kommen wollte.
5. Akt 33:17	(A): Nicoles Erinnerungen kehren zurück und sie kann den Täter beschreiben. Lisbon kommt daraufhin auf einen Polizisten, der Suchmannschaft. (B): Jane erklärt Nicole, dass irgendwann die guten Erinnerungen überwiegen.	

Nr. 6 Red Handed

Eine abgetrennte Hand wird an der Staatsgrenze zwischen Nevada und Kalifornien gefunden. Der Fall fällt in das Einsatzgebiet des CBI. Es kann herausgefunden werden, dass die Hand zu einem Kasinobesitzer gehört und erst nach seinem Tod abgetrennt wurde. Während das Team die Ermittlungen in alle Richtungen aufnimmt, versucht sich Jane an den Spieltischen des Casinos.

Nr. 6 Red Handed

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Eine Hand wird an der Staatsgrenze zwischen Nevada und Kalifornien entdeckt. Das Einsatzgebiet wird dem CBI zugesprochen. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Hand gehört einem Kasinobesitzer und Jane gewinnt somit seine Wette mit Cho.
2. Akt 3:12	(A): Das Team zieht eine Verbindung zur Mafia. Dort bedeutet die Abschlagung der Hand mit dieser in der Kasse erwischt worden zu sein. (B): Jane leiht sich Geld von Lisbon, um im Kasino zu spielen. Er wird wegen Kartenzählens vom Spieltisch verbannt.	Höhepunktszene (A): Jane offenbart, dass die Kartenlegerin betrügt.
3. Akt 12:22	(A): Die Ehefrau des Opfers hatte eine Affäre mit dem Sicherheitschef ihres Mannes. Jane will mit den „Großen“ spielen. (B): Von dem gewonnen Geld kauft Jane Geschenke für das Team. Er erklärt seinen Gedächtnispalast. Das restliche Geld wirft er in einen Container für Kleiderspenden.	Höhepunktszene (A): Jane findet die Leiche in der Kühltruhe des Sicherheitschefs.
4. Akt 24:12	(A): Der Befragte gibt an, dass das Opfer sich nur für das Kasino inklusive Überwachungskameras interessiert hat. (B): (Kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Ein Überwachungsvideo offenbart, wie die Tochter des Opfers leicht bekleidet einen reichen Gast aufsucht.
5. Akt 28:42	(A): Jane lockt den Schwiegersohn des Opfers aus der Reserve. Dieser setzt schlussendlich den gestohlenen Chip des Opfers. (B): Jane schenkt das erneut gewonnene Geld der betrügenden Angestellten mit der kranken Mutter.	

Nr. 7 Seeing Red

Eine Frau wird nach ihrem Besuch bei ihrem Medium Christina angefahren und getötet. Christina bietet ihre Hilfe bei der Aufklärung an. Schwierige Familienverhältnisse und das Testament führen zu mehreren Tatverdächtigen. Jane versucht währenddessen Christina als Schwindlerin auffliegen zu lassen.

Nr. 7 Seeing Red

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Eine Frau wird bewusst überfahren. Sie kam von ihrer „ <i>spirituellen Beraterin</i> “, Christina. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Christina versucht Jane zu belehren.
2. Akt 3:42	(A): Befragung des Lebensabschnittspartners der Toten, Jeremy, und der Tochter, Clara. Der Sohn gerät unter Verdacht, da er sich im Streit mit seiner Mutter befand. (B): Christina analysiert Jane.	Höhepunktszene (A): Der Sohn des Opfers, Trevis, flieht nicht, sondern hört auf Jane.
3. Akt 15:04	(A): Christina wurde kurz vor dem Tod des Opfers in deren Testament aufgenommen. Das Unfallauto wird als dem Opfer zugehörig erkannt. (B): Jane versucht Van Pelt's Meinung zur Wahrsagerei zu verändern.	Höhepunktszene (A): Rigsby und Van Pelt überraschen Jeremy bei seiner neuen Geliebten.
4. Akt 25:38	(A): Christina hatte früher einmal eine sexuelle Beziehung mit Jeremy. Beide werden im Testament beerbt. (B): Van Pelt regt sich über die geplante Séance auf und Jane macht sich über sie lustig.	Höhepunktszene (B): Van Pelt äußert sich negativ zu Janes Unglauben und dessen Verlust. Sie entschuldigt sich aber direkt wieder.
5. Akt 31:55	(A): Vor der Testamentseröffnung wird die Séance abgehalten. Die Tochter gesteht nachdem ihre Mutter sie „ <i>beschuldigt</i> “ hat. (B): Christina teilt Jane mit, dass sie mit seiner Frau gesprochen hat. Sie soll ihm ausrichten, dass seine Tochter in der Mordnacht nichts mitgekriegt hat.	

Nr. 8 Thin Red Line

In einem Motel werden die Leichen eines Paares gefunden. Der Mann war Kronzeuge gegen einen Drogendealer, wurde aber anscheinend nicht von der Polizei überwacht. Alles konzentriert sich zuerst auf den Mann, bis Jane einwirft, dass er die Frau als Ursache des Mordes ansieht.

