



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Narrative Serienstrukturen – Die Serie DARK (2017) im Kontext
von SVoD-Plattformen und deren Auswirkung auf neue
Serienkonzeptionen

verfasst von | submitted by

Julia Franziska Neugebauer B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Abstract

Der technische Fortschritt und die steigende Relevanz von Diversität und Immersion wirken sich auf die Gesellschaft und auch die Film- und Serienproduktion und -konzeption aus. Ausgehend von der Beobachtung der Entwicklung von neueren, komplexen und plattformübergreifenden narrativen Strukturen im Serienkontext wird erarbeitet, ob diese Veränderung innerhalb der Seriennarratologie in einem direkten Zusammenhang zu Subscription-Video-on-Demand-Plattformen und der damit zusammenhängenden Binge-Watching-Kultur steht.

Die vorliegende Arbeit bietet einen terminologisch-theoretischen Überblick zu SVoD-Plattformen – speziell zu Netflix als Sonderfall innerhalb derer – sowie narratologische Theorieansätze und diskutiert darauf aufbauend mittels der Methode einer narratologischen sowie audio-visuellen Filmanalyse die Netflix-Serie DARK aus dem Jahr 2017. DARK veranschaulicht als Materialbeispiel einen Einblick in die neue Komplexität der Seriengestaltung der vergangenen fünf bis zehn Jahre, welche sich wiederum auf SVoD-Plattform-Möglichkeiten zurückführen lassen.

Die Ergebnisse der Arbeit stellen fest, dass die Serie DARK durch ihre komplizierte und verwobene Erzählweise an die Distribution über Plattformen und die Erwartung des Zuschauer:innenverhaltens durch Binge-Watching angepasst ist und eine Ausstrahlung im linearen Fernsehen in dieser Form erschwert wäre. Die komplexe Narration führt zudem zu einigen audio-visuellen Strategien, die als Hilfsmittel eingesetzt werden, um der Zuschauenebene das Verfolgen der Handlung, neben den Plattform-Bedienungsmöglichkeiten, zu erleichtern. Daraus resultiert, dass sich SVoD-Plattformen, neue Konsumverhaltensweisen wie das Binge-Watching und innovativere und nicht-lineare Erzählweisen gegenseitig beeinflussen, steigern sowie den Produzierenden mehr Freiheit in der Seriengestaltung überlassen. Es entstehen immer neue Projekte, welche sich die Plattformeigenschaften zu Nutze machen und sich durch erhöhte Immersion, Interaktivität, Innovation und Komplexität äußern.

Die Arbeit stellt ausgehend der Serienanalyse zu DARK einen Zusammenhang zwischen der Komplexität der Serie und dem intendierten SVoD-Plattform-Distributionsrahmen fest, um daraus die Entwicklung der Seriennarratologie im Streaming- und Binge-Watch-Zeitalter zu skizzieren, neue Tendenzen und Möglichkeiten aufzuzeigen und zu kontextualisieren, sowie die Forschung und Einordnung von Serienstrukturen in diesem aktuellen Bereich zu erweitern.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einführung: Serienstrukturen im Wandel.....	1
2. Terminologische und theoretische Grundlagen.....	6
2.1 Subscription Video-on-Demand-Plattformen (SVoD-Plattformen)	6
2.2 Netflix	11
2.2.1 Entstehung, Entwicklung und Überblick.....	11
2.2.2 Netflix: „A zebra among horses”	13
2.3 Narratologie	19
2.3.1 Christopher Vogler: Die Held:innenreise	21
2.3.2 Die 12 Stationen der Reise	22
2.3.3 Die 8 Archetypen.....	26
2.3.4 Vladimir Propp und Henry Jenkins	31
2.4 DARK (2017-2020)	35
3. DARK: Eine narratologische Analyse	40
3.1 Strukturelle und inhaltliche Erzählebene	40
3.1.1 Dreiaktstruktur mit Anfang und Ende?	40
3.1.2 DARK als Held:innenreise?	45
3.1.3 Die Archetypen in DARK:	65
3.2 Erzählebene der audio-visuellen Gestaltungsmittel	69
3.2.1 Titelformen und Zwischentitel:.....	69
3.2.2 Ästhetik und Dualismen	72
3.2.3 Zeitlichkeit und bildhaftes Erzählen.....	76
3.2.4 Figurenmerkmale und Relationen	78
3.2.5 Wiederholungen: Metaphern und Zitate.....	82
3.3 Resümee: DARK als Beispiel einer komplexen narrativen Struktur	87
4. Fazit: Narratologische Komplexität im SVoD-Plattform-Kontext.....	90
5. Ausblick und weitere Beispiele komplexer Serienstrukturen im SVoD-Plattform-Kontext	101

Anhang 1	109
Anhang 2	110
Anhang 3	113
Anhang 4	115
Anhang 5	118
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	120
Abbildungsverzeichnis	128

1. Einführung: Serienstrukturen im Wandel

„Der Anfang ist das Ende, und das Ende ist der Anfang.“¹

~ Zitat aus DARK (2017-2020)

Innerhalb der gegenwärtigen Gesellschaft gewinnt die Thematik von Vielfalt und Diversität in vielen Bereichen zunehmend an Bedeutung. Die Digitalisierung, die Verbreitung durch Social-Media-Plattformen, Streaming-Diensten, künstlicher Intelligenz und vielem mehr, bieten unter anderem eine große Datenmenge, auf die die breite Öffentlichkeit mühelos und in kürzester Zeit zugreifen kann. Die Überflutung von audio-visuellen Reizen lässt eine Veränderung der Sehgewohnheiten im Film- und Fernsehbereich erkennen. Alles wird schnelllebiger, wodurch es innovativere Strategien erfordert, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen auf gezielte Aspekte zu lenken, die andernfalls in der vielfältigen Auswahl an Möglichkeiten untergehen könnten. Des Weiteren macht sich ein Wandel im Konsum von Serien durch eine steigende Nutzer:innenzahl bei Streaming-Diensten in Deutschland und Österreich in den letzten Jahren bemerkbar.² Dementsprechend bevorzugen immer mehr Menschen Streaming-Angebote im Gegensatz zum linearem Fernsehen, welches sich durch ein festgelegtes Programm auszeichnet.³ Die Serienlandschaft in den vergangenen fünf bis zehn Jahren zeigt ein sich dahingehend anpassendes Experimentieren des seriellen Erzählens. Fortlaufend erscheinen neue Konzepte, die nicht nur bisherige Sehgewohnheiten und Erzählstrukturen durchbrechen, sondern gleichzeitig mehr Partizipation, Interaktivität und Immersion⁴ von Zuschauer:innen fordern und ermöglichen.

In der Netflix-Miniserie KALEIDOSCOPE aus dem Jahr 2023⁵ hat das Publikum die Möglichkeit selbst zu bestimmen, auf welche Weise die Geschichte rezipiert werden soll: „Selbst- statt Fremdbestimmung steht bei der Serie [...] im Fokus.“⁶ Die acht Folgen sind

¹ Helge in: „Doppelleben“, *Dark*, 1/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:22:13- 00:22:30 min., 24.03.2025.

² Vgl.: Statistikauswertungen Deutschland: F. Harms, „Statistiken zu Video-on-Demand“, *Statista*, (24.02.2025), <https://de.statista.com/themen/2845/video-on-demand/#topicOverview>, 24.03.2025; Vgl.: Statistikauswertungen Österreich: F. Harms, „Statistiken zum Thema Video-Streaming in Österreich“, *Statista*, (21.11.2024), <https://de.statista.com/themen/4822/onlinevideo-nutzung-in-der-oesterreich/>, 24.03.2025.

³ Vgl.: Srdan Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.” In: *AM Journal of Art and Media Studies* 17, 2018, S. 15–23, S. 15.

⁴ Immersion bezeichnet das Gefühl des Eintauchens in eine fiktive Welt, je mehr Sinneswahrnehmungen und interaktive Freiheit bzw. Selbstbestimmungsfähigkeit, miteinbezogen werden, desto größer die Immersionsmöglichkeit. Vgl.: Hans Jürgen Wulff, „Immersion“, *Filmllexikon Uni Kiel*, <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/i:immersion-942>, 24.03.2025.

⁵ Vgl.: „Kaleidoscope“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt15438246/>, 24.03.2025.

⁶ Manuel Simbürger, “‘Kaleidoskop’: Sogar Stephen King empfiehlt die chronologischer Reihenfolge!“, *film.at*, (13.01.2023), <https://www.film.at/news/kaleidoskop-netflix-chronologische-reihenfolge/402279272>, 24.03.2025.

weder nummeriert noch bewusst angeordnet, sondern lediglich mit Farben betitelt.⁷ Sie können dementsprechend in jeglicher beliebigen Reihenfolge gesichtet werden, jedoch mit der einzigen Empfehlung: die Folge WEISS – welche den angezielten Banküberfall zeigt, der die vorherigen sieben Episoden zusammenführen und vollenden soll – als Letzte anzuschauen.⁸ Je nach gewählter Reihenfolge, verändert sich die individuelle Wahrnehmung der Serie – nicht jedoch die Grundhandlung selbst. Die Geschichte ist in jeder Variante verständlich, es unterscheidet sich jedoch das Ausmaß des Wissensstandes und somit auch teilweise das wahrgenommene Genre bzw. die Seherfahrung: „Die individuelle Wahl der Reihenfolge wird dann jeweils eine andere Geschichte ergeben, da man entweder über bestimmtes Vorwissen verfügt oder bei anderen Details im Dunkeln tappt.“⁹ Dies erfordert eine auf das Format angepasste Erzählweise, die dem Publikum einen großen Anteil an Freiheit und selbstbestimmter, kontrollierter Wahrnehmung überlässt. Es lassen sich zu KALEIDOSCOPE mehrere Social-Media-Beiträge finden, in denen sich Menschen, u.a. auch der Autor Stephen King, darüber austauschen, in welcher Reihenfolge die Episoden am besten zu sichten sind und woraufhin sogar Artikel geschrieben werden, die z.B. eine zeitlich chronologisch sortierte Auflistung der Folgen liefern.¹⁰ Dieses narrative Konzept erweitert das Zielpublikum demnach durch Neugierde und holt damit nicht nur die Fans der Handlung, des Genres, oder der Schauspieler:innen an Bord, sondern auch Interessierte dieser speziellen Erzähltechnik.

Außerdem lässt sich erkennen, dass das Serien-Marketing teils absichtlich, neue komplexe Erzählweisen in den Fokus stellt, wie zum Beispiel bei der Serie 1899, die 2022 ebenfalls für Netflix konzipiert wurde.¹¹ Produzent Baran Bo Odar und Drehbuchautorin Jante Friese¹² sind die zwei Hauptverantwortlichen hinter 1899 und wollen mit der Serie an den Erfolg anknüpfen, den sie im Zeitraum von 2017-2020¹³ mit ihrer Vorgängerproduktion DARK erreichen.¹⁴ Hierfür lassen sich zwei Hauptstrategien erkennen: die schon erwähnte

⁷ Vgl. Simbürger, “‘Kaleidoskop’: Sogar Stephen King empfiehlt die chronologischer Reihenfolge!“, 24.03.2025.

⁸ Vgl. Franco Schedl, “‘Kaleidoscope’: Wenn die Netflix-Serie zum Puzzle wird”, *film.at*, (15.12.2022), <https://www.film.at/news/kaleidoscope-trailer-netflix/402237300>, 24.03.2025.

⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰ Vgl. Simbürger, “‘Kaleidoskop’: Sogar Stephen King empfiehlt die chronologischer Reihenfolge!“, 24.03.2025.

¹¹ Vgl. „1899“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/?ref_=nm_flmg_t_2_wr, 24.03.2025.

¹² Vgl. „1899: Vollständige Besetzung und Crew-Mitglieder.“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/fullcredits?ref_=tt_ov_wr_sm, 24.03.2025.

¹³ Vgl.: Zeitraum Dark, „Dark“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt5753856/?ref_=nm_flmg_t_3_wr, 24.03.2025.

¹⁴ Vgl. Victor M. González, “1899 bei Netflix: Alles, was wir bisher über die neue Serie der ‚Dark‘-Macher wissen“, *GQ*, (20.05.2021), <https://www.gq-magazin.de/entertainment/artikel/1899-bei-netflix-alles-was-wir-bisher-uber-die-neue-serie-der-dark-macher-wissen>, 24.03.2025.

Rätselhaftigkeit innerhalb von Marketingstrategien sowie eine besondere Form der Integration vom internationalen Erzählen.

Zum einen soll von Anfang an mit der detailreichen, rätselhaften und komplexen Erzählweise geworben werden, indem schon die Ankündigungen als plattformübergreifende Rätsel gestaltet sind, um die Serie 1899 direkt als neue Mystery-Serie vorzustellen, die die Zuschauer:innen zum Miträtseln animieren soll.¹⁵ Diese kryptischen Ankündigungen sind über die Streamingdienst-Plattformgrenzen hinaus auf Social-Media zu entdecken, jedoch lediglich in Kombination mit den Episoden der Netflix-Serie DARK zu lösen. So wird in einem der ersten offiziellen Instagram-Beiträge zu 1899 ein kryptisches, animiertes Filmplakat veröffentlicht, das ein Schiff in einem Ozean zeigt, welches in einem Loch im Wasser in einer unnatürlichen Form eines Dreiecks zu versinken droht.¹⁶ Die Schrift „What is lost will be found“¹⁷ prangt auf dem Plakat, welches durch die folgende Bildbeschreibung ergänzt wird: „Was wir wissen, ist nichts als ein Tropfen im weiten Ozean.“¹⁸ Der gesamte Beitrag deutet auf die Rätselhaftigkeit, Komplexität und den durch DARK bereits etablierten Ruf von Baran Bo Odar und Jantje Friese hin.¹⁹ Der darauffolgende Beitrag des Accounts zeigt zudem eine Kollage aus zwei Standbildern der Serie DARK, die mittels eines Zahlencodes und dem dreieckigen Wiedererkennungssymbol der Serie 1899 verbunden sind und durch den Kommentar „Seek and you shall find“²⁰ zum Rätseln animiert.²¹ Die zu sehenden Zahlenkombinationen 1 7 13 40 und 2 1 35 07 sollen dabei auf Zeitstempel der Vorgängerserie des Duos hinweisen, die in Staffel 1, Folge 7, Minute 13 und Sekunde 40 die Aussage „Helge sollte zur Befragung am Dienstag, 11. November 1986“,²² sowie in Staffel 2, Folge 1, Minute 35 und Sekunde 07 die Angabe „noch sechs Tage“²³ ergeben. Durch das Kombinieren der beiden Sätze ergibt sich das Startdatum der neuen Serie 1899 am 17.11.2022 – sechs Tage nach dem 11. November.²⁴ Das Marketing – sowie der offizielle Instagram-Account zur Netflix-Show

¹⁵ Vgl. Max Wieseler, „Neues Netflix-Meisterwerk: 1899 ist gruseliger als Dark und bringt euer Hirn zum Platzen“, *Moviepilot*, (18.11.2022), <https://www.moviepilot.de/news/neues-netflix-meisterwerk-1899-ist-gruseliger-als-dark-und-bringt-euer-hirn-zum-platzen-1138932>, 24.03.2025.

¹⁶ Vgl. 1899 Netflix-Plakat: netflix1899, „Was wir wissen, ist nichts als ein Tropfen im weiten Ozean. What we know is just a drop in the ocean.“, *Instagram*, (13.09.2022), <https://www.instagram.com/reel/Ci-cImN7ge5Y/?igsh=ZDFtb3hocXJneDdr>, 24.03.2025.

¹⁷ netflix1899, Instagram-Post vom 13.09.2022, 24.03.2025.

¹⁸ Vgl. Ebd.

¹⁹ Vgl. Wieseler, „Neues Netflix-Meisterwerk: 1899 ist gruseliger als Dark und bringt euer Hirn zum Platzen“, 24.03.2025.

²⁰ netflix1899, „Seek and you shall find.“, *Instagram*, (24.09.2022), <https://www.instagram.com/p/Ci5aTPIMYbg/?igsh=M2p2N2M4MTA5MXY1>, 24.03.2025.

²¹ Vgl. 1899-Rätsel: netflix1899, Instagram-Post vom 24.09.2022, 24.03.2025.

²² „Kreuzwege“, *Dark*, 1/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:13:40 min., 24.03.2025.

²³ „Anfänge und Enden“, *Dark*, 2/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:35:07 min., 24.03.2025.

²⁴ Vgl. „1899: Liste der Folgen“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/episodes/?ref_=tt_eps, 24.03.2025.

– ist dementsprechend durchzogen von solchen Rätseln, wodurch das Erzählen der Geschichte schon im Vorfeld auf Instagram beginnt und die Serie sich selbst als komplexe, rätselhafte Handlung ankündigt.

Zum anderen präsentiert die internationale Produktion mitsamt unterschiedlich vertretenen Nationalitäten, die auch innerhalb der Serie in ihren Erstsprachen sprechen, eine weitere Neuheit, die die Aufmerksamkeit und Neugierde des Publikums erwecken soll:²⁵

„In der Besetzung sind bekannte und aufstrebende europäische Namen, wie der von Miguel Bernardeau, den wir in *Elite* kennengelernt haben und der mittlerweile in Spanien zum viralen Star wurde. [...] [Außerdem] tauchen weitere Namen auf: Emily Beecham (*Uncovered*), Aneurin Barnard (*Dunkirk*), Andreas Pietschmann (*Der mittelalte Jonas in Dark*), Maciej Musial (*The Witcher*), Lucas Lynggaard Tønnesen (*The Rain*), Clara Rosager (*The Rain*), Maria Erwolter (*The Ritual*), Gabby Wong (*Rogue One*), Jonas Bloquet (*Elle*), Alexandre Willaume (*Equinox*) und Anton Lesser (*Fluch der Karibik*) [...].“²⁶

1899 ist als deutsche Produktion zwar in Deutschland gedreht worden, jedoch mit dem im Zitat erwähnten Zusatzaspekt von bereits bekannten europäischen Schauspieler:innen, die deren jeweilige Länder und Erstsprachen vertreten und durch ihre individuellen Fangemeinden neue Zuschauer:innen anlocken.²⁷ Somit öffnet sich eine weitere Ebene der Erzählmöglichkeit, da die Serie nicht automatisch voraussetzt, dass sich alle der Figuren barrierefrei verstehen und verständigen können.²⁸

Es lässt sich also die These aufstellen, dass in letzter Zeit eine Entwicklung hin zu experimentelleren und komplexeren Erzählformen zu beobachten ist, die zudem in einem direkten Zusammenhang mit der Entwicklung der Streamingdienst-Kultur stehen könnte. Um dies genauer zu untersuchen, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit Streaming-Plattformen – insbesondere mit Netflix –, den relevanten theoretischen Grundlagen bekannter Erzählmodelle sowie mit der Serie *DARK*, die als Veranschaulichung der komplexeren Narratologie fungiert. Hier soll die Narration der Serie erarbeitet, sowie in Relation zu bisherigen Mustern gestellt werden. Die Erkenntnisse werden dann in den Kontext der Subscription-Video-on-Demand-Plattformen (kurz: SVoD-Plattformen) eingearbeitet und in einem Ausblick durch weitere Beispiele, wie u.a. die eben schon genannten Serien *KALEIDOSCOPE* und *1899* erweitert. Insgesamt soll die Arbeit die folgende Fragestellung behandeln: Inwiefern zeigt sich eine komplexere und innovativere Seriennarratologie in der Netflixproduktion *DARK* und inwieweit wird dies durch die SVoD-Plattformstrukturen beeinflusst, wodurch sich eine

²⁵ Vgl. Max Wieseler, „Eine der meisterwarteten Netflix-Serien des Jahres: Lohnt sich 1899 vom Dark-Team?“, *Moviepilot*, (11.11.2022), <https://www.moviepilot.de/news/eine-der-meisterwarteten-netflix-serien-des-jahres-lohnt-sich-1899-vom-dark-team-1138918>, 24.03.2025.

²⁶ González, „1899 bei Netflix: Alles, was wir bisher über die neue Serie der ‚Dark‘-Macher wissen“, 24.03.2025.

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Vgl. Wieseler, „Eine der meisterwarteten Netflix-Serien des Jahres: Lohnt sich 1899 vom Dark-Team?“, 24.03.2025.

allgemeine Entwicklung der narrativen Diversität im Kontext von Streaming-Diensten auf weitere aktuelle Serienkonzeptionen übertragen lässt?

Um die Fragestellung sinnvoll untersuchen zu können, wird in dieser Arbeit Theorie und Analyse miteinander verknüpft, indem die terminologisch-theoretischen Ausgangspunkte in Relation zu den Ergebnissen einer filmanalytischen Untersuchung der Serie gesetzt, interpretiert und weiter kontextualisiert werden. Zudem soll die Analyse der Serie DARK nicht nur auf die narrative Struktur ausgelegt sein, sondern auch ausgewählte audio-visuelle Strategien untersuchen, die die komplexen Erzählstränge unterstützen und überhaupt erst ermöglichen und damit als ästhetisches Symbol für die Entwicklung der narrativen Strukturen fungieren.

2. Terminologische und theoretische Grundlagen

Dieses Kapitel beinhaltet relevante Definitionen, theoretische und allgemeine Grundlagen zu Subscription-Video-on-Demand-Plattformen, Netflix und dessen Einordnung, für die Analyse relevante Erzählmodelle, sowie der Serie DARK. Dies soll die Basis für die daran anknüpfenden filmanalytischen Ausführungen sowie die Einbettung in den SVoD-Kontext liefern. Jene Übersicht dient zusätzlich dazu, das Forschungsfeld einzugrenzen und zu veranschaulichen, weshalb Netflix und darunter spezifisch DARK im Fokus der Masterarbeit liegen.

2.1 Subscription Video-on-Demand-Plattformen (SVoD-Plattformen)

Zu Beginn gilt es die allgemeine Eingrenzung und Definition des Forschungsvorhabens festzulegen. Der Ausdruck ‚*Subscription Video-on-Demand- Plattform*‘ wird hierbei bewusst gewählt und setzt sich aus mehreren Bestandteilen zusammen: *Subscription*, *Video-on-Demand* und *Plattform*. Im Folgenden soll sich den Begriffen genähert und diese in Relation gesetzt werden – beginnend mit der Begriffsdefinition von Video-on-Demand mit Hilfe einer Veranschaulichung des Plattformbegriffs und darauf aufbauend das Subscription-Prinzip.

Video-on-Demand (kurz: VoD) bedeutet Video-auf-Nachfrage bzw. Video-auf-Abruf und beschreibt damit ein System von Angebot und Nachfrage im Konsumkontext von audiovisuellen Medien.²⁹ Um näher auf das Prinzip von Video-on-Demand-Plattformen eingehen zu können, ist es sinnvoll, vorerst den Begriff der Plattform genauer zu betrachten. Hierfür lassen sich zahlreiche Definitionen finden, wobei sich diese Arbeit auf einen von Taleton Gillespies Texten bezieht, der sich dem Begriff auf vier anschaulichen Ebenen nähert.

Gillespie unterteilt die semantischen Ebenen des Begriffs der *Plattform* in seinem Text „*The politics of ,platform*“³⁰ aus dem Jahr 2010 in vier Kategorien, die alle in das Konzept von digitalen, medienvermittelnden Instanzen miteinbezogen werden.³¹ Gillespie spricht von den vier Ebenen *Computational*, *Architectural*, *Figurative* und *Political* innerhalb derer sich die Bedeutung einer Plattform verorten lässt und die sich aus den Definitionen des Oxford

²⁹ Vgl. „Video-on-Demand: Die besten VOD-Dienste im Vergleich“, *Netzsieger*, <https://www.netzsieger.de/k/video-on-demand>, 24.03.2025.

³⁰ Taleton Gillespie, „The Politics of ‘Platforms.’“ In: *New Media & Society* 12/3, 2010, S. 347-364.

³¹ Vgl. Ebd., S. 349.

English Dictionary ergeben.³² Diese vier Ebenen liefern einen übersichtlichen Rahmen, um den Begriff der Plattform in theater-, film- und medienwissenschaftliche Perspektiven einzuordnen sowie auf diese Arbeit übertragen zu können.

Computational oder auch rechenbetont/ rechnerisch kann sich, wie im Wort bereits zu entdecken, auf Computer- bzw. IT- Bereiche beziehen.³³ Die Plattformdefinition bezeichnet hier also technische Infrastrukturen, Applikationen, etc.:

“In a technical context like this, the use of the term ‘platform’ certainly points specifically to its computational meaning: an infrastructure that supports the design and use of particular applications, be they computer hardware, operating systems, gaming devices, mobile devices or digital disc formats.”³⁴

Im Hinblick auf Video-on-Demand-Plattformen wird hiermit dementsprechend die technische Komponente der Plattform beschrieben: die Applikation, die es ermöglicht, den Nutzer:innen die Videodateien überhaupt erst zum Abruf bereitstellen zu können.

Architectural bezeichnet die laut Gillespie älteste Gruppierung, die sich an die physische bzw. materielle Beschaffenheit anlehnt und daraus resultierend eine Plattform als eine von Natur gegebene oder menschengesformte, erhöhte Ebene bezeichnet, die Personen oder Gegenstände zu bestimmten Zwecken betreten bzw. mit dieser Erhöhung in Aktion treten können:

„In this sense ‘platform’ has been broadly used to describe human-built or naturally formed physical structures, whether generic or dedicated to a specific use: subway and train platforms, Olympic diving platforms, [...] platform shoes. This meaning is most directly connected to the etymological origins of the word itself: in its earliest appearances, the word appeared as two words – ‘platte fourme’ or a variation thereof – a clear emphasis on the physical shape.”³⁵

Nach dieser Definition sind Plattformen auch mit dem Bühnenbegriff verwandt, sowohl in physischer Bedeutungsweise als eine meist erhöhte Ebene, als auch im metaphorischen Sinne, um Menschen eine Plattform und somit die Möglichkeit zu bieten, ein Publikum zu erreichen. Eine Plattform ist somit auch ein architektonisches Mittel einen realen oder virtuellen Raum in Bereiche und Gruppen zu unterteilen: in Publikum und Darstellende(s).

Die dritte Kategorie benennt Gillespie *Figurative*, also bildlich bzw. bildhaft.³⁶ Er beschreibt den Plattformbegriff hier als Startpunkt einer Handlungsmöglichkeit: “Thus we might describe our entry-level job as a ‘platform’ for climbing the corporate ladder [...]. The material ‘platform’ for physical industry becomes a metaphysical one for opportunity, action and insight.”³⁷ Übertragen auf Video-on-Demand Plattformen bedeutet dies, dass sich die

³² Vgl. Gillespie, “The Politics of ‘Platforms.’”, S. 349f.

³³ Vgl. „Computational“, *PONS*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/computational>, 24.03.2025; und vgl. „Computational“, *LEO*, <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/computational>, 24.03.2025.

³⁴ Gillespie, “The Politics of ‘Platforms.’”, S. 349.

³⁵ Ebd., S. 349f.

³⁶ „Figurative“, *DeepL*, <https://www.deepl.com/de/translator#en/de/figurative>, 24.03.2025.

³⁷ Gillespie, “The Politics of ‘Platforms.’”, S. 350.

Plattform als Einstiegsmöglichkeit für neue Handlungen, Konventionen im Videoverleih, in der Produktion und innerhalb des Konsums herausstellen kann.

Die letzte genannte Kategorie fasst Gillespie unter dem Ausdruck *Political* zusammen. Hier spielt die Bühnenäquivalenz eine Rolle, da die Plattform geschichtlich auf Podien zurückzuführen ist, die von politischen Kandidat:innen verwendet worden sind:

“[T]his usage first emerged from the more architectural meaning, referring first to the actual stage constructed for a candidate to address an audience, from which they would articulate their political beliefs [...]. The term eventually drifted from the material structure to the beliefs being articulated.”³⁸

Besonders der letzte Satz des Zitats verdeutlicht die Funktion einer Plattform, auch als metaphorische Ausdrucksweise für mögliche, an eine Art von Publikum bzw. Öffentlichkeit gerichtete Meinungsäußerungen zu fungieren. Plattformen bieten demnach einen Raum für Inhalte, die sowohl unterhalten, als auch politische Ansichten vertreten, aufklären, oder bilden sollen, und vieles mehr. Gillespie beschreibt, dass sich Plattformen meist ebenerdig, erhöht, zugänglich und unterstützend gestalten.³⁹

Der Plattformbegriff umfasst, wie oben gezeigt, viele Elemente, sodass dieser gleichzeitig zwar präzise, aber auch viel zu umfassend und ungenau wahrgenommen wird. Als Ausgangspunkt kann folglich festgehalten werden, dass sich diese Arbeit auf einen Plattformbegriff bezieht, der technische Applikationen beschreibt, innerhalb dessen audio-visuelle Dateien bereitgestellt werden und die der breiten Öffentlichkeit über mehrere Endgeräte Zugang gewähren, um bestimmte Inhalte zu konsumieren oder verbreiten, solange die individuellen Zugangsbedingungen erfüllt werden.

Die Video-on-Demand-Plattformen beruhen demnach auf einer sich gegenseitig bedingenden Interaktion zwischen mehreren Instanzen und einer technischen Komponente, die hier als Applikation beschrieben wird. Eine Applikation (kurz: App) beschreibt wiederum eine Anwendungssoftware für Plattformen wie einen Computer, ein Handy oder ein Fernsehgerät und kann dadurch auch mit dem Begriff Medium in Verbindung gebracht werden.⁴⁰ Um die Forschungsthematik eingrenzen zu können, soll die Plattform jedoch lediglich als virtueller Raum und Anwendung innerhalb dieser Endgeräte betrachtet werden, welche in sich ebenso als Plattform wie auch als Medium gelten.⁴¹ Die menschliche Ebene wird in zwei Instanzen geteilt, die beide jeweils die technische Applikation als Plattform verwenden und dadurch miteinander in Interaktion treten. Eine Instanz bilden dabei die Plattform-Betreiber:innen, sowie die Filmschaffenden und damit die Gruppe an Personen/ Unternehmen/ Streaming-

³⁸ Gillespie, “The Politics of ‘Platforms.’”, S. 350.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 350f.

⁴⁰ Vgl.: „Glossar: Applikationen/ App“, *OnlineSolutionsGroup*, <https://www.onlinesolutionsgroup.de/blog/glossar/a/applikation-app/>, 24.03.2025.

⁴¹ Vgl.: Ebd.

Dienst-Anbietern,⁴² die im Fall der Video-on-Demand-Plattformen audio-visuelle Daten zur Verfügung stellen und damit ein Publikum erreichen wollen. Sie nutzen die Plattform als Bühne auf eine rechenbetonte (computational), bildhafte (figurative) und politische (political) Art und Weise. Die zweite Instanz bildet das Publikum bzw. die Nutzer:innen der Applikation, welche die Plattform im metaphorischen architektonischen (*architectural*) Sinne als Zugang verwenden und dadurch einen Ausblick auf die bereitgestellten Daten erhalten, auf die sie dann nach eigenen Vorstellungen zugreifen können. Sie haben u.a. zusätzlich die Möglichkeit, die Plattform „nach bestimmten Titeln, [...] Genres, Künstlern oder sogar Stimmungen und Aktivitäten [zu durchsuchen].“⁴³ Die Plattform selbst stellt damit den Rahmen und die Vermittlung bzw. Schnittstelle zwischen den Filmschaffenden/ Produzierenden/ Vertreibenden/ Anbietern, den Inhalten, sowie den Nutzer:innen dar und gilt dementsprechend als intermediär.⁴⁴ Der Zugriff auf die Streaming-Video-on-Demand-Plattform ist dementsprechend auch von mehreren verschiedenen Endgeräten möglich und:

„erfolgt entweder über den Internetbrowser oder ein spezielles Wiedergabeprogramm („App“). Als mögliche Wiedergabegeräte kommen dabei sowohl stationäre Geräte (z.B. PC, Smart-TV [...]) als auch mobile Geräte (z.B. Laptop, [...] Smartphone) in Betracht. Verwendet ein Nutzer verschiedene Geräte, können diese auch untereinander synchronisiert werden, sodass etwa gespeicherte Inhalte auf allen Geräten verfügbar sind oder eine auf einem Gerät begonnene Wiedergabe auf einem anderen fortgesetzt werden kann.“⁴⁵

Eine Video-on-Demand-Plattform bedeutet für deren Nutzer:innen demnach die Möglichkeit, Videomaterial auf Anfrage sichten zu können, wobei sich die Nutzungsbedingungen sowie die Zugriffsarten der Dateien von Anbieter zu Anbieter unterscheiden. VoD-Plattformen bedienen sich hierbei eines anderen Streaming-Verfahrens „im Gegensatz zu Live-Streaming-Plattformen, bei denen der Zeitpunkt der Wiedergabe durch den Anbieter vorgegeben wird.“⁴⁶ Bei VoD-Streaming-Plattformen ist dies anders geregelt, wodurch die Nutzer:innen selbst bestimmen können, wann sie eine Datei sichten wollen.⁴⁷ VoD-Plattformen stellen einen übergeordneten Rahmen dar, in den die verschiedenen Plattform-Modelle der Streaming-Dienste

⁴² Siehe eine Liste an Streaming-Diensten und Anbietern: „Streaming Infos & Preise: Streaming-Anbieter im Vergleich“, Verivox, <https://www.verivox.de/streaming/anbieter/>, 24.03.2025. Anbieter wird hier bewusst nicht gegendert, da hiermit geschlechterlose Unternehmen-/Firmennamen wie Netflix, Joyn, Paramount+, etc. gemeint sind.

⁴³ Sebastian Pech, *On-Demand-Streaming-Plattformen: Die Rolle des Urheberrechts bei neuen Geschäftsmodellen zur Distribution digitaler Inhalte*. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2018, S. 23.

⁴⁴ „Intermediäre sind [...] Vermittler im Internet[, die] zwischen denjenigen, die Inhalte produzieren, und denjenigen, die diese Angebote nutzen [vermitteln].“ Bremische Landesmedienanstalt, „Plattform, Intermediär oder Benutzeroberfläche – Die Vielfalt der Medien“, <https://www.bremische-landesmedienanstalt.de/medienaufsicht/intermediaere-und-plattformen>, 24.03.2025.

⁴⁵ Pech, *On-Demand-Streaming-Plattformen: Die Rolle des Urheberrechts bei neuen Geschäftsmodellen zur Distribution digitaler Inhalte*, S. 23f.

⁴⁶ Ebd., S. 22f.

⁴⁷ Vgl. Ebd.

einzuordnen sind. Diese kategorisieren sich unter anderem durch deren Art des Angebots; die Möglichkeiten, Rechte, sowie Pflichten von Nutzer:innen; die Qualität bzw. Quantität des Videomaterials sowie durch technische oder zeitliche Aspekte.

Beleuchtet man die unterschiedlichen Kategorien *Subscription*, *Video-on-Demand*, und *Plattform* in Relation zueinander, ergibt sich daraus, dass Subscription-Video-on-Demand-Plattformen eine Unterkategorie aus Video-on-Demand-Plattformen verkörpern. Bei *Subscription-Video-on-Demand* (kurz: SVoD) besteht das Geschäftsmodell aus einem Abonnement, das jederzeit abgeschlossen und nach bestimmten Regelungen meist monatlich wieder gekündigt werden kann.⁴⁸ Während der Gültigkeit des Abonnements gelten meist monatliche Zahlungspflichten für die Nutzer:innen, wodurch diese im Gegenzug dazu berechtigt werden die Videomaterialien zu den angebotenen und vereinbarten Bedingungen zu erleben.⁴⁹ Die verschiedenen Video-on-Demand-Dienste bieten hierbei wiederum unterschiedliche Modelle an. Eine Unterscheidung zeigt sich zwischen werbefreien – meist durch eine zuvor notwendige Nutzer:innen-Registrierung zugangsbeschränkten⁵⁰ – sowie werbetreibenden bzw. werbefinanzierten VoD-Plattformen.⁵¹ Mittlerweile steigt zudem das Angebot von Hybridversionen, die das Subscription-Modell zusätzlich durch Werbung oder weiteren Zahlungshürden,⁵² bzw. eine kostenfreie, werbefinanzierte Plattform durch kostenpflichtige Zusatzoptionen ergänzen: „Häufig wird für dieses Modell auch die Bezeichnung ‚Freemium‘ verwendet, die sich aus den Begriffen ‚free‘ und ‚premium‘ zusammensetzt.“⁵³ Diese Zahlungshürde grenzt demnach SVoD-Plattformen von YouTube oder Social Media ab, innerhalb derer stattdessen Daten als ‚Bezahlung‘ gelten. Die Plattform YouTube animiert beispielsweise deren Nutzer:innen, eigene Videos zu produzieren und bereitzustellen, somit selbst für die verfügbaren Inhalte zuständig zu sein und dadurch die Rollen der Nutzer:innen sowie Filmschaffenden zugleich zu erfüllen.⁵⁴ Die Finanzierung kostenfreier VoD-Plattformen erfolgt meist durch Werbepartner:innen, welche Zugriff auf eine große Quantität an Konsument:innen erlangen.⁵⁵ Kostenfreie Plattformen nutzen zusätzlich den mit Social Media verbundenen Netzwerk-Aspekt und sind häufig mehr „a vehicle for art rather than its producer or patron, where

⁴⁸ Vgl. Pech, *On-Demand-Streaming-Plattformen: Die Rolle des Urheberrechts bei neuen Geschäftsmodellen zur Distribution digitaler Inhalte*, S. 26.

⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 24.

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 22-23.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 24.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Ebd., S. 24f.

⁵⁴ Vgl. Gillespie, „The Politics of ‘Platforms.’“, S. 352.

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 354.

liability should fall to the users themselves.“⁵⁶ Die Betreiber:innen ziehen sich in solchen Fällen häufig aus der Verantwortung der Inhalte, da sie nur als Plattform für die Stimmen der User:innen funktionieren sollen, während bei kostenpflichtigen, begrenzten Plattformen der Fokus mehr auf dem bewussten Kontrollieren der Inhalte liegt.⁵⁷ SVoD-Plattformen sind nicht nur Informationsquellen und Vermittlungsstellen mit wenig Verantwortung aufgrund der Meinungsfreiheit wie Google oder YouTube, sondern sollen durchdachte Entscheidungen treffen, welche Angebote bereitgestellt werden und wie dies geschieht.⁵⁸

Zusammengefasst ist festzuhalten, dass sich diese Arbeit auf Subscription-Video-on-Demand-Plattformen bezieht, unter die Netflix, AmazonPrimeVideo, Disney+, Wow, und viele mehr, fallen. Da sich Netflix jedoch von den anderen Plattformen unterscheidet und DARK eine Netflixproduktion ist, wird dieser Streaming-Dienst im Mittelpunkt stehen und deshalb im folgenden Kapitel genauer betrachtet.

2.2 Netflix

2.2.1 Entstehung, Entwicklung und Überblick

Das Unternehmen ‚Netflix‘ wird 1997 von Reed Hastings und Marc Randolph gegründet⁵⁹ und startet als Verleih-Service für DVDs in den USA, welche per Post versendet werden⁶⁰ und wodurch damals mehr Filme als Serien im Fokus stehen.⁶¹ Das Unternehmen entwickelt sich jedoch, wie in Kapitel 2.1 bereits erwähnt, hin zu einem Anbieter einer SVoD-Plattform und folgt dahingehend einer beginnenden Bewegung: „The DVD rental service [...] combined the video store with Amazon’s nationwide shipping practices. The move to streaming video followed both Apple’s iTunes store and similar streaming platforms developed by u.s. and uk broadcasters.“⁶² Netflix gilt dementsprechend seit dem Jahr 2007 als Streaming-Dienst und wird als „weltweit größte und erfolgreichste“⁶³ SVoD-Plattform gesehen.

⁵⁶ Gillespie, „The Politics of ‘Platforms.’“, S. 358.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 356.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 356, 359.

⁵⁹ „Über Netflix“, *Netflix*, <https://about.netflix.com/de>, 24.03.2025.

⁶⁰ Vgl.: Ramon Lobato und Amanda D. Lotz, „Imagining Global Video: The Challenge of Netflix.“ In: *JCMS : Journal of Cinema and Media Studies* 59/3, 2020, S. 132–136, S. 132.

⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 133.

⁶² Cory Barker und Myc Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017, S. 3.

⁶³ „Subscription Video on Demand (SVOD)“, *SymphonyAi*, <https://www.symphonysai.com/de/glossary/media/svod-subscription-video-on-demand/>, 24.03.2025.

Die Plattform beschreibt sich selbst als einen Streaming-Service, der es Nutzer:innen ermöglicht Fernsehserien und Filme über mit dem Internet verbundene Geräten zu sichten sowie sie teilweise herunterzuladen.⁶⁴ Hierbei wird erklärt, dass sich das Angebot sowohl in den verschiedenen Regionen, als auch temporär unterscheiden kann.⁶⁵ Die Zugriffsmöglichkeit auf Netflix besteht innerhalb von über 190 Ländern,⁶⁶ wodurch die Plattform international angesehen wird – jedoch zugleich durch individuelle nationale Bibliotheken funktioniert:⁶⁷ „Netflix libraries are often nationally specific, national regulations can dictate the company’s behaviour, and national identity likely contributes to content preferences.“⁶⁸

Diesen internationalen, geographischen Raum beschreibt Amanda D. Lotz, eine Expertin im Thema Streaming-Plattformen,⁶⁹ als einen signifikanten Unterschied von Streaming-Plattformen wie Netflix im Gegensatz zu anderen nationalen Angeboten.⁷⁰ Dadurch ergibt sich auch ein differenziertes Zielpublikum verglichen mit werbefinanzierten Plattformen o.ä., da Netflix sich nicht an eine bestimmte Nation anpasst, sondern hauptsächlich an den Vorlieben der Nutzer:innen:

“Rather than trying to aggregate a nation-bound audience that can be sold to advertisers who conceive of audiences aggregated in national clumps, Netflix targets subscribers based on tastes and sensibilities that are often not sufficiently popular to be addressed by services aiming for a national ‘mass’ audience.”⁷¹

Netflix wirbt mit „award-winning Netflix originals, TV shows, movies, documentaries and more“⁷² und verspricht zudem ein durch kontinuierliches Konsumieren steigendes Empfehlungssystem.⁷³ Letzteres bezieht sich auf Vorschläge, die Netflix den Nutzer:innen, basierend auf deren Konsumverhalten unterbreitet. Die Plattform bietet verschiedene Subscription-Pläne, innerhalb derer sich die unterschiedlichen Preiskategorien der Abonnementmöglichkeiten sowohl in der Qualität der audio-visuellen Materialien, als auch in der Quantität der möglichen, zeitgleich wiedergebenden, Geräte differenzieren.⁷⁴ Durch die, in den nicht-amerikanischen Raum ausgelagerten, zusätzlichen Eigenproduktionen; die verschiedenen Standorte von Büros und Filialen und weltweiten Nutzer:innen, kann Netflix nicht nur als globale

⁶⁴ Vgl.: „What is Netflix?“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/en/node/412>, 24.03.2025.

⁶⁵ Vgl.: Ebd.

⁶⁶ Vgl.: „Getting started with Netflix“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/en/node/102377>, 24.03.2025.

⁶⁷ Vgl.: „What is Netflix?“, 24.03.2025.

⁶⁸ Amanda D. Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“ In: *International Journal of Cultural Studies* 24/2, 2021, S. 195–215, S. 207.

⁶⁹ Vgl.: „Amanda D. Lotz: Professor, Re-imaginer of Media Industries and Society Digital Media Research Centre Queensland University of Technology“, *Amanda D. Lotz*, <https://www.amandalotz.com/>, 24.03.2025.

⁷⁰ Vgl.: Ethan Tussey, „Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review)“, In: *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 63/1, 2023, S. 194–198, S. 197.

⁷¹ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 207.

⁷² „What is Netflix?“, 24.03.2025.

⁷³ Vgl.: Ebd.