Nr. 8 Thin Red Line

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:14	Handlungsstrang (A): Ein Polizist wird zu einem Motel-Zimmer gerufen, er findet zwei Leichen. Das CBI wird einbezogen, da es sich bei einem der beiden um einen Kronzeugen handelt. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane findet in dem Auto der ermordeten Frau ein Baby.
2. Akt 3:39	(A): Befragung der Mitbewohnerin der Toten. Der Verdächtige, gegen den der Kronzeuge aussagen sollte, wird ausfindig gemacht. (B): Jane übergibt das Baby an die Fürsorge. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Festnahme durch das CBI. Die Polizei geht leer aus.
3. Akt 11:34	(A): Nach dem Verhör des Drogendealers, folgt eine Einsatzbesprechung. (B): Jane erkundigt sich bei Van Pelt nach dem Baby. (C): Jane unterhält sich mit Van Pelt über Durchsetzungskraft.	Höhepunktszene (A): Einer der ermittelnden Polizisten wird als Täter verdächtigt.
4. Akt 17:03	(A): Der Polizist gibt eine Affäre mit der Ermordeten zu. Bei der Überprüfung seines Alibis durch Jane wird offenbart, dass dieser aber komplett impotent ist und nur jemanden deckt. (B): (kein B-Plot) (C): Jane offenbart Lisbon, dass er ihre gelegentlichen Lügen durchschaut.	Höhepunktszene (A): Jane hält sich die Nase, nachdem er wegen einer aufgedeckten Affäre von dem Ehemann geschlagen wurde.
5. Akt 27:19	(A): Das CBI stellt dem wahren Täter eine Falle. Der Sohn des Verdächtigen hatte die Beiden erschossen, weil er von der Affäre des Vaters erfahren hat. Es stellt sich heraus, dass es sich bei der Toten nicht um eine Affäre des Vaters, sondern um die Tochter dessen handelte. (B): Jane bringt das Baby zu den Großeltern, um die Familie zu vereinen. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 9 Flame Red

In einer Kleinstadt verbrennt ein Mann in seinem Wagen. Das CBI wird gerufen, um zu klären ob es sich um Brandstiftung handelt. Es stellt sich schnell heraus, dass das Opfer mit dem lokalen Polizisten früher zusammen in einer militärischen Einheit gedient hat. Des Weiteren hat der Polizist eine Affäre mit der Frau des Opfers. Schnell wird klar, dass es auf jeden Fall Brandstiftung war und es auch nicht das letzte Opfer bleiben wird.

Nr. 9 Flame Red

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das CBI Team befindet sich in ihrer Zentrale als sie zu einem Mord mit Brandstiftung gerufen werden. Rigsby ist der Brandstiftexperte und findet schnell heraus, dass es Mord war. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): Jane versucht Gedanken der Team-Mitglieder zu erraten.	Höhepunktszene (A): Jane versteckt sich hinter einer Vogelscheuche, um zu veranschaulichen, dass der Brandstifter von dort aus zugesehen hat.
2. Akt 4:50	(A): Die Frau des Ermordeten hatte eine Affäre mit dessen besten Freund. Es stellt sich heraus, dass bereits ein anderer derselben Einheit (Militär) durch einen Brand ums Leben kam. (B): Jane redet mit der Tochter des Opfers über die entstandene Wut. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Rigsby rettet die Affäre der Witwe aus seinem brennenden Haus.
3. Akt 14:23	(A): Es stellt sich heraus, dass vier Mitglieder derselben Einheit an einem gemeinsamen Immobiliengeschäft beteiligt waren. Nur einer war bis jetzt von keinem Brand betroffen. Eine Wasserquelle wurde auf besagter Immobilie gefunden. (B): (kein B-Plot) (D): Van Pelt kümmert sich um Rigsby, der ihr unter Schmerzmitteleinfluss ein Liebesgeständnis macht.	Höhepunktszene (A): Cho findet den verwendeten Brandbeschleuniger in der Scheune des Verhafteten.
4. Akt 21:31	(A): Es wird bekannt, dass die drei Mitglieder derselben militärischen Einheit, den vierten wegen des Vermögens ermordet haben. Es kann dem letzten Überlebenden aber nicht nachgewiesen werden. (B): Jane redet mit Lisbon über seine Vorgehensweise, falls er Red John in die Finger bekommt. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Dieser wird in der Scheune eingesperrt und mit Brandbeschleuniger übergossen. Bei dem Täter handelt es sich um den eigentlich ermordeten vierten Mann.

5. Akt 30:29	(A): Jane hatte dem Verdächtigen eine Falle gestellt, gerät aber dadurch selbst in Gefahr, als der wahre Täter auftaucht und die Scheune anzündet. Dieser offenbart sich als Freund des ersten Opfers, der aus Rache in die Rolle eines zurückgebliebenen Jungen geschlüpft ist. (B): Jane hat seine Meinung über Rache nicht geändert, auch wenn er für die Tochter des Opfers so tut als ob. (C): (kein C-Plot)	
-------------------------	---	--

Nr. 10 Red Brick and Ivy

Ein referierender Naturwissenschaftler bricht nach einem Schluck aus seiner Wasserflasche während seines Vortrages zusammen. Er wurde mit Blausäure vergiftet. Jane bekommt einen Anruf und zeigt sich anschließend sehr an dem Fall interessiert, auch wenn er nicht preisgeben will warum.