⁷⁴ Vgl.: Ebd.

und internationale, sondern zugleich als multinationale Plattform beschrieben werden.⁷⁵ Netflix gestaltet sich somit als ein Zusammenschluss mehrerer nationaler Videobibliotheken innerhalb einer größeren Plattform in multinationaler Art und Weise.⁷⁶

2.2.2 Netflix: „A zebra among horses“⁷⁷

Netflix ist nicht nur im Gegensatz zu Fernsehsendern differenziert zu betrachten – trotz einiger Ähnlichkeiten wie die Distribution von Videoinhalten –, sondern besitzt zudem eine Sonderstellung innerhalb des SVoD-Plattform-Kosmos.⁷⁸ Das Unternehmen unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht stark von anderen Anbietern wie Disney+, Amazon Prime Video, etc., und darunter hauptsächlich deshalb, weil Netflix den Fokus als einzige Plattform rein auf den VoD-Service legt:⁷⁹

„[Amanda Lotz] highlights the distinct business differences and financial incentives between Netflix, a ‘pure play’ service (focused only on providing streaming video to subscribers), and its imagined ‘competitors’ Prime Video and Disney+, both of which are only small parts of much larger conglomerates selling all manner of products and services to customers.“⁸⁰

Das Unternehmen Netflix gilt u.a. aufgrund dessen als das ‚Zebra unter Pferden‘⁸¹ im SVoD-Bereich – so unterschiedlich und doch so gleich.

Ein weiteres Herausstellungsmerkmal betrifft die Aufträge außerhalb der USA, da Netflix nach Lotz am meisten nicht-amerikanische Produktionen in Auftrag gibt,⁸² was z.B. auch bei DARK und 1899 zutrifft. Somit erreichen auch nationale Produktionen einen internationalen Bekanntheitsgrad, je nachdem in welchen Netflix-Video-Bibliotheken sie verbreitet werden, denn nicht jeder Inhalt ist auch für alle Zuschauer:innen der verschiedenen Länder

⁷⁵ Vgl.: Lobato und Lotz, „Imagining Global Video: The Challenge of Netflix.“, S. 135; und vgl. Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 197.

⁷⁶ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 197.

⁷⁷ Ebd., 207f.

⁷⁸ Vgl.: Ebd., S. 196.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Andrew Lynch, „Review: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand, Amanda D. Lotz (2022).“ Rezension zu „Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand“, Amanda D. Lotz, 2022, In: *Journal of Digital Media & Policy* 14/1, 2023, S. 125–127, S. 126.

⁸¹ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 196.

⁸² Vgl.: „A notable finding is that 177 of the 306 co/commissions originate from outside of the US (58%). This indicates that multinational commissioning is not simply lip service, but can be regarded as a core strategy of the service.“ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 196, 202.

sichtbar.⁸³ Deutsch-sprachige Produktionen, die im linearen Fernsehen oder in nationalen Mediatheken meist rein der jeweiligen nationalen Zielgruppen zugänglich gemacht werden, bekommen durch multinationale Plattformen die Chance auf weltweiten Erfolg. Diese Verbreitung im internationalen Raum, sowie die damit zusammenhängende Synchronisation in mehrere Sprachen, liegt auch im Interesse an globalem Erfolg der SVoD-Plattformen begründet. Netflix wird nicht nur zum Erfolgssprungbrett seiner Inhalte und dahingehend verschiedener Filmkulturen, sondern auch der Schauspieler:innen und Beteiligten, die andernfalls selten die Möglichkeit zu solch einer Reichweite erhalten. Auch hier gibt es Ausnahmen, wie multinationale Satellitenfernsehsender z.B. BBC World oder MTV,⁸⁴ die nicht zum linearen Fernsehen zählen, aber im linearen Fernsehen mitgefasst werden sowie transnationalen Inhalt und Zugang verschaffen. Eine weitere Ausnahme ist an der ZDF-Produktion HOTEL MONDIAL, zu erkennen, die zwischen Juni und Dezember 2023 ausgestrahlt wird⁸⁵ und trotz der reinen Distribution im deutschen linearen Fernsehen und der dazugehörigen Mediathek des Senders weltweiten Bekanntheitsgrad erreicht.⁸⁶ Dies ist jedoch ein eher seltenes Phänomen und darin begründet, dass sich die Thematik der Serie größtenteils um eine queere, lesbische Storyline zwischen zwei Frauen mittleren Alters handelt, welche eine selten repräsentierte Gruppe an Menschen inkludiert, sowie viele weitere Diversitätsthematiken miteinbezieht.⁸⁷ Nachdem das ZDF Ende 2023 die Absetzung der Serie verkündet,⁸⁸ sammelt sich eine Gruppe an Menschen aus über 70 Ländern⁸⁹ online, die diesen Fall über Social Media veröffentlichen und für eine Fortsetzung, sowie mehr Diversität im Fernsehen kämpfen.⁹⁰ Auch Silke Burmesters Kampagne ‚Let’s Change The Picture‘ beschäftigt sich mit eben dieser Thematik, mehr authentische Repräsentation von Frauen über 47 in die Darstellung der nationalen Gesellschaft und damit auch in Film und Fernsehen einzubinden und verbreitet das Anliegen der Fans in

⁸³ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 196.

⁸⁴ Vgl.: Ebd., S. 206.

⁸⁵ Vgl.: „Hotel Mondial“, *Filmstarts*, <https://www.filmstarts.de/serien/33568/staffeln/>, 24.03.2025; vgl.: Johanna Kontowski, „ZDF setzt ‚Hotel Mondial‘ ab – Petition soll Serie retten“, *Ruhr24*, (17.12.2023), <https://www.ruhr24.de/promi-tv/serienfinale-zdf-hotel-mondial-petition-queere-formate-repraesentation-tv-programm-diversitaet-92726007.html>, 24.03.2025.

⁸⁶ Vgl.: Johanna Kontowski, „‚Hotel Mondial‘-Fans wehren sich gegen das ZDF – Sender weist Vorwürfe zurück“, *Ruhr24*, (28.12.2023), <https://www.ruhr24.de/promi-tv/zdf-serien-fans-hotel-mondial-petition-vorwuere-sender-lgbtq-queer-tv-programm-community-92745770.html>, 24.03.2025.

⁸⁷ Vgl.: Kontowski, „ZDF setzt ‚Hotel Mondial‘ ab – Petition soll Serie retten“, 24.03.2025.

⁸⁸ Vgl.: Weis, Manuel. „‚Hotel Mondial‘ im ZDF schließt seine Pforten“, *DWDL*, (11.12.2023), https://www.dwdl.de/nachrichten/95956/hotel_mondial_im_zdf_schliesst_seine_pforten, 24.03.2025.

⁸⁹ Vgl.: „Live-Stream Tina Artz und Gesine Cukrowski“, R.: charismalook und gesine_cukrowski, *instagram.com*, 27.07.2024, <https://www.instagram.com/reel/C97TppJsYjr/?igsh=MTNpcDhpM2luZWUyeQ==>, 24.03.2025, TC 19:45-20:00 min.

⁹⁰ Vgl.: Jennifer Ullrich, „ZDF setzt Serie ab – Fans wüten nach dem Staffel-Finale“, *Watson*, (16.12.2023), <https://www.watson.de/unterhaltung/tv/382329706-zdf-setzt-serie-ab-fans-wueten-nach-dem-staffel-finale>, 24.03.2025; vgl.: Kontowski, „‚Hotel Mondial‘-Fans wehren sich gegen das ZDF – Sender weist Vorwürfe zurück“, 24.03.2025.

deren Sinne zusätzlich. Der internationale Erfolg von HOTEL MONDIAL ist, im Gegensatz zu Netflix-Produktionen dementsprechend überraschend. Daran anknüpfend veröffentlicht die Hauptdarstellerin der Serie, Gesine Cukrowski, nachträgliche Anleitungen zu autogenerierten Untertiteln über Social Media, sodass die Serie für Fans weltweit möglichst barrierefrei zugänglich ist.⁹¹

Die Plattform Netflix gilt außerdem als Vorreiter von Eigenproduktionen,⁹² deren Aufträge, wie zuvor erwähnt, in verschiedenen Ländern auch außerhalb den USA angefordert werden. Hierzu zählt auch die erste deutsche Netflix-Produktion DARK, welche dementsprechend für ein globales, internationales Zielpublikum intendiert worden ist.⁹³ Auch die Nachfolgeserie 1899 wurde in Deutschland produziert, inkludiert jedoch, wie in der Einleitung schon genannt, Schauspieler:innen aus mehreren Nationen, und verdeutlicht dadurch erneut Netflix' Ziel der Multinationalität. Die Serien werden bewusst in mehrere Sprachen synchronisiert, sowie mit Untertiteln zur Verfügung gestellt. Amazon Prime Video schließt u.a. mit der aktuell weltweiten erfolgreichen deutschen Eigenproduktions-Serie MAXTON HALL an eben dieses Phänomen an, da durch diese nicht nur eine europäische Serie internationalen Bekanntheitsgrad erlangt, sondern einhergehend auch die Schauspieler:innen:

„2024 wurde ‚Maxton Hall‘ zu einem Phänomen. Die Young-Adult-Serie landete in 120 Ländern auf dem ersten Platz der Wochencharts von Prime Video und avancierte zur erfolgreichsten internationalen Originalserie des Streamers [...] Damian Hardung und Harriet Herbig-Matten, [wurden] mittlerweile internationale Stars durch den Prime Video-Hit [...]“⁹⁴

Amazon Prime Video unterscheidet sich als SVoD-Plattform jedoch trotzdem von Netflix, denn:

„[T]he innovation and distinction of Netflix, as no others offer evidence of a content strategy so deliberately designed in service of multinational subscribers. It is unclear whether any other service can – or even has reason to – emulate Netflix in its multinational, multifaceted content strategy.“⁹⁵

Amanda Lotz betont, dass jedoch keine Plattform besser ist als die andere, sondern ein theoretischer und analytischer Unterschied festzustellen ist, der im Fokus der Betrachtungsweise gehalten werden sollte:

⁹¹ Vgl.: “Gesine Cukrowski, Story Highlight: Subtitles”, *Instagram*, https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3ODY3MzYxOTAzMDE5MDIx?story_media_id=3237465905111972055&igsh=ejNvbHB0dTA4eW53, 24.03.2025.

⁹² Vgl.: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. S. 2.

⁹³ Vgl.: Julian Ignatowitsch, „Erste deutsche Netflix-Serie: ‚Dark‘ verbreitet globalisierten Horror“, *Deutschlandfunk*, (30.11.2017), <https://www.deutschlandfunk.de/erste-deutsche-netflix-serie-dark-verbreitet-globalisierten-100.html>, 24.03.2025.

⁹⁴ Damian Sprenger, „Nicht-englischsprachige Titel: ‚Maxton Hall‘ auf dem Podium der internationalen Prime-Formate 2024“, *BLICKPUNKT: FILM*, (28.01.2025), <https://www.blickpunktfilm.de/tv/nicht-englischsprachige-titel-maxton-hall-auf-dem-podium-der-internationalen-prime-formate-2024-4c9d0c082344b1a07ea650f0cb6e3c6c>, 24.03.2025.

⁹⁵ Lotz, “In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.”, S. 213.

„Think of Netflix as a spoon and linear, ad-supported channels as forks – both useful, desirable and limited, but in different ways. [...] All video providers are not the same. The frameworks and theories developed for linear, ad-supported and nation-based video services are inadequate for understanding multinational SVODs, and Netflix is arguably even uncommon among SVODs. Again, this isn't an evaluation: it is not better, just different.”⁹⁶

Netflix gilt für Lotz daher als eine Plattform, die differenziert betrachtet werden muss, da sich dessen Ziel, eine multinationale Rezipient:innen-Menge anzusprechen, stark von dem einer regionsspezifischen Zielgruppe unterscheidet, wodurch dann wiederum sehr konträren Inhaltsstrategien gleichzeitig nachgegangen werden kann.⁹⁷ Es ist nicht mehr das Ziel, die besten Einschaltquoten zu erreichen und Zuschauer:innen zu bestimmten Serien oder Filmen zu locken, wie es beispielsweise die Strategie hinter linearen Sendern⁹⁸ und deren Produktionen wie auch HOTEL MONDIAL noch immer zeigt.⁹⁹ Genauso wenig liegt es im Fokus, das Publikum anhand eines regelmäßigen festen Zeitplans jede Woche aufs Neue zu fesseln; oder den Zuschauer:innen vorzugeben, welche Titel diese zu bestimmten Zeiten sichten sollen, um den maximalen finanziellen Gewinn zu erreichen.¹⁰⁰ Stattdessen steht Selbstbestimmung im Mittelpunkt, die zwar teilweise durch das inhaltliche Angebot, das Netflix-Empfehlungssystem sowie dem Interface und Algorithmus angeleitet wird – die letztendliche Wahl bleibt jedoch bei den Zuschauenden selbst.¹⁰¹ Amanda Lotz und Mattias Frey, der eine wichtige Rolle innerhalb der Welt der Filmkritik sowie Medienindustrien erfüllt, sind sich zwar nicht einig, ob Netflix' Empfehlungssystem als besonders unschlagbar angesehen werden kann, stimmen jedoch trotzdem in der Aussage überein, dass Netflix in verschiedenen Punkten sehr wohl aus dem SVoD-Kosmos heraussticht:

„Frey and Lotz disagree on the degree to which Netflix's recommendation system is truly revolutionary. Lotz refers to Netflix's algorithms as 'the secret sauce' that allows the company to come closest to answering the old concern that 'nobody knows' what audiences really want or why. Frey concedes that the 'volume, variety and velocity of the data and data-acquisition methods at Netflix's disposal may be pioneering,' but he insists that this does not make the company's algorithm an inevitable replacement or improvement on the recommendation systems of the past.”¹⁰²

⁹⁶ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.”, S. 213.

⁹⁷ Vgl.: Lynch, „Review: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand, Amanda D. Lotz (2022).” S. 126.

⁹⁸ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.”, S. 208f.

⁹⁹ Vgl.: Ullrich, „ZDF setzt Serie ab – Fans wüten nach dem Staffel-Finale“, 24.03.2025.

¹⁰⁰ Vgl.: „Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review).” *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 63, no. 1 (2023): 194–98. <https://doi.org/10.1353/cj.2023.a910946>. (S.195).

¹⁰¹ Tussey, „Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review)”, S. 196.

¹⁰² Ebd.

Doch nicht nur in der Außenwahrnehmung zählen die genannten Ausführungen zu den Eigenschaften und Besonderheiten der Plattform Netflix. Es findet sich hierzu des Weiteren folgendes Zitat auf deren eigener Website, in dem die Ziele und Selbstbeschreibung der Plattform deutlich werden:

„Unser Ziel bei Netflix ist es, die Welt zu unterhalten. Was auch immer Ihr Geschmack ist und wo auch immer Sie leben, wir bieten Ihnen Zugang zu erstklassigen Serien, Dokumentationen, Spielfilmen und Spielen. Unsere Mitglieder bestimmen, was sie sehen wollen, wann sie es wollen, mit einem einzigen einfachen Abo. Wir streamen in mehr als 30 Sprachen und 190 Ländern, denn großartige Geschichten können überall ihren Ursprung haben und überall für Begeisterung sorgen. Wir sind die größten Unterhaltungsfans weltweit und immer bestrebt, Ihnen dabei zu helfen, Ihre nächste Lieblingsgeschichte zu finden.“¹⁰³

Netflix lässt, mittels dieses aussagekräftigen Zitats, demnach einige Indizien zur Selbstwahrnehmung des Konzerns hindurchscheinen und positioniert sich durch die Aussage ‚Zugang zu verschaffen‘ als Plattform im Sinne Gillespies Definition einer solchen. Die inklusive, gemeinschaftliche und persönliche Form, zusammen mit der Anmerkung ‚wir wollen die Welt unterhalten‘, vermittelt wiederum ein Gefühl von Multinationalität, Verbindung und Nähe. Dieser Aspekt wird innerhalb des Zitats fortlaufend semantisch aufgegriffen und reproduziert, z.B. durch Formulierungen wie ‚wo auch immer Sie leben‘; ‚wir streamen in mehr als 30 Sprachen und 190 Ländern‘ sowie der Betonung auf ‚überall‘ und ‚weltweit‘. Netflix positioniert sich damit nicht nur als eine Plattform, die internationales Zielpublikum bedient sowie weltweit Zugang zu Videomaterial bieten möchte, sondern betont dadurch gleichzeitig deren Wunsch unabhängig von geographischen und nationalen Grenzen unterhalten zu wollen. Das Ziel der Selbstbestimmung der Abonnent:innen findet sich hier ebenfalls in der Betonung auf ein breitgefächertes Angebot, welches für alle zugänglich sein soll, der Flexibilität und im nutzungsfreundlichen Aspekt der Plattform wieder. Hierbei spielen geographische oder sprachliche Grenzen keine Rolle. Netflix’ Fokus beträgt lediglich die Zufriedenheit innerhalb dieses Videoservices, sowie der Verbreitung multinationaler Geschichten. Mit der Aussage, dass Geschichten überall entstehen und global Anklang finden können, entsteht ein weiterer Bezug zu Netflix’ Herausstellungsmerkmal auch internationale Produktionen zu fördern und einen kulturellen Austausch stattfinden zu lassen sowie nationalen Werken internationalen Erfolg bieten zu können. Dies deckt sich zudem mit Ramon Lobatos Aussage in seinem Text im Jahr 2020: “Netflix is a single company that has direct-to-consumer subscription relationships with 150 million customers worldwide. This makes it arguably more global than any previous screen producer and distributor.”¹⁰⁴ Die aktuellen Zahlen aus dem zweiten Quartal

¹⁰³ “Über Netflix“, 24.03.2025.

¹⁰⁴ Lobato und Lotz, “Imagining Global Video: The Challenge of Netflix.”, S. 132.

des Jahres 2024 zeigen ca. 277,65 Millionen zahlende Nutzer:innen,¹⁰⁵ weshalb die Kernaussage Lobatos noch immer relevant ist. Weltweit besitzt Netflix laut einer Statistik im vierten Quartal 2023 die meisten Abonnent:innen im Vergleich zu Amazon Prime Video und Disney+¹⁰⁶ und gilt dementsprechend noch immer als Vorreiter des weltweiten Anklangs.

Durch den letzten Satz des oben genannten Zitates der Netflix-Website: ‚Wir sind [...] immer bestrebt, Ihnen dabei zu helfen, Ihre nächste Lieblingsgeschichte zu finden‘ wird zudem auf die kuratorischen Eigenschaften der Plattform und des Algorithmus‘ angespielt. Es werden nicht nur Flexibilität und Diversität in höchster Quantität angeboten, sondern gleichzeitig Hilfeleistungen durch Vorschläge, Sortierungen, oder Verhaltensanalysen präsentiert, die die Zuschauenden, falls gewünscht, leiten können und wodurch wiederum die Bedienungsfreundlichkeit und Zugänglichkeit der Plattform selbst inszeniert wird. Hierdurch unterscheidet sich Netflix zusätzlich zu anderen Plattformen, was Amanda Lotz, die diesen Aspekt mit dem globalen Erfolg in Verbindung setzt, ebenfalls in ihrer Aussage treffend aufgreift: „Netflix is the world’s leading *curated video* entertainment service, to distinguish it from YouTube and print, audio, and gaming entertainment services.“¹⁰⁷

Die konstante Anpassung, Fluidität und Diversität der Inhalte der verschiedenen nationalen Netflix-Bibliotheken durch den nutzerorientierten Fokus¹⁰⁸ stellt zudem sicher, dass Nutzer:innen auch langfristig und vielfältig unterhalten sind und Abonnent:innen bleiben.¹⁰⁹ Für Netflix ist diese Zielgruppe aufgrund der nicht vorhandenen anderweitigen Einkommensweisen im Gegensatz zu Amazon Prime Video oder Disney+ notwendig. Demnach ist es elementar Inhalte zu sammeln und zu erstellen, die Nutzer:innen überzeugen und gerne bezahlen.¹¹⁰ Dieses Herausstellungsmerkmal als reine Videodistributionsplattform spiegelt sich auch in sprachlichen Phänomenen wie der Redewendung „Netflix and Chill“¹¹¹ wieder. Ist die

¹⁰⁵ Vgl.: F. Harms, „Abonnenten von Netflix weltweit bis zum 4. Quartal 2024“, *Statista*, (22.01.2025), <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/196642/umfrage/abonnenten-von-netflix-quartalszahlen/>, 24.03.2025.

¹⁰⁶ Vgl.: René Bocksch, „Statistik der Woche: Die drei großen Player des Video-Streamings“, *Heise*, (07.02.2024), <https://www.heise.de/hintergrund/Statistik-der-Woche-Die-drei-grossen-Player-des-Video-Streamings-9621241.html>, 24.03.2025.

¹⁰⁷ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 195f.

¹⁰⁸ Vgl.: Ebd., S. 200f.

¹⁰⁹ Vgl.: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 2.

¹¹⁰ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 196.

¹¹¹ Tim Aschermann, „Netflix and Chill: Was bedeutet das? – einfach erklärt“, *CHIP*, (10.09.2018), https://praxistipps.chip.de/netflix-and-chill-was-bedeutet-das-einfach-erklart_48234, 24.03.2025.

Rede von SVoD-Plattformen, wird überwiegend der Name Netflix genutzt, analog zu der Verwendung des Produktnamens ‚Tempo‘ statt ‚Taschentuch‘.¹¹² Netflix ist dementsprechend global und relevant genug, um sich in das alltägliche Leben in vielerlei Hinsicht zu integrieren: „Netflix’s worldwide expansion almost guarantees that the company will further integrate itself into our everyday lives. [S]ince its now-famous shift from physical media rentals to a high-definition streaming video platform, Netflix’s stature has grown significantly.”¹¹³

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Netflix, im Vergleich zu anderen SVoD-Plattformen und auch zu nationalen Angeboten, in vielerlei Hinsicht heraussticht und definitiv nicht nur international, sondern multinational verortbar ist.¹¹⁴ Dies liegt auch darin begründet, dass Netflix in mehreren Ländern Standorte besitzt,¹¹⁵ Produktionen leitet und Abonnent:innen in 190 Ländern¹¹⁶ auf 5 Kontinenten¹¹⁷ vereint, sowie Inhalte in mehr als 30 Sprachen zur Verfügung stellt.¹¹⁸ Netflix gilt demnach als „a zebra among horses“¹¹⁹ und dient innerhalb dieser Arbeit als Eingrenzung des Forschungsmaterials, indem Netflix als SVoD-Plattform Rahmen gesetzt wird.