Nr. 10 Red Brick and Ivy

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Jane bekommt einen Anruf und bittet Lisbon daraufhin einen speziellen Fall zu übernehmen. Die Anruferin ist die Hauptverdächtige in einem Mordfall. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane will Lisbon gegenüber nicht offenbaren woher er diese Frau kennt.
2. Akt 4:04	(A): Lisbon kriegt Ärger mit Minelli, da auch Tierschützer zu den Verdächtigen zählen. (B): Jane gesteht Lisbon, dass die Verdächtige, Sophie, seine Psychiaterin nach seinem Zusammenbruch war, als er als Patient in einer Nervenanstalt lag.	Höhepunktszene (A): Das Team sucht den Anführer der Tierschutzorganisation auf. Er sitzt inmitten von Katzen auf einem Stuhl in einem dunklen Keller.
3. Akt 17:59	(A): Der Tierschützer erweist sich als Unschuldig, ebenso wie die Witwe. Es wird bekannt, dass der Tote eine Affäre mit seiner Assistentin hatte. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane und Lisbon finden die Assistentin tot mit einem Zettel neben sich auf, der um Vergebung bittet.
4. Akt 23:18	(A): Das gesamte Forschungsprojekt stellt sich als eine Lüge heraus, welche der Tote aufliegen lassen wollte. (B): Jane erinnert sich an seine Therapie und dass er Sophie etwas schuldet.	Höhepunktszene (A): Sophie beteuert Jane gegenüber, dass sie mit den Morden nichts zu tun hat.
5. Akt 31:52	(A): Jane stellt dem wahren Täter eine Fall, gegen Minellis eindeutigen Befehl, und bringt in so zu einem Geständnis. (B): Jane verabschiedet sich von Sophie und gibt an jetzt quitt zu sein.	

Nr. 11 Red John's Friends

Ein verurteilter Straftäter überzeugt Jane, dass er Informationen zu Red John hat und bittet ihn, seinen Fall noch einmal aufzurollen, da er unschuldig sei. Da das CBI geklärte Mordfälle nicht wieder aufrollen kann, muss Jane ohne das CBI agieren. Allerdings lässt das Team nicht lange auf sich warten.

Nr. 11 Red John's Friends

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:14	Handlungsstrang (A): Die Polizei stürmt ein Haus und nimmt einen Mann fest. Jane besucht den Verurteilten ein Jahr später im Gefängnis, da er angeblich Informationen zu Red John hat. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane übernimmt den Fall.
2. Akt 4:22	(A): Das CBI kann den Fall nicht übernehmen, wodurch Jane auf sich allein gestellt ist. Er sucht die Familie des Verurteilten auf und handelt sich prompt eine Beschwerde ein. (B): Das CBI kann den Fall nicht übernehmen, wodurch Jane auf sich allein gestellt ist.	Höhepunktszene (B): Jane kündigt im CBI und verabschiedet sich von Lisbon.
3. Akt 14:35	(A): Red John ist dem Team bei der Recherche behilflich. (B): Das Team stellt sich hinter Jane und wird deswegen fast suspendiert. Minelli räumt ihnen eine Woche ein.	Höhepunktszene (A): Red John will den Verurteilten ebenfalls aus dem Gefängnis haben, damit er ihn beseitigen kann.
4. Akt 22:38	(A): Jane präsentiert wie man von außen das Zimmer innen verschließen konnte. (B): Das Team arbeitet wieder komplett. Sie müssten eigentlich auf ihre Marken verzichten, kommen aber nicht drum herum.	Höhepunktszene (A): Jane und das Team haben versucht die Angehörigen des Verurteilten hereinzulegen, sind sich aber nicht sicher ob es funktioniert hat.
5. Akt 29:18	(A): Jane löst den Fall und der Mann wird aus dem Gefängnis entlassen. Bevor Jane an die Informationen gelangen kann, flüchtet der Mann und wird kurz darauf ermordet aufgefunden. Jane bekommt einen Anruf mit Gelächter (Red John). (B): (kein B-Plot)	

Nr. 12 Red Rum

Das CBI wird zu einem Fall mit einem 16 jährigen Vermissten gerufen. Jane stößt auf die Leiche des Jungen im nahegelegenen Wald. Alles deutet auf schwarze Magie hin und somit auf die ortsansässige Hexe. Diese ist der Ansicht, dass man es ihr damit nur in die Schuhe schieben will.

Nr. 12 Red Rum

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das CBI arbeitet an einem Vermisstenfall. Jane findet kurz darauf die Leiche. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Alles deutet auf ein Opferritual hin.
2. Akt 4:23	(A): Befragung der Familie und dem Trainer des Opfers. Die Vermutung fällt auf die ortsansässige „Hexe“. Diese hatte das Opfer zuvor verflucht, weil er angeblich ihre Katze getötet hat. (B): Cho erscheint sehr abergläubisch. (C): Van Pelt und Rigsby blödeln herum, da sie eine Trainertochter ist.	Höhepunktszene (A): Das Team verschafft sich Zutritt zum Haus und werden schon erwartet. Die Frau bezeichnet sich selbst als Hexe.
3. Akt 12:14	(A): Die Frau gibt an, dass sie den Ermordeten Cody für einen schlechten Menschen hält und er den Tod verdient hat. Der Coach hatte am Abend zuvor Streit mit dem Jungen. (B): Die Hexe verflucht Cho, um ihre Macht zu demonstrieren. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A&B): Bei der Festnahme eines weiteren Verdächtigen wird Cho fast von einem Auto überfahren. Er sieht darin die Wirksamkeit des Fluches.
4. Akt 19:07	(A): Die Familie des Opfers hatte zuvor einen Jungen bestochen, um eine Prügelei mit dem Opfer zu vertuschen. Jane redet mit dem Bruder des Opfers, der nicht gut auf ihn zu Sprechen war. (B): Jane tut die Sache mit dem Fluch als Humbug ab. (C): Van Pelt erlaubt Rigsby nur noch Rohkost im Auto.	Höhepunktszene (A): Der Bruder sucht die Hexe auf. Alles deutet auf ein weiteres Opferritual hin.
5. Akt 28:08	(A): Der Bruder gerät unter Verdacht. Die Eltern verstehen nicht was ihr Sohn an schwarzer Magie findet. Jane stellt dem Täter eine Falle. Der Vater war es. (B): Jane hilft nach, damit sich Cho wieder sicher fühlt. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 13 Paint it Red

Ein Mann wird im Büro seines Schwiegervaters tot aufgefunden, aus welchem das teuerste Gemälde entwendet wurde. Ein russischer Ölmagnat gerät ebenso unter die Verdächtigen, wie der Ermordete mit dem Diebstahl in Verbindung gebracht wird. Es stellt sich zusätzlich heraus, dass mehrere Fälschungen angefertigt wurden.

Nr. 13 Paint it Red

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Ein Mann bringt seine Geliebte in das Büro seines Vorgesetzten und findet dabei eine Leiche. Der Tote ist der Schwiegersohn des Bürobesitzers. Ein Gemälde fehlt. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Lüge des Leichenfinders fliegt durch Jane auf. Er hatte die Kameras ausgeschaltet, um beim Sex nicht gefilmt zu werden.
2. Akt 5:40	(A): Die Ehefrau des Opfers und die Kunst-Kuratorin des Schwiegervaters werden befragt. Ein russischer Ölmagnat kommt durch das Gemälde in den Kreis der Verdächtigen. Jane und Van Pelt suchen einen Maler/Kunstfälscher auf. (B): Van Pelt führt mit Jane eine Ermittlung durch und fühlt sich von ihm blamiert.	Höhepunktszene (A): Van Pelt wird mit einer Waffe bedroht.
3. Akt 17:06	(A): Der Maler hatte zwei Fälschungen für das gestohlene Gemälde angefertigt. Das Original ist nirgends zu finden. Harry, der Tote, war angeblich an dem Diebstahl beteiligt. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Der russische Kunstsammler hat besagtes Gemälde an der Wand hängen.
4. Akt 25:01	(A): Jane überredet Rigsby und Cho zu einer heimlichen Ermittlungen bei dem Russen. Jane redet mit ihm über das Gemälde. Cho und Rigsby lösen auf sein Zeichen den Feueralarm aus. (B): Rigsby wird von Lisbon angepöbeln, da er sich zu oft am Kühlschrank bedient. Lisbon offenbart Van Pelt, dass alle über Rigsbys Interesse an ihr Bescheid wissen.	Höhepunktszene (A): Jane tut etwas mit dem Gemälde. Es wird nicht ganz ersichtlich, sieht aber nach einem Austausch aus.
5. Akt 33:39	(A): Jane stellt der Kuratorin des Schwiegervaters eine Falle und kann sie so des Mordes überführen. Sie war beim Austausch der Gemälde überrascht worden und wollte sich nicht aufhalten lassen. (B): Keiner der Drei traut sich Lisbon von ihrer Aktion zu erzählen. Jane ärgert Cho und Rigsby indem er angibt, nicht mehr sicher zu sein das richtige Bild verbrannt zu haben.	

Nr. 14 Crimson Casanova

Die Ehefrau eines wohlhabenden Unternehmers wird erschossen in einem Hotelbett aufgefunden. Als Verdächtiger kommt sehr schnell ihr Liebhaber in Frage, welcher sehr häufig in besagtem Hotel verkehrt. Aber auch ehemalige Angestellte weisen ein Motiv auf.

Nr. 14 Crimson Casanova

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Nacht – Schüsse. Das Team trifft am nächsten Morgen ein. Eine Frau wurde, während sie mit ihrer Affäre im Bett lag, erschossen. Der Mann ist aber nirgends aufzufinden. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Durch eine Blutspur findet Jane den Mann, der bereits in den Armen einer anderen Frau liegt.
2. Akt 4:47	(A): Der Mann offenbart sich als Casanova. Eine ehemalige Assistentin der Frau gerät unter Verdacht, da sie ihr angeblich Schmuck gestohlen hat. (B): Jane klärt auf wie das Prinzip Mann-Frau funktioniert.	Höhepunktszene (A): Die ehemalige Assistentin besitzt Fotos von der Toten und deren Affäre.
3. Akt 14:21	(A): Die Assistentin wollte die Frau erpressen. Der Ehemann wusste über die Affäre seiner Frau bereits Bescheid. (B): Rigsby erhält Verführungstipps vom Casanova.	Höhepunktszene (A): Jane beleidigt den Ehemann und schnipst ihm an die Nase.
4. Akt 23:56	(A): Der Ehemann wollte sich Scheidenlassen. Der Casanova wollte von der toten Frau ein Darlehen annehmen. (B): Rigsby versucht die Tricks anzuwenden, scheitert aber.	Höhepunktszene (A): Cho betritt in neuen Klamotten das Hausbar des Hotels. Alle sehen sich nach ihm um.
5. Akt 31:21	(A): Cho baggert die Kellnerin des Hotels an, mit der der Casanova früher eine Beziehung hatte und die ihn immer noch liebt. (B): Cho hört sich die Liebesprobleme der Kellnerin an. Jane wird auf ein Date eingeladen, gibt aber an verheiratet zu sein.	