2.3 Narratologie

Doch nicht nur die terminologische Annäherung zu den SVoD-Plattformen und Netflix sind wichtig für die nachfolgenden Ausführungen, sondern ebenso auch einige theoretische Grundlagen zur Narratologie. Die Filmanalyse zu DARK soll auf einem narratologischen Ansatz basieren, weshalb sich dieses Kapitel mit den hierfür wichtigsten Begriffs- und Theoriedefinitionen befasst. Der Begriff der Narratologie steht nach der folgenden Definition für die wissenschaftliche Auseinandersetzung des Erzählens:

„Narratologie (die Wissenschaft vom Erzählen) geht davon aus, dass dieselbe Story auf vielfältige Weisen in Erzählungen umgesetzt werden kann. Der Inhalt des Erzählten (histoire) und seine Präsentation (discours) stehen dabei in ständiger Wechselwirkung. Den Mittelpunkt der narratologischen Untersuchung bildet jedoch die Analyse der Erzählung selbst und die Herausarbeitung ihrer Struktur. [...] Seit einigen

¹¹² Vgl.: „Diese Produkte nennt man meist beim Markennamen“, *General-Anzeiger*, (19.01.2021), https://ga.de/news/panorama/tempo-uhu-labello-diese-produkte-nennt-man-meist-beim-markennamen_aid-43813511, 24.03.2025.

¹¹³ Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 1f.

¹¹⁴ Vgl.: Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 197.

¹¹⁵ Vgl.: Ebd., S. 200.

¹¹⁶ Vgl.: Ebd., S. 197.

¹¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 198.

¹¹⁸ „Über Netflix“, 24.03.2025.

¹¹⁹ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 196, 207f.

Jahren findet die Erzähltheorie auch Anwendung auf andere Zeichensysteme, vor allem auf den Film [...].“¹²⁰

Geschichten zu erzählen und damit reale Erlebnisse zu verarbeiten oder sich zu inspirieren, sowie jegliche narratologischen Modelle hierzu, sind schon seit der Antike wiederkehrende Muster und Themen der Menschheit.¹²¹ Es lassen sich zudem kulturelle Unterschiede erkennen, sowie Konzepte, die sich für eine größere Mehrheit entwickeln oder sich auf frühere Modelle stützen und diese weiterentwickeln: „The idea that contemporary Hollywood draws on ancient myth structures has become common wisdom among the current generation of filmmakers.“¹²² Schon Aristoteles beschäftigt sich in seiner Schrift namens *Poetik* damit, Erzählungen in drei Hauptabschnitte zu untergliedern,¹²³ die „eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende“¹²⁴ ergeben. Die hier schon beschriebene Grundform der Dreiaktstruktur stellt eine Basis für weitere Drehbuchtheorien und später erforschte narratologische Modelle dar.¹²⁵

In dieser Arbeit steht neben einzelnen Aspekten von Theoretikern wie Vladimir Propp, Robert McKee und Henry Jenkins hauptsächlich das Konzept der ‚Heldenreise‘ (hier: Held:innenreise)¹²⁶ als Analyse-Instrument im Fokus, welches sich ebenfalls in die grundlegende Dreiaktstruktur einbettet, indem die einzelnen Reisestationen verschiedenen Akten zugeordnet werden.¹²⁷ Die Held:innenreise kann auf jegliche Art des Geschichtenerzählens angewendet werden und gleichzeitig komplexe Zusammenhänge und Verstrickungen verschiedener Elemente hervorheben, weshalb das Modell für diese Arbeit als relevant betrachtet wird. Der Forschungsaspekt innerhalb dieser Arbeit liegt außerdem auf Serienstrukturen, deren Form die Narratologie beeinflusst.

¹²⁰ „Narratologie“, *Bergische Universität Wuppertal*, <https://www.literaturtheorien.uni-wuppertal.de/de/methoden/narratologie/>, 24.03.2025.

¹²¹ Vgl.: Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. 1. Auflage. New York: New York University Press, 2006, S. 118f.

¹²² Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 120.

¹²³ Aristoteles. *Poetik: griechisch-deutsch*. Hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2014, S. 25, 77ff.

¹²⁴ Aristoteles. *Poetik: griechisch-deutsch*, S. 77.

¹²⁵ Ryssel, Dirk. „Dreiakter/ Dreiaktstruktur“, *Filmllexikon Uni Kiel*, <https://filmllexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dreiakterdreiaktstruktur-2401>, 24.03.2025.

¹²⁶ Aufgrund der aktuellen inklusiven, feministischen Entwicklungen und der steigenden Zahl an Geschichten mit weiblichen Heldinnen, wird der von Campbell und Vogler eingeführte Begriff der Heldenreise innerhalb dieser Arbeit als gegenderte Version ‚Held:innenreise‘ verwendet. Nach Voglers Erläuterungen, das Konzept als nicht statisch, sondern flexibel anzusehen, liegt diese Anpassung zudem im Interesse der Theorie.

¹²⁷ Vgl.: Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. 3. Auflage. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007, S. 6, 8.

2.3.1 Christopher Vogler: Die Held:innenreise

Die Held:innenreise basiert auf Joseph Campbells Analyse unterschiedlichster Mythen und wurde von Christopher Vogler erneut aufgegriffen und angepasst.¹²⁸ Vogler erklärt in seinem Werk *The Writer's Journey* u.a. die zwölf Stationen seiner Held:innenreise-Interpretation, welche eine Zusammenfassung der ausführlicheren Unterteilung in *The Hero with a Thousand Faces* nach Campbell darstellt.¹²⁹

Vogler beschreibt hiermit eine Art universelles Grundgerüst des Geschichtenerzählens, das als Leitfaden verwendet werden kann, jedoch nicht als festgesetztes Muster gelten soll. Dies stellt Vogler in seinem Vorwort klar:

„The Hero's Journey language is clearly becoming part of the storytelling common knowledge and its principles have been used consciously to create hugely popular films. But there is danger in this self-awareness. Overreliance on traditional language or the latest buzzwords can lead to thoughtless, cookie-cutter products. Lazy, superficial use of Hero's Journey terms, taking this metaphorical system too literally, or arbitrarily imposing its forms on every story can be stultifying. It should be used as a form, not a formula, a reference point and a source of inspiration, not a dictatorial mandate.“¹³⁰

Dementsprechend kann jede:r Autor:in dieses Gerüst der Held:innenreise individuell anpassen. Die Geschichte der Held:innen-Figur bleibt jedoch immer eine Art der Reise – ob buchstäblich zu einem Ort als ‚Äußere Reise‘ (*Outward Journey*) oder in Form einer charakterlichen Entwicklung als ‚Innere Reise‘ (*Inward Journey*).¹³¹

Ein grundlegendes Element der Held:innenreise beinhaltet die Unterscheidung zweier Welten, über die sich diese Reise erstreckt. Die erste Welt wird als *Ordinary World* bezeichnet, während die zweite Welt als konträre *Special World* beschrieben wird:

„Most stories take the hero out of the ordinary, mundane world and into a Special World, new and alien. This is the familiar ‘fish out of water’ idea which has spawned countless films and TV shows [...] If you're going to show a fish out of his customary element, you first have to show him in that Ordinary World to create a vivid contrast with the strange new world he is about to enter.“¹³²

Die Ordinary World ist demnach die ursprüngliche, alltägliche Lebenssituation der Hauptfigur, aus der diese aufgrund eines bestimmten Ereignisses in eine völlig neue Welt gelangt, die sich stark von der Ordinary World abhebt. Die Held:innen-Figur verlässt also ihre gewohnte Umgebung, betritt eine unbekannte Welt und durchläuft dabei häufig die folgenden, von Vogler zusammengefassten, zwölf Stationen, welche jedoch nicht in exakt dieser Reihenfolge durchlaufen werden müssen, sondern in den verschiedensten Variationen eingebaut werden

¹²⁸ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. XXVIIIff.

¹²⁹ Vgl.: Ebd., S. 6.

¹³⁰ Ebd., S. XVIII.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 7.

¹³² Ebd., S. 10.

können:¹³³ *Ordinary World*; *Call to Adventure*; *Refusal of the Call*; *Meeting with the Mentor*; *Crossing the first Threshold*; *Tests, Allies, Enemies*; *Approach to the Inmost Cave*; *Ordeal*; *Reward (Seizing the Sword)*; *The Road Back*; *Resurrection*; und *Return with the Elixir*.¹³⁴ Die *Ordinary World* gilt dementsprechend als Rahmen und Verbindungsstück, bzw. Anfang und zugleich Ende der Reise. Die Hauptfigur begibt sich aus dieser heraus durch die verschiedenen Stationen der *Special World*, um letztendlich meist mit neuen Erkenntnissen in die *Ordinary World* zurückzukehren, oder auch in einer neu gesetzten *Ordinary World* anzukommen. Hieraus entwickelt sich ein zyklische Veranschaulichungsmodell der Held:innenreise, welches die Stationen um einen in zwei Hälften eingeteilten Globus anordnet, der mit einem Schiff als Symbol der Reise und Reisenden umfahren wird.¹³⁵ Die Person, die diese Reise als Held:innen-Figur antritt, ist außerdem gleichzusetzen mit der Rolle der Protagonist:in, denn „the protagonist of every story is the hero of a journey, even if the path leads into his own mind or into the realm of relationships.“¹³⁶

2.3.2 Die 12 Stationen der Reise

Die erste Station der Reise, die ***Ordinary World*** ist, wie oben beschrieben, die gewöhnliche Ursprungswelt, in der die Person vorgestellt wird und welche als Startpunkt der Reise gilt.¹³⁷

Die zweite Station nennt Vogler ***Call to Adventure*** und beschreibt damit eine Situation, in der die Held:innen-Figur mit einer einem Abenteuer zu Grunde liegenden Information konfrontiert wird, welche als Folge mit sich bringt, sich nicht länger in der gewohnten Umgebung aufhalten zu können oder zu wollen.¹³⁸ In Voglers zyklischer Grafik wird diese Station auch mit dem Begriff des ***Inciting Incidents*** beschrieben,¹³⁹ der sich ebenfalls in Robert McKees Ausführungen finden lässt. McKee beschreibt in seinem Buch *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* den Inciting Incident als den speziellen Moment, der als Ursache für alles Folgende fungiert, die *Ordinary World* beendet und die Handlung in eine neue Richtung lenkt:

„The INCITING INCIDENT radically upsets the balance of forces in the protagonist’s life. [...] As a story begins, the protagonist is living a life that’s more or less in balance. He has successes and failures, ups and downs. [...] But life is in relative control. Then, perhaps suddenly but in any case decisively, an

¹³³ Vgl.: Vogler, *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 19.

¹³⁴ Vgl.: Ebd., S. 10-19.

¹³⁵ Vgl.: Ebd., S. 9.

¹³⁶ Ebd., S. 7.

¹³⁷ Vgl.: Ebd., S. 10.

¹³⁸ Vgl. Ebd.

¹³⁹ Vgl.: Ebd., S. 9.

event occurs that radically upsets its balance, swinging the value-charge of the protagonist's reality either to the negative or to the positive."¹⁴⁰

Der *Call to Adventure* setzt dementsprechend das Ziel der Held:innen-Figur fest, oder zumindest das Ziel, zu welchem die Reise ursprünglich startet.¹⁴¹

Die dritte Station ***Refusal of the Call (The Reluctant Hero)*** bezeichnet die Phase, in der die Held:innen-Figur noch unentschlossen ist, ob sie die Reise ins Unbekannte antreten möchte und eine weitere Situation benötigt, die diese Unsicherheit außer Kraft setzen kann, wie z.B. durch eine bestärkende Ansprache eines Mentors.¹⁴²

Letzteres ist zugleich der Übergang in die vierte Station des ***Mentor (The wise old man or woman)***, welche darauf hinweist, dass die Protagonist:innen im Verlauf ihrer Reise einer Mentor:innen-Figur begegnen, die oftmals als weise, ältere Person verkörpert wird¹⁴³ und von der sie auf die weitere Reise ins Unbekannte vorbereitet, nicht jedoch vollständig begleitet werden soll:

„The function of Mentors is to prepare the hero to face the unknown. They may give advice, guidance or magical equipment. [...] However, the Mentor can only go so far with the hero. Eventually the hero must face the unknown alone. Sometimes the Mentor is required to give the hero a swift kick in the pants to get the adventure going.”¹⁴⁴

Station fünf, ***Crossing the first Threshold***, beschreibt den Übergang von AKT I, in dem sich die Heldin dazu entscheidet zu handeln, zu AKT II, in dem die tatsächliche Handlung stattfindet. Die Protagonist:innen-Figur betritt zum ersten Mal die *Special World* und das Abenteuer beginnt.¹⁴⁵ Hier spricht Vogler die Dreiaktstruktur an und definiert diese wie folgt:

„Movies are often built in three acts, which can be regarded as representing 1) the hero's decision to act, 2) the action itself, and 3) the consequences of the action. The First Threshold marks the turning point between Act One and Two. The hero, having overcome fear, has decided to confront the problem and take action. She is now committed to the journey and there's no turning back.”¹⁴⁶

Diese Einteilung macht sich zudem in den Grafiken der Held:innenreise bemerkbar, welche ebenfalls in Akte gegliedert sind.¹⁴⁷ Die zyklische Grafik zeigt die Reise an dem zweigeteilten Globus, welcher von einem Schiff umfahren wird und woran die Stationen rundherum angebracht sind als bildliche Anschauung.¹⁴⁸ Station Fünf befindet sich direkt an der dem Äquator

¹⁴⁰ MacKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. 1. Auflage. New York: ReganBooks, 1997, S. 189f.

¹⁴¹ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 11.

¹⁴² Vgl.: Ebd.

¹⁴³ Vgl.: Ebd., S. 12.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd., S. 12f.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl.: Ebd., S. 6, 8-9.

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd., S. 9.

entsprechenden Unterteilung der Kugel und kennzeichnet den Übergang von der *Ordinary World*, also der oberen Kugelhälfte, zur unteren Hälfte der *Special World*.¹⁴⁹

Des Weiteren unterläuft die Held:innen-Figur immer wieder neue Prüfungen, die Station sechs als *Tests, Allies and Enemies* beschreibt und wodurch die Regeln der *Special World* erlernt werden sollen.¹⁵⁰ Diese Tests oder Begegnungen von Begleiter:innen oder Feind:innen helfen laut Vogler oftmals bei der Charakterentwicklung von Figuren: „Scenes like these allow for character development as we watch the hero and his companions react under stress.“¹⁵¹

Vogler beschreibt die siebte und nächste Station *Approach to the Inmost Cave* als den Rand zu einem gefährlichen Ort und somit der zweiten großen Schwelle, die überschritten werden soll:

„The hero comes at last to the edge of a dangerous place, sometimes deep underground, where the object of the quest is hidden. Often it's the headquarters of the hero's greatest enemy, the most dangerous spot in the *Special World*, the **Inmost Cave**. [...] Heroes often pause at the gate to prepare, plan, and outwit the villain's guards. [...] Approach covers all the preparations for entering the Inmost Cave and confronting death or supreme danger.“¹⁵²

Die achte Station nennt Vogler *The Ordeal* und bezeichnet damit die direkte Konfrontation der Held:innen-Figur mit ihrer größten Angst:¹⁵³

„**The Ordeal** is a ‚black moment‘ for the audience, as we are held in suspense and tension, not knowing if he will live or die. [...] The hero's chances of connecting with the object of affection look their bleakest. This is a critical moment in any story, an Ordeal in which the hero must die or appear to die so that she can be born again“¹⁵⁴

Zu diesem Punkt sollen sich Zuschauende bereits mit der Hauptfigur identifizieren und demnach durch diese vermeintliche Katastrophe, Schock und Enttäuschung, zu neuer Hoffnung geführt werden.¹⁵⁵ Laut Vogler braucht jede Geschichte einen solchen Moment zwischen Leben und Tod, indem das Schicksal der Hauptfigur oder deren Ziele in Gefahr schweben.¹⁵⁶

Die darauffolgende neunte Station des *Reward (Seizing the Sword)* bezeichnet den Erfolg der Held:in das erstrebte Ziel erreicht zu haben. Hier kann es sich um ein Objekt, eine Person, Wissen oder eine Versöhnung mit beispielsweise einem Elternteil handeln. Die Hauptfigur hat zu diesem Zeitpunkt den Titel des Helden bzw. der Heldin verdient.¹⁵⁷

Station zehn verdeutlicht schon durch dessen Titel *The Road Back* den erneuten Wechsel zwischen den Welten sowie von Akt Zwei zu Akt Drei:

¹⁴⁹ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 9.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebd., S. 13.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 14. [Hervorhebung im Original].

¹⁵³ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 15. [Hervorhebung im Original].

¹⁵⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁶ Vgl.: Ebd., S. 16.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebd.

„We’re crossing into Act Three now as the hero begins to deal with the consequences of confronting the dark forces of the Ordeal. [...] This stage marks the decision to return to the Ordinary World. The hero realizes that the Special World must eventually be left behind, and there are still dangers, temptations, and tests ahead.”¹⁵⁸

Ähnlich zu Station fünf wird auch diese Station in den Grafiken an der Grenze zwischen den Akten, sowie innerhalb der zyklischen Darstellung, an der gegenüberliegenden Seite des Äquators veranschaulicht.¹⁵⁹ Die Special World kommt nun zu einem Ende und die Held:innen-Figur reist zurück in die ursprüngliche Ordinary World, welche jedoch durch das erlangte Wissen meist nicht mehr die gleiche ist wie vor der Reise.

Als elfte Station beschreibt Vogler die der **Resurrection**, welche der Ordeal ähnelt und eine weitere Situation zwischen Leben und Tod bezeichnet, in der die Held:innen-Figur wiedergeboren bzw. gereinigt wird sowie deren erlerntes Wissen präsentieren soll, um dann mit neuen Erkenntnissen in die Ordinary World zurückkehren zu können.¹⁶⁰

Die letzte, zwölfte Station der Held:innenreise wird als **Return with the Elixir** beschrieben und beinhaltet die letztendliche Rückkehr der Held:in in die Ordinary World mitsamt einer Art von Elixier in Form eines tatsächlichen Gegenstandes oder einer Lektion aus der Special World:¹⁶¹ „Sometimes the Elixir is treasure won on the quest, but it may be love, freedom, wisdom, or the knowledge that the Special World exists and can be survived. Sometimes it’s just coming home with a good story to tell.” Wird nichts neues gelernt, so muss die Reise solange wiederholt werden, bis sich eine Erkenntnis ergibt oder der Gegenstand erkämpft wurde.

All die genannten Stationen der Reise können in beliebiger Reihenfolge auf beliebige Geschichten adaptiert sowie in moderne Kontexte gesetzt werden.¹⁶² Hier nennt Vogler als Beispiel die Figur des Mentors bzw. der Mentorin, die nicht zwangsläufig eine ältere, weise Person sein muss, sondern genauso jegliche Berufsrichtung, Altersgruppe, Geschlecht, oder ähnliches vereinen kann. Ebenso kann die Special World ohne übernatürliche Elemente auskommen, denn es ist die Rolle der Figuren und Stationen wichtig, nicht die exakte Definition.¹⁶³

¹⁵⁸ Vogler, *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 17.

¹⁵⁹ Vgl.: Grafiken: Ebd., S. 6, 8, 9.

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 17.

¹⁶¹ Vgl.: Ebd., S. 18.

¹⁶² Vgl.: Ebd., S. 19f.

¹⁶³ Ebd., S. 20.

2.3.3 Die 8 Archetypen

An die 12 Stationen der Reise anknüpfend erläutert Christopher Vogler die **Archetypen**, welche die Held:innenreise als epochen- und kulturübergreifende, immer wiederkehrende, charakterliche Muster innerhalb des Storytellings ergänzen.¹⁶⁴ Der Begriff des Archetypus betitelt verschiedene Arten von Charakteren oder zwischenmenschlichen Beziehungen, die bestimmte Handlungselemente einleiten bzw. hervorrufen sollen und stellt deshalb ein wichtiges Hilfsmittel dar, um die Aufgabe einer Figur innerhalb einer Geschichte zu erkennen.¹⁶⁵ Vogler beschreibt unterschiedliche Ansichtsformen, die das Konzept des Archetyps erklären sollen und nennt hierbei als erstes den Archetyp als eine Art von Funktion, die temporär von einer Figur übernommen werden kann, um einen bestimmten Effekt zu erzielen.¹⁶⁶ Hierbei ist es nicht notwendig, dass die Figur über die gesamte Geschichte einem bestimmten Archetyp entsprechen muss, sondern die Archetypen ähneln eher verschiedenen Masken, derer sich die unterschiedlichen Charaktere für eine bestimmte Zeit bedienen können: „It explains how a character in a story can manifest the qualities of more than one archetype. The archetypes can be thought of as masks, worn by the characters temporarily as they are needed to advance the story.“¹⁶⁷ Andererseits können Archetypen als Charaktereigenschaften der Held:innen-Figur betrachtet werden, die im Laufe der Handlung von den Figuren, denen sie begegnet, übernommen werden und sich in der Held:in selbst zu einem Gesamtbild vereinen.¹⁶⁸ Vogler nennt im Weiteren die acht wichtigsten und elementarsten Archetypen, die innerhalb der Held:innen-Reise zu erkennen sind und aus denen sich alle weiteren Typen ableiten lassen: *Hero*, *Mentor* (*wise old man or woman*), *Threshold Guardian*, *Herald*, *Shapeshifter*, *Shadow*, *Ally* und *Trickster*.¹⁶⁹ Er listet zudem zwei wichtige Grundfragen auf, die es erleichtern die Archetypen sowie deren Auswirkungen auf die Handlung zu skizzieren: „1) What psychological function or part of the personality does it represent? And 2) What is its dramatic function in a story?“¹⁷⁰

Im Folgenden findet sich zunächst ein grober Überblick zu den acht Archetypen, welche später innerhalb der Analyse in Kapitel drei anhand des Beispiels DARK noch genauer erarbeitet werden. Alle Archetypen zusammen ergeben eine komplexe Persönlichkeit, weshalb in tiefgründigen Charakteren meist mehrere Archetypen zu finden sind.¹⁷¹

¹⁶⁴ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 23.

¹⁶⁵ Vgl.: Ebd., S. 23f.

¹⁶⁶ Vgl.: Ebd., S. 24.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Vgl.: Ebd., S. 25.

¹⁶⁹ Vgl.: Ebd., S. 26.

¹⁷⁰ Ebd., S. 27.

¹⁷¹ Vgl.: Ebd., S. 33.

Der erste Archetyp ist die meist wichtigste Figur, die gleichzeitig den Mittelpunkt der Geschichte verkörpert: die Held:innen-Figur bzw. der **Hero**. Vogler setzt in seinen Ausführungen eine Definition des Begriffs fest und beschreibt damit Protagonist:innen jeglichen Geschlechts von Geschichten: „The word hero is Greek, from a root that means ‚to protect and to serve‘ [...] A Hero is someone who is willing to sacrifice his own needs on behalf of others [...]”¹⁷² Vogler erklärt, dass die Figur der Held:in in jeder Person zu finden ist, denn alle Menschen haben Hürden zu überwinden, weshalb sie sich in Geschichten und Archetypen wiederfinden und sich bestenfalls mit der Hauptfigur identifizieren können.¹⁷³ Held:innen sind Figuren, die innerhalb der Geschichte lernen, sich weiterentwickeln, aus Fehlern lernen, am meisten aktiv handeln, mit dem Tod oder dessen Idee in Berührung kommen, auch in anderen Archetypen und Figuren zu finden sind, als Anti-Heros existieren können, aus einer Gruppensituation oder Einsamkeit ausbrechen, als Katalysator:innen fungieren können und vieles mehr.¹⁷⁴

Der nächste Archetyp, den Vogler aufführt, wurde ebenfalls schon in den Stationen der Reise genannt und wird als **Mentor: Wise old man or woman** beschrieben. Diese Figur lehrt die Held:in, steht weise mit Rat zur Seite, hilft beim Umgang mit speziellen Fähigkeiten und übermittelt oftmals hilfreiche Gegenstände, Geschenke oder Informationen.¹⁷⁵ Zudem ist die Aufgabe der Mentor:in häufig, die Held:innen-Figur zu motivieren oder sicherzustellen, dass diese später eine Information bzw. einen Gegenstand erhält sowie die Handlung voranzutreiben.¹⁷⁶ Manchmal sollen Mentor:innen auch täuschen und die Hauptfigur in Gefahr lotsen¹⁷⁷ oder dieser etwas durch eigene Handlungen lehren, egal ob gut oder schlecht: „[Sometimes] they teach by their bad example. The downfall of a weakened, tragically flawed Mentor can show the hero pitfalls to avoid. As with heroes, dark or negative sides may be expressed through this archetype.”¹⁷⁸ Innerhalb einer Geschichte ist es möglich mehrere Mentor:innen-Figuren einzubauen, genau wie jeder andere Archetyp nicht nur einmal vorkommen muss.¹⁷⁹ Das stereotypische Aussehen der weisen, älteren Person muss genauso wenig erfüllt sein wie in anderen Archetypen, da diese, wie bereits erwähnt, lediglich als Funktionen, Rollen bzw.

¹⁷² Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 29.

¹⁷³ Vgl.: Ebd., S. 30.

¹⁷⁴ Vgl.: Ebd., S. 31-37.

¹⁷⁵ Vgl.: Ebd., S. 39ff.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebd., S. 42f, 45.

¹⁷⁷ Vgl.: Ebd., S. 44.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl.: Ebd., S. 45f.

Masken fungieren.¹⁸⁰ Ebenso ist es möglich, keine aktive Mentor:innen-Figur in einer Geschichte zu entdecken, sondern eine Erinnerung an eine oder mehrere Person:en aus früheren Zeiten der Hauptfigur zu erleben, dessen Worte sich wieder in Erinnerung gerufen werden.¹⁸¹

Der dritte Archetyp namens *Threshold Guardian* befindet sich meist an der Schwelle bzw. dem Übergang zu einem anderen Abschnitt wie z.B. der Special World: “At each gateway to a new world there are powerful guardians at the threshold, placed to keep the unworthy from entering. They present a menacing face to the hero, but if properly understood, they can be overcome, bypassed, or even turned into allies.”¹⁸² Die Figur des Threshold Guardians ist meist nicht das Böse der Geschichte oder der bzw. die Antagonist:in, kann jedoch in Bezug zu diesen Figuren stehen. Es ist ebenfalls möglich, dass sich hier Verbündete der Protagonist:in verbergen, die diese testen wollen, oder dass sie sogar innere Ängste der Held:in verkörpern, die überwunden werden müssen.¹⁸³ Die Hauptaufgabe der Threshold Guardians ist demnach das Testen der Fähigkeiten der Held:innen;¹⁸⁴ sie sollen den Weg dieser zeitweise blockieren und können abgesehen von Personen ebenfalls in Form von Gegenständen, Tieren oder anderen Arten von Hindernissen auftauchen.¹⁸⁵ Sie können zudem für die Held:in genutzt werden, um stärker zu werden.¹⁸⁶

Als viertes beschreibt Vogler den Archetyp des *Herald*, der eine gewisse Ähnlichkeit zur *Threshold Guardian*-Funktion besitzt und eine der essenziellsten Rollen einer Geschichte beschreibt.¹⁸⁷ Die Funktion ist nicht an eine dazugehörige Schwelle gebunden und kann jederzeit auftauchen, tut dies jedoch meist innerhalb des ersten Aktes um den *Call to Adventure* zu überbringen und so die Reise ins Rollen zu bringen.¹⁸⁸ Dieser Archetyp bringt eine Herausforderung sowie eine schwerwiegende Veränderung mit sich und findet sich in Form einer Person, Information, Idee, Traumbegegnung, Naturgewalt, einem Anruf oder ähnlichem wieder.¹⁸⁹ Das Resultat des *Herald*s ist die direkte Beeinflussung und Motivation der Held:innen-Figur, die dadurch zum Handeln bewegt wird.¹⁹⁰ Diese Rolle kann auch von anderen Archetypen eingenommen werden, egal ob gut oder böse:

¹⁸⁰ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 46.

¹⁸¹ Vgl.: Ebd., S.47.

¹⁸² Ebd., S. 49.

¹⁸³ Vgl.: Ebd., S. 49f.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebd., S. 50.

¹⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 52.

¹⁸⁶ Vgl.: Ebd., S. 51.

¹⁸⁷ Vgl.: Ebd., S. 57.

¹⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 55ff.

¹⁸⁹ Vgl.: Ebd.

¹⁹⁰ Vgl.: Ebd., S. 56f.

„The Herald may be a positive, negative, or neutral figure. [...] In some cases, a villainous Herald may announce the challenge not to the hero but to the audience. [...] In other stories the Herald is an agent of the forces of good, calling the hero to a positive adventure.”¹⁹¹

Die fünfte Maske stellt der Archetyp des *Shapeshifters* dar, welcher aufgrund dessen Flüchtigkeit als schwer zu fassen und einzuschätzen gilt, da dessen Züge oder Aussehen sich beim Versuch des genaueren Betrachtens oft verändern können.¹⁹² Diese Figur wird häufig in Verbindung zum Geschlecht der Hauptfigur gesetzt, was jedoch in unserer heutigen, nicht mehr auf einem binären Geschlechtersystem aufbauenden Gesellschaft deutlich komplexer einzuordnen ist. Vogler schreibt, dass ein Shapeshifter häufig – jedoch nicht ausschließlich – dem gegensätzlichen Geschlecht und damit oft der *love interest* der Held:innen-Figur entspricht, was wiederum voraussetzen würde, dass *love interests* in heteronormativer Weise gesehen werden, welche es heute zu erweitern gilt.¹⁹³ Shapeshifter sollen die Held:innen-Figur und oft auch das Publikum täuschen und wachsam halten, können sowohl unterstützen, als auch als Test oder Gefahr wirken, ziehen häufig Veränderung sowie Zweifel und Spannung mit sich, verändern oft deren optische Erscheinungsformen, Verhaltensweisen oder auch deren sprachliche Ausdrucksformen und können wie jede andere Maske von jeder Figur einer Geschichte – inklusive der Held:in – verkörpert werden.¹⁹⁴ Vogler beschreibt vor allem drei unterschiedliche Varianten der Shapeshifter-Figur: die Feind:innen oder Antagonist:innen, die die Held:innen täuschen und oft auch in den Tod reißen wollen; die neutralen oder positiven Shapeshifter, die den Held:innen helfen und letztendlich die Maske, die Held:innen selbst verwenden, um an bestimmten Hürden vorbeizukommen.¹⁹⁵

Die sechste Maske wird als *Shadow* bezeichnet und entspricht einem der bekanntesten Aspekte innerhalb von als spannend geltenden Geschichten, welcher meist als das Böse bzw. der Antagonist:innen-Figur auftritt. Der Schatten kann dementsprechend eine einzige spezielle Figur sein, genauso aber auch als Maske von den unterschiedlichsten Figuren getragen werden und taucht zudem häufig in Kombination mit Shapeshifter-Eigenschaften auf, um die Held:innen-Figur in Gefahr zu locken.¹⁹⁶ Außerdem ist es möglich, dass der Shadow unterdrückte Emotionen oder dunkle Eigenschaften bzw. Geheimnisse von Figuren verkörpert:¹⁹⁷

„A Shadow may be a character or force external to the hero, or it may be a deeply repressed part of the hero. [...] External Shadows must be vanquished or destroyed by the hero. Shadows of the internal kind may be disempowered [...]. Some Shadows may even be redeemed and turned into positive forces.“¹⁹⁸

¹⁹¹ Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 57.

¹⁹² Vgl.: Ebd., S. 59.

¹⁹³ Vgl.: Ebd., S. 59, 62.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebd., S. 59, 61-63.

¹⁹⁵ Vgl.: Ebd., S. 63.

¹⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 66f.

¹⁹⁷ Vgl.: Ebd., S. 65f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 68.

Auch Held:innen können durch negative Erfahrungen, Schuldgefühle oder ähnlichem diese dunklen Aspekte an sich haben, welche sich dann z.B. in selbstzerstörerischem, egoistischem Verhalten äußern.¹⁹⁹ Ebenso ist der umgekehrte Fall möglich, dass sich Shadows zum Positiven entwickeln, bis sie eventuell sogar selbst als Held:innen-Figuren gelesen werden können.²⁰⁰ Insgesamt sollen diese Schattenaspekte und -figuren die Protagonist:innen herausfordern, wodurch diese ihre Held:innen-Eigenschaften beweisen können.²⁰¹ Im besten Fall besitzen Shadows auch menschliche Eigenschaften, die sie nahbarer wirken lassen, wie Blake Snyder in der Save-The-Cat-Theorie²⁰² beschreibt und wodurch es moralisch herausfordernder wird, diese Figuren zu besiegen.²⁰³ Schattenfiguren sind innerhalb der eigenen Wahrnehmungen Held:innen und meist genauso davon überzeugt, dass sie für das richtige Ziel kämpfen.²⁰⁴ Eine weitere Beobachtung, die Vogler zu diesem Archetyp schreibt und die sich auch speziell in DARK äußert, beschäftigt sich mit dem Shadow als das, was hätte sein können und all den alternativen Resultaten von Handlungen oder Lebenssträngen:

„The Shadow may also be unexplored potential, such as affection, creativity, or psychic ability, that goes unexpressed. ‘The roads not taken,’ the possibilities of life that we eliminate by making choices at various stages, may collect in the Shadow, biding their time until brought into the light of consciousness.”²⁰⁵

Der vorletzte Archetyp ist innerhalb des Storytellings ebenso bekannt und repräsentiert das Gegenteil zur Schattenfigur, nämlich die als *Ally* bezeichneten Verbündeten. Sie begleiten die Held:in auf ihrer Reise und erfüllen unterschiedlichste Aufgaben: von Nachrichtenübermittlungen über Unterstützung und Rat bis zum Aufheuern der Handlung als *comic relief*.²⁰⁶ Die Anzahl der Verbündeten ist variabel, wobei jede Figur oft eine eigene Aufgabe oder Fähigkeit erfüllt bzw. mit sich bringt.²⁰⁷ Allies führen die Zuschauenden häufig in die Welt der Geschichte ein, indem sie durch Fragen und Gespräche mit der Protagonist:innen-Figur Informationen freigeben:

„[T]hey can ask the questions we would be asking. When the hero is tight-lipped or where it would be awkward and unrealistic for him or her to explain things that are second nature to the hero but very exotic to us, an Ally can do the work of explaining everything as needed.“²⁰⁸

Allies müssen zudem nicht zwingend menschliche Figuren sein oder der gleichen Spezies wie der Protagonist:innen angehören, sondern können auch durch übernatürliche Wesen wie

¹⁹⁹ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 66.

²⁰⁰ Vgl.: Ebd., S. 67.

²⁰¹ Vgl.: Ebd., S. 66.

²⁰² Vgl.: Blake Snyder, *Save the Cat! The Last Book On Screenwriting That You'll Ever Need*. Hg. v. Michael Wiese Productions, UK: Publishers Group, 2005.

²⁰³ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 67.

²⁰⁴ Vgl.: Ebd., S. 68.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl.: Ebd., S. 71.

²⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 72.

²⁰⁸ Ebd.

Schutzensel, Geister von Verstorbenen, durch tierische Begleiter oder sogar mechanische Roboter dargestellt werden.²⁰⁹ Allies sind oft helfende Hände, die sich auch mit der Maske der Mentor:innen verbinden können – sie ergänzen die Held:innen-Persönlichkeiten oder stellen auch manchmal hilfreiche innere Kräfte oder Eigenschaften dar.²¹⁰

Der *Trickster* ist der letzte genannte Archetyp, welcher Unfug und Veränderung mit sich bringt, die Stimmung ebenso als *comic relief* auflockert, durch Humor das Interesse und die Aufmerksamkeit der Figuren und des Publikums bei Laune hält und meist Spaß daran hat, alles durcheinander zu bringen.²¹¹ Trickster beeinflussen oft andere Figuren ohne dabei selbst eine Veränderung zu durchlaufen, oder sie werden von der Held:innen-Figur angenommen, um andere Hürden zu umgehen oder Figuren zu täuschen.²¹²

2.3.4 Vladimir Propp und Henry Jenkins

Ein weiterer Theoretiker, der für die folgende narratologische Analyse von DARK als interessant gilt, ist Vladimir Propp, der in seinem Kapitel *The Functions of Dramatis Personae* aus seinem Werk *Morphology of the Folktale* 31 verschiedene Funktionen ähnlich dem Konzept der Held:innenreise beschreibt, die alle an ein auslösendes Ereignis wie den Inciting Incident anknüpfen.²¹³ Als Eingrenzung wird sich innerhalb dieser Arbeit jedoch lediglich auf seine Funktionen der *Absentation* („I. ONE OF THE MEMBERS OF A FAMILY ABSENTS HIMSELF FROM HOME.“)²¹⁴, des *Magical Agents* („XIV. THE HERO ACQUIRES THE USE OF A MAGICAL AGENT.“)²¹⁵, sowie der Funktion *The Hero and the Villain Join in Direct Combat* („XVI. THE HERO AND THE VILLAIN JOIN IN DIRECT COMBAT.“)²¹⁶ konzentriert, die jeweils in DARK wiedergefunden werden können bzw. aufschlussreiche Erkenntnisse liefern.

Propp schreibt in seinem Kapitel über die Funktion der *Absentation*. Diese besagt, dass sich ein Mitglied der im Fokus einer Serie oder eines Films stehenden Familie aus einem bestimmten Grund entweder selbst subtrahiert oder durch äußere Umstände gezwungen wird,

²⁰⁹ Vgl.: Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 73f.

²¹⁰ Vgl.: Ebd., S. 75.

²¹¹ Vgl.: Ebd., S. 77-79.

²¹² Vgl.: Ebd., S. 79.

²¹³ Vgl.: Vladimir Propp, übers. v. Laurence Scott und Hg. v. Louis A. Wagner, *Morphology of the Folktale*. 2. Auflage. Austin: University of Texas Press, 1968, S. 25-65.

²¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 26.

²¹⁵ Vgl.: Ebd., S. 43ff.

²¹⁶ Vgl.: Ebd., S. 51f.

abwesend zu sein. Propp beschreibt drei verschiedene Fälle, die als solche Funktion angesehen werden können:

- “1. *The person absenting himself can be a member of the older generation (β1).* [...] Usual forms of absention: going to work, to the forest, to trade, to war, ‘on business.’
2. *An intensified form of absention is represented by the death of parents (β2).*
3. *Sometimes members of the younger generation absent themselves (β3).* They go visiting (101), fishing (108), for a walk (137), out to gather berries (244).”²¹⁷

Er beschreibt außerdem die Funktion des **Magical Agent**. Hiermit ist z.B. ein Objekt, Tier oder Helfer gemeint, der bzw. das der Held:innen-Figur auf unterschiedlichste Arten übermittelt und zugeschrieben werden kann, um dadurch einen Nutzen bzw. Vorteil zu erlangen.²¹⁸

Propp schreibt außerdem über die Funktion **The Hero and the Villain Join in Direct Combat**, dass die Held:innen-Figur ihrer Gegner:in oftmals in einem direkten Kampf gegenübersteht, bzw. dass die beiden Figuren an einem Wettkampf teilnehmen, in dem die Held:innen-Figur meist durch Intelligenz siegt.²¹⁹

Zudem soll in dieser Arbeit auch auf den Medienwissenschaftler Henry Jenkins Bezug genommen werden, der sich in seinen Werken u.a. mit transmedialem Erzählen beschäftigt.²²⁰ Er stellt Verbindungen sowohl zu Joseph Campbells Held:innenreise her, als auch zu Subscription-Video-on-Demand-Prinzipien, die zum Zeitpunkt seiner Texte noch in der Entwicklung waren.²²¹ Netflix startet beispielsweise erst ein Jahr nach seinem Werk *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* als Streaming-Plattform.²²² Das Werk beinhaltet Gedanken zu stärker personalisierten Inhalten, welche sich Zuschauende selbst aussuchen können und zieht darin eine Verbindung zu den Grundprinzipien und Möglichkeiten der SVoD-Plattformen.²²³

Jenkins beschäftigt sich in seinen Werken häufig mit der Wechselwirkung und Zusammenarbeit zwischen Fangemeinschaft/Zuschauenden/Leser:innen und Entwickler:innen/Produzent:innen/Autor:innen und dementsprechend mit der Auswirkung und Nutzung von partizipativen Fankulturen.²²⁴ Er schreibt über die durch den technologischen Fortschritt bedingten Veränderungen und darüber, welche Möglichkeiten sich dementsprechend interaktiv ergeben, um einen Austausch zu fördern und auf individuelle Interessen eingehen zu können: „to give

²¹⁷ Propp, Scott und Wagner, *Morphology of the Folktale*, S. 26.

²¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 43ff.

²¹⁹ Vgl.: Ebd., S. 51f.

²²⁰ Vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 308.

²²¹ Vgl.: Ebd., S. 98, 120, 244f, 251ff.

²²² Vgl.: Ebd.; vgl.: „Subscription Video on Demand (SVOD)“, 24.03.2025.

²²³ Vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 244f.

²²⁴ Vgl.: Lilia Efimova, „Review: Bloggers and ‘producers’“ Rezension zu “Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture”, Henry Jenkins, 2006, In: *New Media & Society* 10/3, 2008, S. 529–535, S. 530, 534; vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 95, 245.

readers an opportunity to interact with the authors, to learn and to shape what is being written.“²²⁵ Diese Interaktivität und das Miteinbeziehen des Publikums sind, wie schon erwähnt, in heutigen Serien wiederzufinden, z.B. in der Ankündigung von 1899 oder bei KALEIDOSCOPE. In seinem Werk *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* geht Jenkins weiter auf diese Themen ein und beschreibt durch das Filmuniversum der MATRIX-Reihe ein ähnliches Phänomen wie bei DARK und 1899, indem Zuschauende dazu angeleitet werden, selbst zu recherchieren sowie die kleinsten Details zu analysieren, um die Komplexität der Handlungsstränge nachvollziehen zu können.²²⁶ Jenkins spricht vom transmedialen Erzählen (*transmedia storytelling*) und demnach von Handlungen, die sich über mehrere Medien erstrecken, von Filmen/DVDs bis hin zu Computerspielen, wobei jedes Medium seinen individuellen Mehrwert zur Geschichte beiträgt und wodurch sich auch aktuelle, plattformübergreifende Strategien vergleichen lassen.²²⁷

„The most committed consumers track down data spread across multiple media, scanning each and every text for insights into the world. [...] Viewers get even more out of the experience if they compare notes and share resources than if they try to go it alone.“²²⁸

Er spricht von Wissenskulturen (*knowledge cultures*),²²⁹ die sich aus der kollektiven Intelligenz (*collective intelligence*)²³⁰ des Fandoms bzw. der Konsumierenden zusammen mit den Produzierenden ergeben und woraus Möglichkeiten für komplexere Handlungsstränge resultieren;²³¹ vom transmedialen Geschichtenerzählen (*transmedia Storytelling*);²³² vom additiven Verständnis (*additive comprehension*), welches sich durch Zusatzinformationen bildet und als Art *Inciting Incident* fungiert, wodurch die Geschichte unter neuen Erkenntnissen wiederholt konsumiert werden soll.²³³ Außerdem beschreibt er den Begriff der Konvergenz (*Convergence*), der immer stärkeren Annäherung von verschiedenen Medien/Instanzen und dem Verschwinden von Grenzen zwischen Medienformen oder zwischen Produzent:innen und Konsument:innen, sowie die daraus resultierende partizipatorische Kultur (*participatory culture*).²³⁴

„Welcome to convergence culture, where old and new media collide, where grassroots and corporate media intersect, where the power of the media producer and the power of the media consumer interact in unpredictable ways. Convergence culture is the future, but it is taking shape now. Consumers will be

²²⁵ Vgl.: Efimova, „Review: Bloggers and ‘producers’“, S. 529–535, S. 535.

²²⁶ Vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 94.

²²⁷ Vgl.: Ebd., S. 95f.

²²⁸ Ebd., S. 95.