Nr. 15 Scarlett Fever

Während einer schicken Feier bricht die Gastgeberin durch das Geländer im ersten Stock und stirbt. Sie wurde mit Rattengift vergiftet. Als Leiterin des Country Clubs geraten viele Personen in den Bereich der Verdächtigen und dem CBI wird es nicht einfach gemacht innerhalb der High Society zu ermitteln.

Nr. 15 Scarlett Fever

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Während einer Party stürzt die Gastgeberin über ein Geländer. Sie wurde vergiftet. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): Jane hypnotisiert einen Bandensträfling.	Höhepunktszene (A): Jane findet eine Nachricht, die ein Motiv beinhaltet.
2. Akt 4:54	(A): Befragung des Ehemanns und des Country Club Vorsitzes. (B): Jacky, ein Komitee-Mitglied, flirtet offensichtlich mit Rigsby. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Eigentlich erwartet das CBI Ezra, die Finanzchefin des Ehemanns, auf der Flucht und nicht in einem Hotelzimmer mit einer anderen Frau anzutreffen.
3. Akt 15:56	(A): Die Tote hatte nicht nur Schmuck verkauft, sondern auch mit verschreibungspflichtigen Medikamenten gedealt. (B): Rigsby redet wieder mit Jacky. (C): Van Pelt ist ein halbes Jahr beim CBI und möchte die Befragung leiten.	Höhepunktszene (A): Eine Frau des Country Clubs geht in die Falle des CBI.
4. Akt 26:00	(A): Der Ehemann gibt an nichts von den Geschäften gewusst zu haben. Der verwendete Lippenstift für die Nachricht bestätigt die Vermutung der Polizei. (B): Rigsby unterhält sich mit Cho über Beziehungen zu älteren Frauen. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Hauptverdächtige wird erstochen aufgefunden.
5. Akt 33:35	(A): Eine weiteres Mitglied des Country Club hatte beide ermordet, um den Drogenverkauf zu stoppen, da ihre Tochter unter Drogeneinfluss einen tödlichen Autounfall hatte. (B): Rigsby geht mit Jacky etwas essen. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 16 Bloodshot

Auf Janes Handy geht eine Bombendrohung für das CBI-Hauptquartier ein. Nach der Evakuierung kann Jane die Bombe auf dem Parkplatz vor dem Gebäude lokalisieren. Die Bombe befindet sich in einem Van, worin auch ein Mann angekettet ist, auf dessen Stirn steht, dass Jane als nächstes dran ist.

Nr. 16 Bloodshot

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:14	Handlungsstrang (A): Auf Janes Handy geht eine Bombendrohung ein. Er kann die Bombe finden, aber nicht rechtzeitig entschärfen. Ein angeketteter Mann im Van stirbt. Subplot (B): Jane klärt Rigsby darüber auf, dass Van Pelt vor dem Gebäude jemanden geküsst hat. Subplot (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane kann nach der Explosion nichts sehen.
2. Akt 4:56	(A): Befragung der Ehefrau gibt an, dass ihr Mann mehrere Feinde hatte, da er Börsenmakler war. (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Lisbon muss ihren Elektroschocker benutzen, um einen Verdächtigen aufs Revier zu bringen.
3. Akt 9:53	(A): Jane entlässt sich selbst aus dem Krankenhaus, um an den Ermittlungen teilzunehmen. Jane findet eine Verbindung zwischen sich und dem Börsenmakler. (B): Rigsby bittet Jane um Hilfe, um Informationen zu Van Pelts Beziehung zu bekommen. Er bereut es aber gleich wieder. (C): Rigsby macht Jane eine Tasse Tee, allerdings schmeckt sie diesem nicht.	Höhepunktszene (A): Jane kippt um, nachdem er sich an Carol Gentry erinnert hat.
4. Akt 24:29	(A): Eine weitere Verbindung tut sich auf, die sehr vielversprechend erscheint. (B): Rigsby nimmt Van Pelts Freund in die Mangel, da er eiferstüchtig ist. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene(A&B): Van Pelts Freund schlägt Rigsby KO und fesselt ihn im WC.
5. Akt 31:18	(A): Der Bombenleger, Van Pelts Freund, ist der Sohn eines ehemaligen Klienten von Jane, dessen Affäre er aufgedeckt hatte, wodurch die Ehe der Eltern in die Brüche ging. (B): Van Pelt ist über den Betrug erschüttert, nähert sich aber Rigsby an. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 17 Carnelian Inc. (Evtl. Teaser)

Eine Mordandrohung geht beim CBI ein. Das Team begibt sich daraufhin zu dem angekündigten Tatort, welcher sich mitten in der Wüste befindet. Pünktlich zur angegebenen Zeit fällt ein Mann vom Himmel, dessen Fallschirm sich nicht geöffnet hatte. In einem Bekennerschreiben werden weitere Morde an den Firmenmitgliedern von Carnelian Inc. angekündigt.