²²⁹ Vgl.: Ebd.

²³⁰ Vgl.: Ebd., S. 127.

²³¹ Vgl.: Ebd., S. 96.

²³² Vgl.: Ebd., S. 95f.

²³³ Vgl.: Ebd., S. 123.

²³⁴ Vgl.: Ebd., S. 243, 246.

more powerful within convergence culture—but only if they recognize and use that power as both consumers and citizens, as full participants in our culture.”²³⁵

In folgendem Zitat, in dem Jenkins den Kultfilm definiert und dabei Umberto Eco zitiert, sind ebenfalls Parallelen zur Serie DARK wiederzufinden, die es im nachfolgenden Kapitel zur Analyse genauer zu betrachten gilt:

„The cult film is made to be quoted, Eco contends, because it is made from quotes, archetypes, allusions, and references drawn from a range of previous works. Such material creates ‘a sort of intense emotion accompanied by the vague feeling of a déjà vu.’”²³⁶

Denn auch in DARK finden sich Zitate wieder, die innerhalb der Serie laufend selbst zitiert oder im Kontext zu 1899 aufgegriffen werden, wodurch das Phänomen des Déjà-Vus spielerisch eingesetzt wird. Es lassen sich zudem Andeutungen in DARK zu früheren, gesellschaftlich bekannten Schriften, wie u.a. auch der Bibel finden, indem Anspielungen auf Adam und Eva religiöses Wissen voraussetzen. Passend dazu nennt Jenkins des Weiteren Parallelen zu Joseph Campbells Archetypen.²³⁷

Außerdem schreibt Henry Jenkins über frühere Hollywood Projekte, welche häufig auf Wiederholungen basieren, damit Zuschauenden jederzeit ermöglicht werden kann in die Handlung einzusteigen und sie trotz verpasster Informationen zu verstehen. Gegensätzlich dazu setzen die sich entwickelnden, neueren Konzepte des Storytellings eine erhöhte Aufmerksamkeit und möglicherweise medienübergreifende Recherche voraus.²³⁸ Durch SVoD-Plattformen ist es nun möglich komplexere Narrative zu entwickeln, die mit weniger Erklärungen auskommen, da sie die Möglichkeiten des Zurückspulens sowie erneuten Sichtens oder der Recherche des Materials besitzen.²³⁹ Jenkins beschreibt diese Entwicklung des Geschichtenerzählens hin zum Komplexen, gegenteilig zu Aristoteles, welcher eine einheitliche Einteilung in Anfang, Mitte und Ende festlegt: „[W]e are seeing the emergence of new story structures, which create complexity by expanding the range of narrative possibility rather than pursuing a single path with a beginning, middle, and end.”²⁴⁰

Doch Jenkins betont dennoch, dass zusätzlich zur Entwicklung des Wissensdurstes und dem Wunsch nach Komplexität aus Zuschauer:innen-Perspektive das Bedürfnis nach einfa-

²³⁵ Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 259f.

²³⁶ Ebd., S. 98; vgl.: Umberto Eco, “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage,” In: *Travels in Hyperreality: Essays*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, S. 200.

²³⁷ Vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 98, 119f.

²³⁸ Vgl.: Ebd., S. 103f, 108, 116f.

²³⁹ Vgl.: Ebd., S. 116f.

²⁴⁰ Ebd., S. 118f.

cher Unterhaltung ebenfalls im Blick behalten werden soll: es sollte beides möglich sein, weshalb das Komplex in Geschichten nur soweit komplex sein kann, dass jede Person die Grundhandlung versteht.²⁴¹

Seine Vorstellungen von zukünftigem Fernsehen beschreibt Jenkins in einer Metapher als Kaleidoskop, welches sich aus den Ideen von Produzierenden und Konsumierenden zusammensetzt:

„Future TV may be unrecognizable from today, defined not just by linear TV channels, packaged and scheduled by television executives, but instead will resemble more of a kaleidoscope, thousands of streams of content[...] [...] [A]udiences will want to organize and reorganize content the way they want it. They'll add comments to our programs, vote on them, and generally mess about with them. But at another level, audiences will want to create these streams of video themselves from scratch, with or without our help.“²⁴²

Diese Beschreibung lässt sich heute durch die gleichnamige Serie KALEIDOSCOPE in einen erweiterten Kontext setzen, in welcher Zuschauende buchstäblich die Reihenfolge der Folgen selbstbestimmen können. Diese Parallele äußert sich ähnlich zu Silke Burmesters LET'S CHANGE THE PICTURE Kampagne, die sich damit beschäftigt, Inhalte mehr den Wünschen des Publikums anzupassen. Ähnlich dem Fall von HOTEL MONDIAL, als sich Fans zusammengeschlossen haben, um für eine neue Staffel zu kämpfen, spricht auch Jenkins in seinem Fazit von Fällen, in denen Fans Inhalte mitbestimmen und teils auch finanziell mitwirken und schlägt in diesem Kontext ein Abonnement-Prinzip ähnlich zu SVoD-Plattformen vor.²⁴³ Jenkins möchte mit seinen Überlegungen nicht die Zukunft voraussehen, sondern lediglich Potentiale aufdecken und schafft es dabei doch die Entwicklungen von Seriennarratologien in Bezug auf Streaming-Plattformen erstaunlich präzise zu beschreiben.²⁴⁴

2.4 DARK (2017-2020)

Als Basis der folgenden Filmanalyse wird in diesem Kapitel nun die Serie DARK zentriert betrachtet, um einen Überblick zum Analyse-Material zu schaffen, sowie in die Thematik und Hintergründe der Produktion einzusteigen.

Die Serie wurde, wie zuvor in der Einleitung genannt, von Regisseur Baran Bo Odar und Drehbuchautorin Jantje Friese produziert.²⁴⁵ Die Serie handelt von in einer Kleinstadt

²⁴¹ Vgl.: Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, S. 130.

²⁴² Ebd., S. 242.

²⁴³ Vgl.: Ebd., S. 251ff.

²⁴⁴ Vgl.: Ebd., S. 246f, 252f..

²⁴⁵ Vgl.: Stoffentwicklung: „Dark“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt5753856/?ref_=nm_flmg_t_3_wr, 24.03.2025.

aufwachsenden Personen, in der sich jede Familie zu kennen scheint. Jedoch verbergen sich hinter den einzelnen, verschlossenen Haustüren viele, auch dunkle, Geheimnisse, woraus sich der Serientitel DARK ableiten kann. Die Show beschäftigt sich zudem mit weiteren Themen wie der Existenz des Zeitreisens und der damit zusammenhängenden Debatte über das Prinzip eines möglichen freien Willens im Gegensatz zum kausalen Determinismus,²⁴⁶ welcher besagt, dass zukünftige Handlungen vorherbestimmt sein müssen;²⁴⁷ der ethischen Diskussion über Atomenergie und der damit zusammenhängenden Bedrohlichkeit der Atomkraftwerke; grundsätzlichen Lebensfragen und wirft zudem Parallelen zu biblischen, mythischen, sowie quantenphysikalischen Bereichen auf.²⁴⁸

Die Serie inhaltlich kurz und knapp zusammenzufassen gestaltet sich durch die unzähligen Handlungsstränge, Figuren und Themen als eine Herausforderung. Aufgrund der Möglichkeit des Zeitreisens innerhalb des DARK-Universums erstreckt sich die Geschichte über mindestens fünfzehn Zeitebenen, verteilt zwischen den Jahren 1822 und 2053, sowie drei verschiedene Welten und über 50 Charaktere, – aufgeteilt in mehrere Generationen und Welten – deren Geschichten sich alle miteinander verweben. Netflix stellt eine offizielle Website zu DARK als Hilfsmittel zur Serie zur Verfügung, worüber wichtige Informationen übersichtlich veranschaulicht werden können.²⁴⁹ Aufgrund der Abfrage des aktuellen Wissensstandpunkts, ist es möglich hier die Stammbäume, Zeiten, Gegenstände, Orte, und vieles mehr spoilerfrei einzusehen. So lassen sich für jede Episode der drei Staffeln unterschiedliche Informationen abrufen, die von Folge zu Folge detaillierter angezeigt werden, um nur das jeweils bekannte Wissen zur Verfügung zu stellen. Eine Gegenüberstellung des Stammbaumes zu Staffel 1, Folge 1 mit dem Stammbaum zu Staffel 3, Folge 8 lässt die Vielzahl an Figuren verdeutlichen, welche innerhalb der Serie von Anfang bis Ende eingeführt werden.²⁵⁰

DARK erzählt die Geschichte um die Kleinstadt Winden und die hauptsächlich vier dort lebenden Familien mit den jeweiligen Nachnamen Kahnwald, Nielsen, Doppler und Tiedemann, welche jeweils ihre eigenen Geheimnisse bewahren. Die Handlung besteht aus mehreren Ebenen, welche sich nach und nach vertiefen. Bei einem einmaligen Sichten wird die

²⁴⁶ Vgl.: Xan Holt, „Time Machine TV: Digital Television in Netflix’s Dark.” In: *The Germanic Review* 97/3, 2022, S. 272–291, S. 290.

²⁴⁷ Vgl.: „**Determinism** is the philosophical belief that ‘all events, including human action, are ultimately determined by causes regarded as external to the will’ and as such, free will does not exist. It is a central theme in *Dark*.” [Hervorhebungen im Original]; vgl.: „Determinism“ *Fandom*, <https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Determinism>, 24.03.2025.

²⁴⁸ Trigger-Warnung: DARK und damit auch diese Arbeit beinhaltet einige düstere und gewaltvolle Themen, welche einer Inhaltswarnung benötigen.

²⁴⁹ Vgl.: „83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, [dark.netflix.io](https://dark.netflix.io/de), <https://dark.netflix.io/de>, 24.03.2025.

²⁵⁰ Vgl.: 83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 1, Folge 1“, [dark.netflix.io](https://dark.netflix.io/de/family-tree), <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025; Vgl.: 83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 3, Folge 8“, [dark.netflix.io](https://dark.netflix.io/de/family-tree), <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025.

anfangs geglaubte, erzählte Geschichte in den fortlaufenden Staffeln immer wieder in andere Richtungen geleitet, wodurch die tatsächliche Handlung erst am Ende der dritten Staffel erkenntlich ist. Bei einem erneuten Sichten der Serie ist der wahrgenommene Inhalt dementsprechend gravierend zu unterscheiden von ersten Vermutungen. Dies zieht folgend mit sich, dass eine Zusammenfassung der Serienhandlung bedeutet, zwei verschiedene Geschichten zu erzählen: die zu Beginn eingeführte Handlung, sowie die letztendlich übergeordnete Geschichte, welche in der Abbildung am Ende der Arbeit skizziert ist (Vgl. Abb. 1).²⁵¹ Die Grafik soll veranschaulichen, dass Staffel eins und zwei lediglich die Geschehnisse in Welt A, rund um Protagonist Jonas, erzählt, während Staffel drei dies auf Verstrickungen innerhalb der Spiegelwelten ausweitet. In der vorletzten, siebten Folge der dritten Staffel addiert sich das Wissen um eine Ursprungswelt, welches dann wiederum die Grundlage für die finale Episode liefert, die die letztendliche Auflösung in die Neue Origin World thematisiert. Hier ist demnach zu erkennen, inwiefern DARK sich dem Wissenstand der Zuschauenden als Überraschungseffekt zu Nutze macht, welche zuvor lediglich in deren zugänglichen Wissensfeldern rätseln können, da das tatsächliche Ausmaß der Handlung für sie noch nicht ersichtlich ist.

Die Show beginnt also in Welt A mit dem Suizid des Vaters (Michael Kahnwald) der Hauptfigur (Jonas Kahnwald), sowie dem Verschwinden mehrerer Kinder, worunter sich auch ein Junge (Mikkel Nielsen) aus Jonas Freundesgruppe befindet. Daraufhin startet die Reise des Protagonisten, in welcher dieser sich auf die Suche nach Mikkel begibt und dabei die Möglichkeit des Zeitreisens mittels schwarzer Löcher entdeckt, wodurch er in immer tiefere und komplexere Begebenheiten verwickelt wird. So erstreckt sich die Handlung über mehrere verschiedene Zeitebenen und später auch Parallelwelten, wobei sich die Geschichten der einzelnen Familien immer weiter verknüpfen, Identitäten hinterfragt und neu aufgedeckt, sowie lebensverändernde Geheimnisse gelüftet werden. Letztendlich stellt sich heraus, dass die zwei Welten, die hauptsächlich in den drei Staffeln erzählt werden, aus einer Ursprungswelt (Origin World) entstanden sind und damit, wie bereits erwähnt, eigentlich eine ganz andere Geschichte erzählt wird, als die ganze Zeit gedacht (Vgl. Abb. 1).²⁵²

Im Jahre 1971 der Origin World verliert ein Mann namens H.G. Tannhaus seine Familie durch einen tragischen Autounfall und versucht dieses Schicksal nachträglich durch die Erfindung einer Zeitmaschine zu verhindern. Im Jahr 1986 teilt er dadurch jedoch unabsichtlich die Origin World in zwei Spiegelwelten (Welt A und Welt B), die auf Ewigkeit miteinander

²⁵¹ Vgl.: Abbildung 1: „Eine Übersicht zum DARK-Universum und dessen Handlungsebenen“ am Ende der Arbeit.

²⁵² Vgl.: Ebd.

verflochten zu sein scheinen und erschafft zudem die zwei wichtigsten Figuren Jonas und Martha (Vgl. Abb. 1).²⁵³ Welt A entspricht Jonas' Welt und damit der, die in der ersten Staffel als Ordinary World eingeführt wird. In Welt B existiert die Figur Jonas nicht, wodurch Martha dort zur Protagonistin wird und Jonas Aufgabe, sowie Ästhetik übernimmt. Dies lässt sich vor allem dadurch erkennen, indem die Protagonist:innen in deren jeweiligen Welten oft in der, als Erkennungszeichen eingesetzten, gelben Regenjacke gekleidet sind.

Alle Figuren der Serie sind außerdem an unterschiedliche tragische Schicksale gebunden und versuchen jeweils aus ihren Lebensrealitäten auszubrechen, wodurch sie gleichzeitig die Frage öffnen, inwieweit ein tatsächlicher freier Wille existiert, oder ob jeglicher Versuch, das Schicksal zu ändern, dieses lediglich aufrechterhält. Jonas und seine *Love Interest* und Hauptfigur der Welt B Martha, sowie eine weitere Figur namens Claudia Tiedemann versuchen diesen, sich auf ewig wiederholenden Zyklus zu stoppen und sind letztendlich erfolgreich. Deren Zusammenarbeit resultiert in der Zerstörung der beiden Parallelwelten, die sich wiederum zur Ursprungswelt zurückbilden, in der Jonas und Martha nicht (mehr) existieren (Vgl. Abb. 1).²⁵⁴ Der Preis, das Leiden aller Figuren zu mindern, gestaltet sich demnach in der Auslöschung ganzer Charaktere, die nie existieren hätten sollen. Dies geschieht zum Zeitpunkt einer durch das Atomkraftwerk hervorgerufenen Apokalypse, welche Anfang und Ende von Welt A und Welt B miteinander verbindet und als Rahmenhandlung eingesetzt wird. Die Serie nutzt also die Thematik der Abschaltung des Atomkraftwerks in Winden, dessen Datum dabei nicht nur der Apokalypse, sondern auch dem Knotenpunkt entspricht, an dem aus dem ewigen Zyklus ausgebrochen werden kann.

DARK gilt als deutsche Mystery bzw. Science-Fiction-Serie, die von Netflix mit den Attributen *mind-bending*, *cerebral* und *suspenseful* beschrieben wird.²⁵⁵ Die erste Staffel wurde am 01. Dezember 2017, die zweite Staffel am 21. Juni 2019 und die dritte und letzte Staffel am 27. Juni 2020 veröffentlicht.²⁵⁶ Die Gegenwartszeit innerhalb der Serie spielt sich in Staffel eins zwei Jahre in der Zukunft ab, da die intradiegetische Zeit am 04. November 2019 startet,²⁵⁷ und dabei den Zuschauenden ermöglicht, die Ereignisse der Serie an dem exakt entsprechenden Datum zu sichten. Die Handlung erstreckt sich über Staffel zwei und

²⁵³ Vgl.: Abbildung 1: „Eine Übersicht zum DARK-Universum und dessen Handlungsebenen“ am Ende der Arbeit.

²⁵⁴ Vgl.: Ebd.

²⁵⁵ Vgl.: „Dark“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/title/80100172>, 24.03.2025.

²⁵⁶ Vgl.: Dark Wiki, „Dark: Staffel 1“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_1, 24.03.2025; vgl.: Dark Wiki, „Dark: Staffel 2“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_2, 24.03.2025; vgl.: Dark Wiki, „Dark: Staffel 3“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_3, 24.03.2025.

²⁵⁷ Vgl.: Dark Wiki, „Dark: Geheimnisse“, *Fandom*, <https://dark.fandom.com/de/wiki/Geheimnisse>, 24.03.2025.

drei weiter, sodass die dritte Staffel mit dem genannten Zeitknotenpunkt der Apokalypse endet, welche am selben Tag der Veröffentlichung, dem 27. Juni 2020, erfolgt.²⁵⁸ DARK gilt als global erfolgreiche Netflix-Produktion wie Elbert Wyche 2018 in Bezug auf die erste Staffel festhält:

„Dark, Netflix’s first German scripted title, could be one of the streaming service’s most successful European shows so far, according to new research. A report by Los Angeles-based Parrot Analytics found that after the premiere date, Dark has higher global demand than other European, non-english language Netflix titles. As seen on the chart below, peak global demand for Dark, on the ninth day after the show’s premiere, is 4.5 times higher than the second-highest peak demand, Marseilles’ second day after premiere, making Dark Netflix’s best performing European title so far according to this metric [...] meaning the show travels globally 3.4 times better than the average title produced in Germany.“²⁵⁹

In der offiziellen Abschiedsshow zu DARK wird zudem verkündet, dass die Serie 2020 zur beliebtesten Netflix-Serie weltweit gewählt wurde, sowie zahlreiche Preise gewann – darunter auch einen Grimme-Preis.²⁶⁰

²⁵⁸ Vgl.: Dark Wiki, „Dark: Apokalypse“, *Fandom*, <https://dark.fandom.com/de/wiki/Apokalypse>, 24.03.2025.

²⁵⁹ Elbert Wyche, “‘Dark’ Could Be Netflix’s Biggest European Hit so Far.” In: *Screen International*, London, (Januar) 2018, S. 3.

²⁶⁰ Vgl.: „Die große DARK Abschiedsshow|DARK|Netflix“, R: Netflix Deutschland, Österreich und Schweiz, *youtube.com*, 05.07.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wrQWsArx6YA>, 24.03.2025, TC 00:05:52-00:06:03 min.

3. DARK: Eine narratologische Analyse²⁶¹

3.1 Strukturelle und inhaltliche Erzählebene

Dieses Kapitel untersucht den Inhalt und Aufbau der Serie anhand der verschiedenen narratologischen Ansätze der Dreiaktstruktur, der Elemente nach Propp und der Held:innenreise nach Vogler.

3.1.1 Dreiaktstruktur mit Anfang und Ende?

DARK erstreckt sich über 26 Folgen, aufgeteilt in drei Staffeln, worunter die erste Staffel mit zehn Folgen der längsten entspricht (Vgl. Anhang 1).²⁶² Die Aufteilung in drei Staffeln kann passenderweise als Äquivalent zur Dreiaktstruktur gesehen werden, da die Handlung in drei großen Kapiteln erzählt wird, welche jeweils einer Staffel entsprechen.

Staffel eins fungiert als Basis, welche den Zuschauenden den Einstieg in die Serienwelt ermöglicht. Die Zeitreise-Thematik wird eingeführt, sowie die vier Familien und zentralen Figuren vorgestellt. Erste Ausgangssituationen, -motivationen und -charaktereigenschaften der verschiedenen Figuren werden erzählt, sowie grundlegende zwischenmenschliche Verhältnisse aufgezeigt. Die Staffel beschreibt die Gegenwartszeit von Welt A im Jahr 2019 und erzählt zudem die anfänglichen Entdeckungen des Zeitreisens in Verbindung mit einem in den Windener Höhlen entstandenen Wurmloches. Innerhalb dieses Höhlengewindes befindet sich eine Passage, die sich an einer Weggabelung teilt, wodurch die drei Zeitebenen 2019, 1986 und 1953 miteinander verbunden werden, welche jeweils 33 Jahre auseinander. Hier wird sich auf das Symbol der Triquetra gestützt – einem aus drei sich ineinanderverschlungenen Halbkreisen gebildeten Dreieck – welches die Dreifaltigkeit und die damit verwobene Zeitlinie zwischen diesen drei Zeitebenen veranschaulicht.²⁶³

Außerdem erfährt der Protagonist Jonas innerhalb dieser Staffel, dass nicht nur die Höhle eine Zeitreise-Möglichkeit darstellt, sondern ebenso eine tragbare Zeitmaschine existiert, die die physikalische Begebenheit der Höhlensituation nachzuahmen vermag und

²⁶¹ Sämtliche Informationen zur Serie wurden dieser entnommen: *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 22.03.2025.

²⁶² Vgl.: Anhang 1: Episoden/Titel-Übersicht.

²⁶³ Vgl.: Dark Wiki, „Triquetra.“, *Fandom*, <https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Triquetra>, 24.03.2025. Der Begriff Triquetra kann auch Triquetra geschrieben werden. Aufgrund dem größeren Fokus auf der Form ohne dem ‚r‘ wird sich in dieser Arbeit hauptsächlich auf den Begriff Triquetra bezogen.

dadurch mittels eines künstlich kreierten Wurmloches ein unabhängigeres Zeitreisen, welches jedoch noch immer an den 33-Jahre-Abstand gebunden ist, ermöglicht. Dieses Hilfsmittel entspricht Propps Beschreibungen des Magical Agents, welcher der Held:innen-Figur mit auf die Reise gegeben wird.

Staffel eins dient dementsprechend als erster Akt – als Set-Up der tiefgründigen Geschichte und als Einleitung in das Universum mitsamt dessen Regeln und Begebenheiten – der den Grundstein für alle weiteren Handlungsstränge, Charakterentwicklungen und Konflikte, sowie Auflösungen liefert. Ingrid Sundberg beschreibt die verschiedenen Akte mit speziellen Schlüsselbegriffen in ihrer Grafik, welche die Held:innenreise mit den Dreiaktstrukturen verknüpft. Staffel eins kann dementsprechend ihren Bezeichnungen „Set-Up/ Incitement/ Ordinary World“²⁶⁴ zugeordnet werden. Auch Voglers Beschreibung des ersten Aktes als „the hero’s decision to act“²⁶⁵ trifft auf die gesamte Staffel zu, in der die Ursprungsmotivationen der Figuren etabliert werden und sich Jonas Entscheidung mehr Wissen zu sammeln und den Zeitknoten zerstören zu wollen, entfaltet. Im Verlauf der Staffel erfährt Jonas, dass der verschwundene Mikkel ins Jahr 1986 gereist ist, dort aufwächst und zu seinem Vater Michael Kahnwald wird; dass sich der unbekannte Mentor, der ihm das Zeitreisen lehrt, als sein älteres Ich entpuppt und wird aufgrund solcher Erkenntnisse mit der Tatsache konfrontiert, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbunden sind. Jonas öffnet die Frage nach dem freien Willen und nach den Konsequenzen des Zeitreisens – und damit die Hauptthemen der Serie – als er erkennt, dass er Mikkel nicht retten kann, ohne dabei sich selbst auszulöschen und gleichzeitig auch dies unmöglich scheint, da seine ältere Version bereits existiert. Im Staffelfinale wird außerdem mittels der Zukunft 2053 eine weitere Zeitebene hinzugefügt, wodurch bekannt gegeben wird, dass nicht nur die drei bisherigen, durch die Höhlen miteinander verbundenen Zeiten, eine Rolle spielen, sondern weitere Zeitebenen in diesem Handlungsknoten miteinander verwoben sind und dadurch ein Anknüpfungspunkt für Staffel zwei entsteht. Dieser Handlungsaspekt fungiert als Wendepunkt zwischen Akt Eins und Zwei, wie sowohl in Sundbergs Grafik, als auch in Voglers Aussage beschrieben ist:

„Movies are often built in three acts, which can be regarded as representing 1) the hero’s decision to act, 2) the action itself, and 3) the consequences of the action. The First Threshold marks the turning point between Act One and Two. The hero, having overcome fear, has decided to confront the problem and take action. She is now committed to the journey and there’s no turning back.“²⁶⁶

²⁶⁴ Ingrid Sundberg, „Archplot Structure“, *Wordpress*, (2013), https://ingridsnotes.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/final-revision_traditional-mountain-structure-handout_8-5x14.jpg, 24.03.2025.

²⁶⁵ Vogler, *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 12f.

²⁶⁶ Ebd.

In Staffel zwei wird die Zeitreise-Thematik vertieft, indem weitere Zeitebenen hinzugefügt und die Handlungsstränge zunehmend komplexer und schwerer zu verfolgen sind. Mehr zwischenmenschliche Verbindungen unterschiedlichster Figuren erstrecken sich über die verschiedensten Zeitebenen und spinnen den Knoten, in dem sich alle befinden, immer größer. Die Figuren versuchen aus ihren Lebensrealitäten auszubrechen, werden aber dadurch lediglich weiter hineingezogen. Jonas lernt im Verlauf der zweiten Staffel zudem sein ältestes Ich Adam kennen, welcher weitere Puzzleteile zu seinem Wissen beiträgt und ihn über seine Gruppe *sic mundus creatus est* aufklärt, die hinter dem Windener Höhlen-Portal steckt und welche das Symbol der Triqueta für sich beansprucht. Der Name dieser Bewegung und die Triqueta befinden sich daher auf der Tür im Höhlentunnel (Vgl. Anhang 2).²⁶⁷ Jonas steht zwischen Adam und der gegensätzlichen Instanz Claudia Tiedemann und somit stets vor der Herausforderung einschätzen zu müssen, wer gut und wer böse ist, oder ob diese Unterscheidung überhaupt existiert. Außerdem erzählt die Staffel von Jonas Versuch den Anfang der Zeitschleife bzw. des Knotens zu finden, um die Apokalypse zu verhindern und davon, dass immer mehr Figuren anfangen zwischen den Zeiten zu wandern. Jonas und auch die Zuschauenden befinden sich in einem konstanten Hinterfragen, welches Wohl wichtiger ist, welche Ziele die richtigen sind, welches Glück gerechtfertigt ist und müssen dadurch auch einige Rückschläge einstecken. Ingrid Sundberg bezeichnet Akt zwei als „Confrontation / Set-Back / Special World“²⁶⁸, was auch hier auf die gesamte Staffel zutrifft, da diese eine tiefere Darstellung der Special World des Zeitreisens und damit zusammenhängende Ausweglosigkeiten beinhaltet. Das zweite Staffelfinale thematisiert die Apokalypse bzw. die Explosion des Atomkraftwerkes, die die Zeitreisepassage in den Windener Höhlen ursprünglich erst erschaffen wird und bestätigt Jonas, dass dieser bisher sein Ziel die Apokalypse aufzuhalten und den Knoten zu zerstören nicht erfüllen konnte – ganz im Gegenteil. Des Weiteren passiert etwas Ähnliches wie im ersten Staffelfinale. Die Einführung einer zweiten Martha und einer zweiten Form einer tragbaren Zeitmaschine eröffnet eine zweite Welt (die Spiegelwelt B) und damit einen weiteren Anknüpfungspunkt an eine neue Handlungsebene für Staffel drei. Die zweite Staffel entspricht also dem zweiten Akt, der Mitte der Erzählung und demnach Voglers Beschreibung der „action itself“²⁶⁹, welche durch den Höhe- und Wendepunkt abgerundet wird, diese neue Welt einzuführen, die gleichzeitig das gesamte bisher gesammelten Verständnis der erzählten Welt A herausfordert und bestehende Wahrheiten, physikalische Grenzen und Annahmen außer Kraft setzt.

²⁶⁷ Vgl.: Anhang 2: Zwischentitel Jahreszahlen innerhalb der Triqueta der Passagentür.

²⁶⁸ Sundberg, „Archplot Structure“, 24.03.2025.

²⁶⁹ Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 12f.

Die dritte und letzte Staffel beginnt mit der ersten Folge namens *Deja-Vu*, welche markante Szenen aus Staffel eins in der Spiegelversion zeigt. In Welt B existieren die gleichen Figuren aus Welt A, bis auf Jonas, aber jedoch in alternativen Konstellationen. Die Spiegelversionen der Figuren besitzen die gleichen Grundziele bzw. Schicksale wie deren Gegenfiguren in Welt A, wobei deren Leben, optische Erscheinungsbilder, zwischenmenschliche Relationen, etc. leicht verändert gestaltet sind. Beispielsweise ist Hannah in Welt A in den mit Katharina verheirateten Ulrich verliebt und beginnt mit diesem eine Affäre, während sie in Welt B bereits von Ulrich schwanger ist, der sich wiederum von Katharina getrennt hat. Die Zimmer und Häuser in Welt B sind zudem gespiegelt und Martha wohnt dort in Jonas Zimmer (Vgl. Anhang 4).²⁷⁰ Die Staffel verwebt demnach weitere Zeitebenen, verstrickt auf zwei Welten, und arbeitet auf das Ziel hin, die Entstehung des Weltenknotens zu erklären, den Ursprungspunkt zu finden, alle Handlungsstränge aufzulösen und letztendlich den Anfang zu erzählen. Hier wird die Origin Welt als Auflösung der Handlung gezeigt und durch Jonas und Martha als neue Origin Welt wiederhergestellt. Auch hier passen Sundbergs Beschreibungen „Resolution/ Climax / Ordinary World“²⁷¹ auf die Staffelinhalte und auch Vogler beschreibt den dritten Akt als „consequences of the action“²⁷² und liefert damit eine Interpretation, die ebenfalls auf die dritte DARK-Staffel angewendet werden kann. Die Resultate aller Handlungen der Staffeln zuvor werden erzählt und gleichzeitig am Ende auch die Konsequenzen der Entscheidung sich selbst zu opfern, damit alle anderen in der Ursprungswelt glücklich werden können. Jonas und Martha reisen in die Origin World und verhindern dort den tödlichen Unfall der Familie Tannhaus und stoppen damit die Versuche von H.G. Tannhaus eine Zeitmaschine zu erfinden, die die zwei Spiegelwelten überhaupt erst entstehen lassen könnten und löschen somit sich selbst und alle mit ihnen verknüpften Figuren aus. Die Figuren sind nun nicht mehr durch Jonas und Martha in dem ewigen Unglücksknoten an ihre tragischen Schicksale geknüpft, sondern die ursprünglichen Figuren in der New Origin World erhalten die Chance auf ihr Glück und ein Leben mit freiem Willen (Vgl. Abb. 1).²⁷³ Das Ende wird demnach zum Anfang und ist damit Anfang und Ende zugleich.

Im Gegensatz zu den drei Staffeln, welche als drei Akte gesehen werden können, entsprechen die einzelnen Folgen keinem klaren Schema. Sie können zwar in mehrere Abschnitte gegliedert werden und sind dementsprechend in ähnlicher Art und Weise aufgebaut, jedoch handelt es sich hier lediglich um Teile des großen Ganzen einer Staffel:

²⁷⁰ Vgl.: Anhang 4: Gegenüberstellung der Spiegelwelten inklusive Jonas und Marthas Zimmer.

²⁷¹ Sundberg, „Archplot Structure“, 24.03.2025.

²⁷² Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S. 12f.

²⁷³ Vgl.: Abbildung 1 zum Aufbau und der Entwicklung des DARK Universums.

„Dark, on the other hand, follows through on this expansion. Each episode can be roughly divided into three or four parts, [...] with regularly recurring markers such as overhead drone shots of the woods, smash cuts to black, and montages of various characters segmenting each. But these parts do not correspond to acts in the traditional sense as they do not necessarily signal plot development; instead, they appear to indicate the mere passage of screen time. In other words, the audience knows that a given episode is nearing its conclusion not owing to an innate sense of the main action's imminent resolution but due to the appearance of a multi-character-montage that always comes approximately five minutes before each episode's end. Indeed, there are very few episodes of the series that trace the beginning, middle, and end of a storyline. Rather than being a weakness in the show's construction, this quality of its narrative structure indicates the extent to which it has abandoned what Mittell called quality TV's 'interplay between episodic and serial storytelling' and fully embraced the season-length storyline.”²⁷⁴

Die einzelnen Episoden entsprechen Bausteinen, welche die jeweilige Staffel ergeben, ohne selbst als eigenständiger, vollständiger Spannungsbogen fungieren zu können. Die Staffeln ähneln demnach einem längeren Film, der in kleine Sequenzen eingeteilt ist, welche jedoch nur gemeinsam ein Gesamtbild ergeben.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass DARK in die Dreiaktstruktur eingeordnet werden kann, jedoch lediglich staffelweise, da die einzelnen Handlungsstränge aufgrund der Komplexität nicht in einem Dreiaktmodell erzählt oder veranschaulicht werden können. Staffel eins thematisiert die Zeitreisen in die Vergangenheit ausgehend vom Jahr 2019, Staffel zwei addiert die Ebene der Zukunft und weitere komplexe Handlungsstränge und Staffel drei fügt die Ebene der Parallelwelten hinzu. Die einzelnen Ereignisse und Reisen der Charaktere werden nicht-linear erzählt; erst nach und nach im gesamten ersichtlich und bilden teilweise nicht nur für eigene Handlungsstränge wichtige Wendepunkte, sondern bedingen sich auch gegenseitig. Hierbei ist es oft den Zuschauenden überlassen die Zeitebenen gedanklich zusammenzusetzen und nachzuvollziehen. Die Menge an Figuren und Lebensabläufen ist ein weiterer Punkt, der die einzelnen Zeitstränge zu komplex zum Analysieren gestaltet. Der Aufbau der Staffeln erfüllt jedoch die Kriterien der drei Akte mit den jeweiligen Wendepunkten in den Staffelfinalen, die die Handlung in jeder Staffel in eine neue Ebene oder Richtung bringen. Des Weiteren werden teilweise verschiedene Versionen und Ausgänge erzählt, wie z.B. an der Apokalypse, als in einer Zeitschleife Jonas von der Spiegelwelt-Martha gerettet wurde und Welt B entdeckt, während in einem anderen Zyklus Jonas überlebt und in der Zukunft aufwacht, oder in einer dritten Version von Adam gerettet und in die Ursprungswelt gebracht wird. Seine Geschichte existiert demnach nicht in drei Akten, die alle aneinandergereiht sind, sondern ist weitaus komplexer, zyklisch statt linear und nicht in das Dreiaktmodell übersetzbar. Auch Propps Funktion des Gegenüberstehens von Held:in und Feind:in kann in DARK nicht genau verortet werden, da weder klare Seiten zwischen Gut und Böse aufgezeigt werden und Jonas in der Serie kontinuierlich gegen sich selbst, die Zeit und den

²⁷⁴ Holt, “Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.”, S. 285.

kausalen Determinismus ankämpft, wodurch eine exakte Einteilung der Handlung nicht möglich erscheint. Die Folgentitel der verschiedenen Staffeln wiederholen sich thematisch ebenfalls und greifen fortlaufend die miteinander verknüpften Dualismen Anfang und Ende, Licht und Schatten, Gut und Böse auf (Vgl. Anhang 1).²⁷⁵ Die Erzählung der Serie findet dementsprechend ebenso zyklisch statt wie der erzählte Zeitknoten und verkörpert damit letztendlich den Inhalt und die Komplexität der Serie auch auf narrativer Ebene.

3.1.2 DARK als Held:innenreise?

Inward/Outward Journey:

DARK nutzt die Symbolik des Reisens in vielerlei Formen. Nicht nur die zentralen Figuren durchlaufen sowohl innere als auch äußere Reisen, sondern ebenso auch einige Nebenfiguren, wodurch die Anzahl der Reisen wiederum zählbar scheint. Grundsätzlich gelten die gesamten Leben aller Figuren als deren individuelle Reisen, in der sich jede Figur im Lebenszyklus fortbewegt, deren Wünsche und Ziele erfüllen und erreichen möchte, sich auf die Suche nach deren Sinn und Glück begibt, sowie sich im wahrsten Sinne des Wortes durch Raum und Zeit bewegt. Zudem ist das Wort ‚Reise‘ im Begriff des Zeitreisens buchstäblich enthalten und beschreibt mehrere Outward Journeys der Figuren, die sich in der Serie auf Zeitreisen begeben. Das Wandern durch die Zeit steht außerdem im Zusammenhang mit der Passage der Windener Höhlen, welche den Weg in die anderen Zeitebenen ermöglicht. Die Figuren müssen den Weg durch die Höhlen und die Passage aktiv bestreiten, um in eine andere Zeit zu gelangen. Eine äußerliche Reise beginnt mit einem Fortgehen und endet mit einem Zurückkehren, wodurch jede Figur, die in eine andere Zeitebene reist, durch das Zurückkehren oder Ankommen in deren Ursprungszeit bzw. bestimmten Zeit eine Outward Journey vollendet. Die Personen kehren verändert in die Ursprungszeit bzw. Welt zurück, da jegliche Erlebnisse zugleich innere Weiterentwicklungen anregen. Die tragbaren Zeitmaschinen ermöglichen zudem weitere Zeitreisen und erhöhen die Anzahl der Zeitebenen und auch Welten, die bereist werden können. Auch die Serie selbst kann als Reise der Zuschauenden betrachtet werden, welche neben den Figuren in die Welt der Serie eintauchen und so auf die Reise des Geschichtenerzählens mitgenommen werden. Jedoch folgt DARK den verschiedenen Reisen nicht chronologisch, wodurch die Held:innenreise zwar in vielerlei Hinsicht in Handlungssträngen und Figuren wiederzufinden ist, allerdings in nicht-linearer, zyklischer Art und Weise.

²⁷⁵ Vgl.: Anhang 1: Episoden/Titel-Übersicht.

Ordinary World vs. Special World:

Eine Unterscheidung zwischen Ordinary World und Special World ist in DARK zwar vorhanden, jedoch nicht eindeutig. Es handelt sich nicht nur um eine bestimmte Ordinary World und eine sich davon unterscheidende Special World, stattdessen spielt DARK mit einer Steigerung der Komplexität, fluiden Gestaltung und Ausdehnung der Begriffsgrenzen innerhalb dieser Einteilung (Vgl. Abb 1).²⁷⁶

Zu Beginn der Serie entspricht die Zeitebene 2019 der Ordinary World der Figuren in Welt A. Jonas wird hier im Ort Winden gezeigt, als Junge, der um seinen Vater trauert und wieder Anschluss zu finden versucht. Aus seiner Perspektive betrachtet, ist die Welt ohne seinen Vater schon eine kleine Version einer Special World. Das alltägliche Leben der Figuren in Winden wird zwar erschüttert durch das Verschwinden mehrerer Kinder; dem Fund einer Kinderleiche im Wald und vor allem Mikkels Verschwinden, jedoch bleibt die Illusion einer realistischen Welt aufrechterhalten. Mit dem Einführen der Zeitreisen eröffnet sich dann jedoch eine sich klar abgrenzende Special World, in der sich bisherige physikalische Grenzen außer Kraft setzen, welche paradoxe Erkenntnisse und übernatürliche Ereignisse ermöglichen und wodurch sich die Frage nach einem freien Willen oder dem festgeschriebenen Schicksal stellt. Jonas wird nach und nach immer tiefer in diese Special World eingebunden, in der jede neue Zeitebene eine weitere kleine Special World mit anderer Dynamik skizziert. Beispielsweise gilt es sich im Jahr 1986 anders zu verhalten als im Jahr 1953 oder 2019, weshalb z.B. die Existenz von technischen Geräten in Vergangenheitszeiten diskret zu behandeln ist. Jede Zeitebene weist dementsprechend individuelle Hürden, Regeln und Gegebenheiten auf. Eine grundlegend neue Ansicht zur Aufteilung der Welten eröffnet sich durch die Offenbarung der Existenz der Spiegelwelt B am Ende der zweiten Staffel. Die gesamte Welt A entspricht nun der Ordinary World, wohingegen die neu eingeführte Spiegelwelt B als neue Special World dargestellt wird.

Die Windener Höhlen, sowie die Zeitmaschinen dienen als Schwelle bzw. Übergang zwischen den Zeiten und Welten, welche nicht nur von Jonas, sondern jeglicher Figur bereist werden können. Hiermit wird auch Voglers Ansicht, dass lediglich die Protagonist:innen-Figur die Held:innenreise antritt, ausgedehnt.

In Staffel drei verändert sich die Einteilung der Welten durch die Einführung der Origin World und der damit einhergehenden, weiteren Komplexitätsebene erneut grundlegend. Wie in Abbildung 1 veranschaulicht,²⁷⁷ wird nun die Origin World zur neuen Ordinary World, in

²⁷⁶ Vgl.: Übersicht über die Welten im Fokus der verschiedenen Staffeln: Abbildung 1.

²⁷⁷ Vgl.: Ebd.

welcher Zeitreisen noch nicht existieren. H.G. Tannhauses Versuch die Zeitmaschine zu bauen, resultiert in der Schöpfung, der in einem unendlichen Zyklus miteinander verbundenen Spiegelwelten mitsamt der Möglichkeit und Notwendigkeit des Zeitreisens. Die Spiegelwelten sind demnach die Special World zu H.G. Tannhauses Origin Ordinary World. Jonas Existenz ist dementsprechend von Beginn an in einer Special World zu verorten, in der er sowohl seine eigene Ordinary World als auch Special World durchlebt. Für Jonas und Martha, welche in der Origin World nicht existieren, ist die Origin World wiederum eine erneute Special World. Die Auflösung im Serienfinale führt zur Zurückführung in eine neue Origin World (New Origin World), in der alle Figuren leben, welche nicht durch den Zeitknoten erschaffen worden sind. Durch das Überleben der Familie Tannhaus im Gegensatz zur Origin World, unterscheidet sich die New Origin World wiederum von dieser und gilt damit als eine durch Held:innenreisen veränderte Ordinary World ohne übernatürliche Zeitreise-Aspekte (Vgl. Abb. 1).²⁷⁸

Call To Adventure/ Inciting Incident:

Die Station des Rufs des Abenteuers gestaltet sich in DARK ebenfalls komplex und vielschichtig und ist daher schwer zu benennen. Über die drei Staffeln hinweg sind mehrere Inciting Incidents zu finden, die sich teils erst später als eben solche herauskristallisieren. Der Call to Adventure bezieht sich, ähnlich zu allen Held:innenreise-Elementen, nicht nur auf die Hauptfigur, sondern auch auf sämtliche Nebenfiguren. Oft lassen sich mehrere Inciting Incidents pro Person und Handlungsstrang finden, die unterschiedliche Stufen der Handlung einleiten. Für die Eingrenzung und Einordnung ist es wichtig zu nennen, dass, aufgrund der hohen Quantität an Material, innerhalb dieser Arbeit nur auf einzeln gewählte Beispiele Bezug genommen wird und in diesem Fall hauptsächlich drei Punkte und deren Auswirkungen genauer betrachtet werden. Es ist außerdem elementar zu beachten, dass DARK in sich Handlungsstränge aus kausalen Verkettungen thematisiert, wodurch jegliche Handlung einer Voraussetzung der nachfolgenden Handlung entspricht. Der Fokus auf einem einzigen Inciting Incident ist dadurch außer Kraft gesetzt und löst sich durch die Vorstellung vieler kleinerer, aneinandergereihter Momente ab, welche sich gegenseitig bedingen. Der Inciting Incident einer Situation muss also nicht chronologisch früher passieren, sondern kann dies auch durch die zyklische Erzählweise in der Zukunft. Der Inciting Incident nach der Definition von Vogler trifft in DARK also auf größere Schlüsselmomente zu, welche eine Reihe von kausalen Zusammenhängen abrupt in eine neue Richtung lenken. Alles bisher Gewohnte gerät aus dem

²⁷⁸ Vgl.: Vgl.: Abbildung 1 zum Aufbau und der Entwicklung des DARK Universums.

Gleichgewicht und betroffene Figuren erhalten mögliche neue Ziele oder Handlungsmotivationen.