Nr. 17 Carnelian Inc. (Evtl. Teaser)

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Eine Mordandrohung mit genauen Orts- und Zeitangaben, wird an das CBI weitergegeben. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Pünktlich fällt ein Mann vom Himmel.
2. Akt 3:17	(A): Der Tote war Teil eines Motivationstraining einer großen Firma. Jeden hätte es erwischen können und eine offizielle Drohung wurde ans Fernsehen geschickt. (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Verhaftung eines ehemaligen Mitarbeiters der Firma.
3. Akt 10:57	(A): Die Befragungen bringen das Team nicht weiter. Eine erneute Drohung geht ein. (B): Jane scheint von dem Schicksal der Familie des Verdächtigen betroffen. (C): Jane und Lisbon haben eine lange Unterhaltung über Vertrauen, mit anschließender Vertrauensübung.	Höhepunktszene (A): Eine Bombe liegt unter dem Bett des Firmenchefs. Der Countdown steht bei 21 Minuten.
4. Akt 25:30	(A): Die Bombe ging nicht hoch und niemand wurde verletzt. Eine der Beteiligten hat gegen die Aktien des Unternehmens gesetzt und damit Geld verdient. (B): Jane ist weiterhin von der Unschuld des ehemaligen Mitarbeiters überzeugt. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Motivationsgruppe befindet sich beim Paintball, als plötzlich scharf geschossen wird.
5. Akt 31:01	(A): Überführung des Täters, dem Firmenchef, durch Aktivierung dessen selbstgebauter Bombe. (B): Jane handelt mit dem Mörder einen Deal aus, sodass die Familie des ehemaligen Mitarbeiters Geld für die Behandlung der Ehefrau bekommt. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 18 Russet Potatoes (Evtl. Teaser)

Ein Mann schleppt einen Sack mit einer Frauenleiche zum CBI-Hauptquartier. Dieser ist davon überzeugt, dass er gerade einen Sack Kartoffeln durch die Straßen getragen hat. Jane erkennt, dass der Mann unter Hypnose steht. Es gilt den Hypnotiseur zu finden, um den Fall aufzuklären.

Nr. 18 Russet Potatoes (Evtl. Teaser)

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Ein Mann, Karl, schleppt einen Sack mit einer Leiche bis ins Hauptquartier des CBI. Subplot (B): (kein B-Plot) Subplot (C): Jane spielt mit Lisbon und Cho Leute einschätzen.	Höhepunktszene (A): Der Mann steht unter Hypnose.
2. Akt 2:50	(A): Befragung von der Schwester und dem Chef. Karl und die Tote haben beide mit einer Firma zu tun, die Hypnose-Training anbietet. (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Verhaftung des Stellvertreters, Tiegler, der Firma.
3. Akt 15:07	(A): Tiegler hat ein Blackout an diesem Abend und wachte über der erschossenen Frau auf. Dr. Daniel hat seine Affäre mit der Toten verheimlicht. Rigsby prügelt ein Geständnis aus ihm heraus. (B): Rigsby will NLP an Lisbon ausprobieren. (Neuro-Linguistisches-Programmieren) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Rigsby wurde ebenfalls hypnotisiert.
4. Akt 24:25	(A): Tiegler wird auf Kautions frei gelassen. Jane versucht die Hypnose von Rigsby zu beenden. (B): Rigsby küsst Van Pelt in seiner Hypnose. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Rigsby wird fast überfahren, während er vor Jane flüchtet.
5. Akt 31:59	(A): Die Schwester des Opfers war die Täterin, da sie in ihren Chef verliebt ist, der eine Affäre mit ihrer Schwester hatte. Jane kann Rigsby rechtzeitig aufwecken und alle retten. (B): Rigsby kann sich an nichts mehr erinnern. Die anderen glauben aber nicht, dass er den Kuss vergessen hat. (C): (kein C-Plot)	

Nr. 19 A Dozen Red Roses

Ein ehemaliger Politiker wird erschossen in den Straßen Hollywoods aufgefunden. Obwohl er sich während seiner gesamten Amtszeit gegen das Drogenmilieu stark gemacht hat, konnten in seinem Auto Drogen sichergestellt werden. Unter Verdacht gerät auch ein Filmregisseur, in wessen Film der Mann investiert hatte. Als Schauspieler agieren darin auch seine zweite Frau und seine Tochter. Angeblich wollte er aber wieder aussteigen.

Nr. 19 A Dozen Red Roses

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Raubmord an einem ehemaligen Politiker, der sich gegen das Drogenmilieu stark gemacht hat. Subplot (B): Jane verhilft den Doubeln von Marylin und Charly Chaplin zur Flucht.	Höhepunktszene (A): Es werden Drogen im Auto des Opfers gefunden.
2. Akt 4:22	(A): Der Tote hatte viel Geld in eine Filmproduktion investiert, in der seine zweite Frau und seine Tochter mitspielen. Er war von dem Drehbuch enttäuscht und wollte aussteigen. (B): Es erheitert die Einheit, dass einer der Verdächtigen in einer bekannten Bierwerbung mitgespielt hat.	Höhepunktszene (A): Ein verdächtiger Drogendealer entzieht sich der Befragung und kann flüchten.
3. Akt 12:20	(A): Der Filmdreh beginnt und der Agent des Regisseur wird an seiner Stelle wegen Drogenbesitz verhaftet. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Bei der Festnahme des Drogendealers wird auch die Tochter des Mordopfers, Sidney, festgenommen.
4. Akt 21:54	(A): Die gefundenen Drogen bei dem Toten gehörten seiner Tochter, die trotz ihres Versprechens nicht damit aufgehört hat. (B): Rigsby und Cho unterhalten sich während einer Beobachtung im Auto über Reichtum.	Höhepunktszene (A): Die Ehefrau bricht in Tränen aus, da sie auf den Freund der Stieftochter geschossen hat.
5. Akt 29:27	(A): Das Team bringt die Ehefrau zu einem Geständnis. Sie hatte den Freund der Stieftochter so weit manipuliert, dass er ihren Mann erschoss. (B): (kein B-Plot)	

Nr. 20 Red Sauce

Die Leiche eines Mannes wird aus einem Flussbeet gefischt. Es stellt sich heraus, dass er gegen die Mafia ausgesagt hat und sich deshalb im Zeugenschutzprogramm befand. Da angenommen wird, dass seine aufgeflogene Tarnung zu seiner Ermordung führte, sucht Jane, gegen Lisbons Befehl, den betroffenen Mafiaboss auf.

Nr. 20 Red Sauce

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Eine Leiche wird bei einem Flussbett gefunden. Er arbeitete in einer Spielhalle. Subplot (B): Lisbon hat Geburtstag und Jane errät die Geschenke. Janes ist unterwegs.	Höhepunktszene (B): Jane fühlt sich von Lisbon angegangen wegen dem fehlenden Geschenk.
2. Akt 3:24	(A): Die Frau des Toten hatte ihn zuvor bei der Arbeit abgemeldet. Jane hypnotisiert einen Jungen während Lisbon die Ehefrau aufsucht. Anscheinend war das Paar im Zeugenschutzprogramm. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): US-Marshalls stürmen das Haus, in welchem sich gerade das CBI Team befindet.
3. Akt 11:41	(A): Die Ermittlungen führen in das Drogengeschäft. Der Ehemann hatte gegen die italienische Mafia ausgesagt. Jane sucht die Mafia trotz Lisbons Verbot auf. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Der ehemalige Mafiaboss ordnet an, Jane zu erschießen.
4. Akt 21:24	(A): Jane golft mit dem italienischen Mafiaboss. Das Team glaubt an einen Betrug von Seiten der US-Marshalls. Eine hatte das Opfer des Öfteren vom Parkplatz abgeholt. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Diese verübt einen Selbstmordversuch.
5. Akt 30:16	(A): Jane heckt einen Plan aus und zieht Van Pelt und Rigsby mit hinein. Er bringt die Ehefrau zu einem Geständnis. (B): Jane hat für Lisbon ein Pony zum Geburtstag organisiert.	

Nr. 21 Miss Red

Ein Mann meldet seinen Bruder als vermisst. Das CBI findet bald darauf die Leiche des Bruders am Anker seines Bootes. Es wird in alle Bereiche ermittelt, besonders da der Mann sehr vermögend war und Bargeld vor der Börsenaufsicht versteckt hatte.

Nr. 21 Miss Red

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Ein Mann wird vermisst. Der Fall geht ans CBI, weil es sich um einen Prominenten handelt. Subplot (B): Rigsby wird von Lisbon darauf hingewiesen, dass er sie bloß nicht anstecken soll. Subplot (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Leiche ist am Anker seines Bootes befestigt.
2. Akt 3:58	(A): Der Bruder, die Freundin und der Geschäftspartner werden befragt. Die Ärztin (Freundin) stellt sich als Lügnerin heraus. (B): Rigsby ist durch seine Krankheit außer Gefecht gesetzt. Die Freundin des Opfers schreibt ihm ein Rezept. (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Die Verdächtige kann vor dem Zugriff aus einem Fenster fliehen.
3. Akt 14:39	(A): Bei der Freundin handelt es sich um eine Trickbetrügerin. Jane und Cho verschaffen sich Zutritt zu einem exklusiven Club, um die Frau zu verhaften. (B): Rigsby geht es inzwischen besser. Er will mit Van Pelt reden, wird aber unterbrochen. (C): Jane spielt Schach gegen einen Prinzen im Men's Club. Er nimmt das gewonnene Geld aber nicht an.	Höhepunktszene (A): Jane und Cho führen die Frau ab.
4. Akt 24:05	(A): Van Pelt und Rigsby verhören den Partner und die Exfrau, die eine Affäre miteinander haben. Jane konfrontiert die Schwindlerin mit ihrer wahren Identität. (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane verhilft ihr zu Flucht und überlässt ihr den Schlüssel.
5. Akt 33:30	(A): Die Falle schnappt zu und neben der Betrügerin geht auch noch der Sicherheitschef des Toten in die Falle. Jane hatte als einziger bemerkt, dass der den Rollstuhl nur als Tarnung für seine Betrügereien verwendet. (B): (kein B-Plot) (C): (kein C-Plot)	

Nr. 22 Blood Brothers

Ein Junge aus einem Programm für verhaltensgestörte Jugendliche wird tot im Wald aufgefunden. Die Kinder der Schule sind dafür bekannt regelmäßig Streiche zu spielen. Es gibt Schauergeschichten zu zuvor passierten Morden und ein geheimer Zusammenschluss scheint Druck auf die Camp-Bewohner auszuüben.

Nr. 22 Blood Brothers

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:14	Handlungsstrang (A): Das CBI-Team trifft an einem Tatort eines toten Jungen ein. Jane sieht sich die Leiche an. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Ein Grab wird gefunden, in dem der Junge lebendig begraben werden sollte.
2. Akt 4:17	(A): Jane verscheucht die Lehrerin, um mit der Klasse allein zu reden. Sie erzählen ihm von einem verrückten Holzfäller im Wald. (B): Cho gibt zu, im Jugendknast gewesen zu sein. Daraufhin kommen sie auf ihre Akten zu sprechen.	Höhepunktszene (A): Cho und Rigsby finden eine Hütte im Wald. Der Besitzer hält ihnen eine Waffe vor.
3. Akt 15:51	(A): Im Verhör gibt der Mann an des Öfteren von den Kindern gehänselt zu werden. Jane lässt alle versammeln, um sie zu befragen. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Jane entlarvt einen Jungen, der mit dem Opfer in der Nacht seines Todes unterwegs war.
4. Akt 22:18	(A): Ein Mädchen, das sie befragen möchten, ist weg und sie müssen nach ihr suchen. Jane kapselt sich ab. (B): Rigsby fragt Van Pelt, ob sie schon mal Personalakten von Kollegen gelesen hat.	Höhepunktszene (A): Jane findet das gesuchte Mädchen im Auto des Schuldirektors, der sie rausschleusen wollte.
5. Akt 29:49	(A): Jane stellt dem Mörder mit Hilfe des Teams eine Falle und erschleicht sich ein Geständnis. (B): (kein B-Plot)	

Nr. 23 Red John's Footsteps

Das Team wird zu der Ermordung einer jungen Frau in einem Park gerufen. Obwohl einige Merkmale nicht übereinstimmen wird schnell klar, dass der Mord Red John zuzuschreiben ist. Bleibt nur die Frage warum er aus dem Muster fällt und was er mit der vermissten Zwillingsschwester des Opfers vorhat? Jane gibt sich alle Mühe den Serienmörder endlich zu entlarven.

Nr. 23 Red John's Footsteps

	Handlung	Actbreak
1. Akt 0:13	Handlungsstrang (A): Das Team trifft am Einsatzort ein. Ein Mädchen wurde ermordet und die Zwillingsschwester ist noch vermisst. Jane glaubt, dass es Red John war. Subplot (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Ein Flugzeug malt Red Johns Smiley an den Himmel.
2. Akt 1:58	(A): Jane ist überzeugt, dass Red John in den Fall verwickelt ist. Es folgt die Befragung der Eltern. (B): Eine asiatische Frau will Cho mit ihrer Nichte verkuppeln.	Höhepunktszene (A): Sie finden einen Verdächtigen, indem sie seinem Hund folgen.
3. Akt 10:08	(A): Jane nimmt den Fall sehr persönlich und agiert deshalb besonders hart. (B): Cho bekommt das Foto der Nichte präsentiert. Er lehnt ab, da er noch nicht heiraten will.	Höhepunktszene (A): Die Frau, die Red John anscheinend kennt, ist blind.
4. Akt 18:59	(A): Sie finden ein Grundstück, dass Red John gehören könnte. Jane will nicht auf den Durchsuchungsbefehl warten und geht mit Sheriff Hardy vor. (B): (kein B-Plot)	Höhepunktszene (A): Joe und Rigsby finden heraus, dass Red Johns Freund Sheriff Hardy ist und Jane weiß es noch nicht.
5. Akt 30:23	(A): Lisbon lässt die gestellte Falle zu früh zuschnappen, so dass Red John entkommen kann. Jane muss den einzigen Informant Hardy erschießen, da er ansonsten Lisbon getötet hätte. (B): (kein B-Plot)	

V. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Strukturierung von US-Amerikanischen Kriminalserien anhand der Figur des Detektivs. Der Ursprung des Charakters liegt bei einer Vermischung von Realität und Fiktion in den ersten Kriminalromanen. Es findet eine Entwicklung von einer eher unbedeutenden Nebenfigur zum Protagonisten statt. Genau diese Funktion übernimmt die Figur des Detektivs auch gerne in Kriminalserien. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den Aufgaben dieser Persönlichkeit und deren Beeinflussung innerhalb der Serienstruktur. Besondere Beachtung finden dabei die verschiedenen Aspekte der Dramaturgie und im speziellen das Handlungsgeflecht, auf welchem die Geschichte beruht. Von ebenso großer Bedeutung sind die Nebenfiguren und die Art und Weise, wie sie den Protagonisten in seiner Funktion unterstützen.

Untersucht werden beispielhaft in dieser Arbeit die US-Amerikanischen Kriminalserien „*Monk*“ und „*Mentalist*“. Die beiden lassen sich auf sehr unterschiedliche Grundstrukturen zurückführen. Dabei stehen sich ein neurotischer Ex-Polizist, der quasi im Alleingang seine Fälle löst und ein ehemaliger Trickbetrüger, der mit einem ganzen Ermittlerteam zusammenarbeitet, gegenüber. Auffallend ist vor allem, dass trotz dieser entgegengesetzten Ausgangssituation die Protagonisten die Struktur der Serien stark dominieren. So sind sie in vielen Fällen für die Handlungshöhepunkte und die verschiedenen Handlungsstränge verantwortlich. Daraus lassen sich einige Gemeinsamkeiten dieser Charaktere feststellen, die veranschaulichen, wie viel Einfluss der Detektiv auf eine Kriminalserie ausüben kann.

VI. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Carmen Kussian

Geburtsdaten: 12. Dezember 1987 in Hohenems, Vorarlberg

Familienstand: Ledig

Schulische Ausbildung:

1994-1998 Volksschule Bütze, 6922 Wolfurt

1998-2002 Hauptschule Strohdorf, 6922 Wolfurt

2002-2006 BORG Lauterach, 6923 Lauterach

2007-derzeit Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien

Berufslaufbahn und Weiterbildung:

2006 Au-Pair Neuseeland

2007 Cineplexx Lauterach

2009-derzeit Buchhandlung Malota

2011 Sprachkurs Finnisch, Vaasa – Finnland

2011 Erasmus in Helsinki, Finnland

Wien, Dezember 2012