Der alles entscheidende Inciting Incident der gesamten Handlung lässt sich erst nach dem Sichten der gesamten drei Staffeln erkennen. Sowohl Jonas, Martha und Claudia, als auch die Zuschauenden, befinden sich über die Serie hinweg in einem fortlaufenden Prozess den Anfang des Zeitknotens finden zu wollen. Der Inciting Incident der Serie ist demnach der Startpunkt und gleichzeitig das Ziel mehrerer Figuren. Jonas möchte diesen Punkt finden und damit den Zeitknoten zerstören; Martha hingegen versucht ihn zu erhalten und Claudia will den Moment überhaupt erst verhindern, um ihre Tochter Regina und alle anderen vor ihren schmerzhaften Schicksalen retten zu können.

Der Inciting Incident des gesamten DARK-Universums entspricht also dem Moment des Autounfalls der Familie um Sonja, Marek und Charlotte Tannhaus. Das tödliche Unglück löst die Versuche von H.G. Tannhaus aus, seine Familie mittels einer Zeitmaschine retten zu wollen, wodurch wiederum die Spiegelwelten entstehen. Indem Jonas und Martha die Familie vor diesem Schicksal bewahren, verändern sie auch den Ursprung und retten damit alle Charaktere der Origin World mitsamt Claudias Tochter Regina. Ohne diesen Moment existiert die gesamte Handlung innerhalb der Spiegelwelten und um Jonas und Martha nicht. Die Tatsache, dass der alles entscheidende Inciting Incident erst am Ende der Show aufgelöst wird, obwohl dies den Beginn der Handlung zu DARK markiert, verdeutlicht die Komplexität der Serien-narration. Das Ende ist der Anfang und der Anfang ist das Ende, wie in DARK so oft erwähnt wird.²⁷⁹

DARK folgt in den drei Staffeln hauptsächlich dem aus dem Origin Inciting Incident entstandenen Zeitknoten, in welchem Rahmen sich wiederum eigene Inciting Incidents aufweisen. Einzelne Beispiele hierzu sollen die Komplexität und Fluidität innerhalb der narrativen Gestaltung untermalen.

Einer dieser kleineren Inciting Incidents in Welt A entspricht Michael Kahnwalds Suizid zu Beginn der ersten Folge, nachdem dieser in den anfänglichen Szenen einen Abschiedsbrief an seinen Sohn Jonas verfasst. Sein Tod gilt für Jonas als erster Inciting Incident und später als vermeintlicher allgemeiner Ursprungspunkt des Zeitknotens. Für den Protagonisten beginnt hier eine Special World innerhalb der Ordinary World zum Anfang der Show, da sich dessen gesamtes Leben durch den Verlust seines Vaters drastisch verändert. In dieser tristen Realität muss Jonas den Anschluss zu seiner Freundesgruppe wiederfinden, die zwischen-

²⁷⁹ Vgl.: Zitat Helge in: „Doppelleben“, *Dark*, 1/4, ab TC 00:22:13; ebd. TC 00:42:20-00:43:02 min.

menschliche Beziehung zu Martha reparieren, mit seiner Trauer umzugehen lernen und allgemein in einen neuen Alltag finden. Michael Kahnwalds Tod repräsentiert zeitgleich die Funktion der Absentation nach Propp, indem sich hier der Vater des anfänglichen Protagonisten selbst subtrahiert als erweiterte Form der Abwesenheit.²⁸⁰

Aufgrund der Tatsache, dass die Serie somit mit einem Inciting Incident startet, nehmen die Zuschauenden die darauffolgende Zeit – im Gegensatz zu Jonas – als Ordinary World wahr. Erst in den späteren Staffeln gelingt ein Einblick in Jonas tatsächliche Ordinary World vor Michaels Tod.²⁸¹ Zu dieser Zeit ist die Stimmung der Stadt Winden, trotz einiger Geheimnisse, noch gelassener und die Farbgebung heller und fröhlicher. DARK erzählt demnach die Ereignisse ab einem vermeintlich ersten Inciting Incident und fügt erst zur Hälfte der gesamten Show die Vorgeschichte zu diesem ersten Wendepunkt hinzu.

Innerhalb der zweiten Staffel begibt sich Jonas auf die Suche nach dem Ursprungspunkt des Zeitknotens; vermutet den Tod seines Vaters als eben solchen und landet dadurch in besagter Zeit vor Michaels Ableben. Beim Versuch das Ereignis zu verhindern, realisieren Vater und Sohn jedoch, dass Michaels Entscheidung überhaupt erst auf Jonas Erläuterungen bezüglich seines Schicksals und dem Vorzeigen des Abschiedsbriefs basiert, welcher in Michaels Zeitlinie noch nicht geschrieben wurde. Dadurch wird klar, dass Michaels Tod tatsächlich einem Inciting Incident für vieles entspricht, da z.B. der Brief sonst nie existieren würde, welcher Jonas die Umstände um seinen Vater Michael / Mikkel, sowie das Zeitreisen erklärt. Allerdings verdeutlicht das gleichzeitig, dass dieser Moment lediglich den Beginn einzelner Zeitstränge repräsentiert – nicht jedoch des gesamten Zeitknotens. Der Brief ist außerdem ein Beispiel für viele paradoxe Phänomene ohne Anfang und Ende innerhalb der Zeitschleife, welche dadurch erneut die Komplexität innerhalb der Narration unterstreichen. Michael kann den Brief nur schreiben, weil ihn Jonas gelesen und mitgebracht hat, während Jonas ihn nur lesen kann, weil Michael ihn schon geschrieben hat und er bereits existiert.

Ein zweiter Inciting Incident in Welt A ist Mikkels Verschwinden im Wald.²⁸² Dieses Ereignis startet eine Reihe an Handlungssträngen; schürt Charaktermotivationen; schickt Figuren auf deren individuelle Reisen durch sämtliche Special Welten und bildet das Fundament dafür, dass Michaels Suizid als ein Inciting Incident wiederum erst funktionieren kann. Ohne Mikkels Verschwinden, würde dieser nie in den 80er-Jahren als Michael/ Mikkel Kahnwald aufwachsen, Hannah heiraten, Jonas zeugen und dementsprechend auch nie Selbstmord bege-

²⁸⁰ Vgl.: Propp, Scott und Wagner, *Morphology of the Folktale*, S. 26.

²⁸¹ Vgl.: „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

²⁸² Vgl.: Mikkels Verschwinden: „Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:38:18-00:41:01 min., 24.03.2025.

hen und vorab den Abschiedsbrief schreiben, welcher Jonas das Zeitreisen am eigenen Beispiel erklärt. Mikkels Verschwinden, sowie das der anderen Kinder, versetzt ganz Winden in eine neue Realität, die all jene Ermittlungen auslöst, welche wiederum die Polizistin Charlotte Doppler auf die Spur der Wahrheit von Zeitreisen lockt; welche traumatische Erinnerungen an Ereignisse von vor 33 Jahren bei den Bewohner:innen der Stadt hervorruft und die Figuren in einer von Angst getriebenen Ausnahmesituation mit tragischen Konsequenzen leben lässt.

Auch Mikkels Verschwinden hat wie alles eine Ursache: ohne das Verschwinden des Jungen Eriks, würden sich die fünf Jugendlichen nicht auf die Suche nach dessen Drogen im Wald begeben, in welchem Rahmen Mikkel verschwindet, der wiederum von einer späteren Version von Jonas durch die Höhlen nach 1986 gebracht wird. Mikkels Verschwinden im speziellen verändert jedoch für viele Figuren, die sich im Fokus der erzählten Familien befinden, deren gesamte Leben. Besonders für Ulrichs und Jonas Geschichte ist das deren Ruf ins Abenteuer, da beide unabhängig voneinander versuchen Mikkel zu finden und zu retten. Für Jonas formuliert sich das Ziel, Mikkel zu retten, sodass alles wieder wird wie zuvor, wodurch er auf die übernatürlichen Erkenntnisse rund um das Zeitreisen stößt. Für ihn bedeutet Mikkels Verschwinden buchstäblich den Grundstein seiner eigenen Existenz, den Anfang eines erweiterten Verständnisses seines Vaters, den Beginn des Realisierens der Auswirkungen des Zeitknotens sowie die Wurzel des Gedankens diesen zerstören zu wollen.

Für Ulrich Nielsen repräsentiert Mikkels Verschwinden ebenfalls einen Inciting Incident, da durch den Verlust seines Sohnes sein eigenes Ziel – diesen wiederzufinden und zurückzuholen – entsteht, was sein Eintauchen ins Zeitreisegeschehen besiegelt. Ulrich reist auf seiner Suche versehentlich ins falsche Jahr, landet anstatt in 1986 stattdessen in 1953 und trifft auf den jungen Helge Doppler. Diesen vermutet Ulrich als den Verantwortlichen für die verschwundenen Kinder und somit als Ursprungspunkt des Unglücks und versucht Helge zu töten, bevor dieser seinen Handlungen nachgehen kann. Der missglückte Mordversuch kostet Ulrich jedoch seine Chance auf eine Rückkehr in seine Zeit und lässt ihn stattdessen 33 Jahre in einer Psychiatrie gefangen sein, bis er letztendlich im Jahr 1986 wieder auf seinen Sohn trifft.

Ulrichs Entscheidung den linken Weg an der Weggabelung der Passage in den Höhlen zu nehmen, ist ein dritter und demnach weiterer Inciting Incident in Welt A,²⁸³ welcher seine Begegnung mit Helge im Jahr 1953 und damit seine Idee hervorruft, diesen zu töten, um Mik-

²⁸³ Vgl.: Ulrich nimmt den linken Weg an der Weggabelung in der Passage: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:06:26- 00:06:54 min., 24.03.2025.

kel vor dem Verschwinden zu retten,: „Ich kann das ändern, ich kann die Vergangenheit ändern und die Zukunft“²⁸⁴ Ulrichs Schicksal wird schon in Folge eins der ersten Staffel durch dessen Zitat angedeutet: „Fragst du dich auch manchmal wann du eigentlich die falsche Abzweigung genommen hast? Und dein Leben das exakte Gegenteil von dem geworden ist, was du eigentlich wolltest?“²⁸⁵ Der Mordversuch an Helge wiederum löst lediglich dessen Ohrverletzung aus (Vgl. Anhang 5),²⁸⁶ welche schon seit der Einführung seiner Figur zu erkennen ist und stellt damit die Grundfrage der Serie: ist jede Handlung schon von Beginn an vorherbestimmt oder haben die Figuren einen freien Willen.

In DARK finden sich dementsprechend viele Inciting Incidents, je nachdem aus welcher Perspektive die Serie betrachtet wird. Auch Claudia und Martha, sowie jegliche andere Figur, müssen in ihrer Geschichte ihre eigene Held:innenreise durchleben. Dies bezieht sich nicht nur auf den Inciting Incident, sondern auf alle weiteren Stationen derer Reisen und jeglicher Archetypen.

Refusal of the Call / (The Reluctant Hero):

Die dritte Station der Held:innenreise bezeichnet die Phasen der Figuren, in denen sie innehalten, den Ruf des Abenteuers hinterfragen und manchmal auch überzeugt werden müssen, um aus deren Zustand des Zögerns oder Verweigns herauszukommen. Zur Eingrenzung wird sich hier lediglich auf Jonas Geschichte konzentriert und andere Figuren ausgeklammert, welche jedoch ebenfalls ihre eigenen Momente des Zögerns aufweisen. Jonas plagen wiederkehrend Zweifel, ob er der Richtige für die Aufgaben ist und ob er überhaupt etwas verändern kann, da er durch den Zeitknoten entstanden ist und nicht existieren hätte sollen. Die Frage nach dem freien Willen und danach, ob Handlungen überhaupt performativ sein können, oder ob alles vorherbestimmt ist, lässt Jonas oft nicht los. Er weiß nicht mehr, welche Seite gut und welche böse ist, ob er seinem ältesten Ich (Adam), Marthas ältester Version (Eva) oder doch Claudia Glauben schenken soll. Sein einziger Wunsch ist, dass alles wieder zur Normalität zurückkehrt und der gesamte Schrecken aufhört, wie er seinem älteren Ich im ersten Staffelfinale mitteilt: „Stopp! Stopp! Aufhören bitte! Ich will, dass Mikkol zurückkommt. Ich will, dass es wieder normal ist. Ich will, dass der ganze kranke Scheiß aufhört!“²⁸⁷ Zu Beginn seiner

²⁸⁴ Ulrich in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:36:00f. min.

²⁸⁵ Ulrich in: „Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, TC 00:18:00f. min.

²⁸⁶ Vgl.: Anhang 5: Eine Gegenüberstellung einer Auswahl von Charakteren in den verschiedenen Zeiten mit deren jeweiligen Erkennungsmerkmalen: Helge Doppler.

²⁸⁷ Jonas in: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:35:08- 00:38:15 min, 24.03.2025.

Reise – nachdem er die Landkarte seines Vaters entdeckt und die Höhlen durchsucht – benötigt er die Utensilien des Fremden (sein späteres Ich), die ihm das nötige Licht und die Ausrüstung und Motivation schenken, das Zeitportal finden zu können. Die Option des Aufgebens legt sich durch diese Hilfe seines Mentors.

Der deutlichste Moment des Zögerns zeigt sich jedoch in Staffel drei, als es scheint, dass Jonas und seine Mentorin und Verbündete Claudia das Zeitportal nicht reparieren können, woraufhin sich Jonas versucht selbst zu töten. Er erfährt durch den Verbündeten Noah, dass ihm das nicht gelingen wird, da seine ältere Version und Zukunft bereits existiert. Jonas befindet sich hier dementsprechend an seinem Tiefpunkt der Verzweiflung und benötigt die Motivation durch Noah, um seine Unsicherheit außer Kraft zu setzen und seine Reise weiter zu bestreiten.²⁸⁸

Mentor (The wise old man or woman):

Die Station des Mentors bzw. der Mentorin, sowie der damit zusammenhängende gleichnamige Archetypus, ist eine der elementarsten Stationen innerhalb der Serie DARK. Mehrere Haupthandlungsstränge bedienen sich dieser Station und die Maske der Mentor:innen-Figur ist eine der am häufigsten vorkommenden Funktionen. Davon lässt sich ableiten, dass auch diese Station vielfältig vertreten ist und damit nicht in Gesamtheit analysiert werden kann. Im Folgenden werden nun die wichtigsten Beispiele erläutert, um die Komplexität und Vielschichtigkeit der Serie weiter zu untermalen.

Die erste und anfangs bedeutendste Mentor:innen-Persönlichkeit ist Der Fremde, der sich später als Jonas Version mittleren Alters entpuppt und seinem jüngeren Ich nach dem Ruf des Abenteuers mit Rat zur Seite steht. Der Fremde erklärt Jonas die Gesetze der Special World des Zeitreisens; klärt ihn über die Wichtigkeit seiner Rolle im Zeitknoten auf und hält ihn davon ab Mikkell zu retten, um sich selbst nicht auszulöschen. Er schickt Jonas ein Paket mit einer Taschenlampe und einem Messgerät, welche sich als nötige Utensilien für seine Reise in die Höhlen herausstellen sowie den Brief seines Vaters, der Jonas die Gegebenheiten des Zeitreisens veranschaulichen soll. Er hinterlässt zudem auf Michaels Landkarte den Rat, dem Signal des Messgeräts zu folgen und entwickelt sich zum Ansprechpartner und einer weiseren, älteren Version seiner selbst. Später gelangt auch die Zeitmaschine über Mentor:innen an Jonas Seite, welche als Magical Agent nach Propp und dementsprechend als Hilfsmittel für die Figuren gelesen werden kann.²⁸⁹

²⁸⁸ Vgl.: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, TC 00:14:21- 00:22:08 min.

²⁸⁹ Vgl.: Propp, Scott und Wagner, *Morphology of the Folktale*, S. 43ff.

Im Verlauf der Geschichte begegnet Jonas weiteren Figuren, die für ihn zu Mentor:innen werden. Claudia Tiedemanns ältere Version nimmt Jonas unter ihre Fittiche und stellt lange den Gegenpart zu Adam dar, welcher sich als die älteste Version von Jonas herausstellt. Beide versuchen ihm die Welt zu erklären, seine Aufgabe zu erläutern, ihn zu beeinflussen und zu überzeugen. In Staffel drei mischt sich dann noch Adams Gegenpart Eva (Spiegelwelt-Marthas älteste Version) hinzu, die die dritte Entität des Knotens verkörpert. Sie versucht Jonas aufzuklären und zugleich eine wichtige Mentorin für Spiegel-Martha zu sein. In Adam, Eva und Claudia finden sich also die Attribute der Beschreibung einer weisen, älteren Person als Mentor:innen-Rolle. All diese Figuren gelten nicht nur für Jonas als Mentor:in, sondern ebenfalls für einige andere Figuren, wie Martha, Bartosz, Noah und etliche mehr, welche alle als deren Schachfiguren im Spielbrett der Spiegelwelten eingesetzt werden.

In Staffel drei wird auch Spiegelwelt-Martha zur Mentorin für Jonas. Sie erklärt ihm die Existenz der Spiegelwelten und schickt ihn dort auf seine Reise. Für alle Figuren gilt, dass sie die Funktion der Mentor:innen nur für bestimmte Momente übernehmen und Jonas Reise jedoch nie vollständig begleiten. Sie begegnen diesem immer wieder und kontrahieren sich teilweise gegenseitig, indem sie Jonas Figur in unterschiedliche Richtungen zerren. Auch sein verstorbener Vater ist für Jonas eine ihn begleitende Vorbild-Funktion, welche ihn gelehrt hat, den Zeitknoten zu akzeptieren und darin leben zu können.

Mentor:innen-Stationen sind wiederum nicht nur bei Jonas vorhanden, sondern erstrecken sich ebenfalls über die Serie, so wird Claudia zu ihrer eigenen Mentorin, indem sie in einem Gespräch mit ihrer jüngeren Version sich selbst die Welt erklärt; Claudia erfüllt zudem eine Mentor:innen-Rolle für sämtliche anderen Figuren, welche sie für ihren Plan, den Zyklus zu durchbrechen, benötigt und dadurch zugleich ebenso manipuliert wie lehrt. Jonas wird zum Mentor für sich selbst und seine Mutter Hannah, der er später ebenfalls das Zeitreisen erklärt. Einige Figuren sind auch Mentor:innen für die Zuschauenden, wie z.B. der Lehrer der Schule, welcher im Hintergrund die physikalischen Gegebenheiten von schwarzen Löchern erläutert, welche dann wiederum durch die Monologe des Wissenschaftlers H.G. Tannhaus weitergeführt werden. Der Wissenschaftler kommentiert so die Serie und lehrt den Zuschauenden und teils auch den Figuren die Regeln und Gesetzmäßigkeiten innerhalb des DARK-Universums. Dies geschieht auch teils unbewusst durch sein intradiegetisches veröffentlichtes Buch zum Thema Zeitreisen, welches sich die Figuren häufig zu Rate ziehen und gelegentlich zitieren, sowie durch die Erfindung der Zeitmaschinen. H.G. Tannhaus erfüllt dementsprechend als unbewusst eingesetzter Mentor eine wichtige narrative Rolle im Prozess des Geschichtenerzählens, sowohl innerhalb, als auch auf Meta-Ebene gegenüber den Zuschauenden der Serie.

Diese Station ist dementsprechend nicht innerhalb einer linearen Geschichte zu entdecken, sondern ebenso vielfältig und nicht-linear wie jede andere Station und Funktion. Mehrere dieser Figuren mit konträren Ratschlägen können gleichzeitig erscheinen, welche nicht nur mit Hilfe, sondern auch in Form von möglicher Manipulation und Verwirrung beiseite stehen. Mentor:innen gelten in DARK nicht als allwissend und unfehlbar, sondern sind teilweise das Böse und Fehler zugleich.

Crossing the First Threshold:

Aufgrund der vielen Handlungszyklen, sowie Zeit- bzw. Weltebenen, beinhaltet DARK auch mehrere Stationen des ersten Übergangs verschiedener Figuren von Ordinary Welten zu Special Welten.

Jonas überschreitet diese Schwellen schrittweise. Seine Versuche den Verlust seines Vaters zu akzeptieren, bedeuten für ihn schon einen Übergang in seine neue Special World, welche sich später zur Ordinary World verschiebt. Jonas Erkenntnis, dass die bisher realistischen Gesetzmäßigkeiten seines Weltverständnisses durch übernatürliche, paradoxe, Möglichkeiten des Zeitreisens überschrieben werden, ist ein weiterer Schritt in eine neue Special World. Auf seiner Reise ins Jahr 1986 und später auch ins Jahr 1953 muss Jonas die Zeitpassage in den Höhlen durchqueren, welche dementsprechend als physische Schwelle zu den Special Welten fungiert.

Die Windener Höhlen verkörpern dementsprechend ein öffentlich zugängliches, physisches Portal zu verschiedenen Special Welten, welches von mehreren Figuren genutzt wird. Auch die mentale Schwelle des Zulassens der übernatürlichen Schlussfolgerungen und der Akzeptanz gegenüber der Existenz von Zeitreisen ist ein kollektiv gültiges Überschreiten der Schwellen innerhalb der im Zeitknoten verankerten Figuren. So ist auch ein Wandel in den polizeilichen Ermittlungen von sowohl Ulrich als auch Charlotte zu erkennen, welche sich von alltäglichen Ermittlungstheorien hin zu komplexen Verständnissen und Vermutungen über den Zeitknoten entwickeln. In ähnlicher Weise ist dies zudem in Mikkels Familie und bei Hannah zu sehen, als sich Überlegungen zu den verschwundenen Familienangehörigen von natürlichen und realistischen Ideen wie Entführungen, Morden, etc. zu der Frage, in welcher Zeit sich die Figuren befinden könnten, hinbewegen. In den meisten Fällen folgt nach dieser mentalen Schwellenüberschreitung auch eine tatsächliche physische Reise durch die Passage oder mithilfe der Zeitmaschinen.

Dass diese Station den Übergang von Akt eins zu Akt zwei gestaltet, ist in DARK nicht zu unterstützen, da sich die Station nicht einmalig bemerkbar macht, sondern durch die vielen

verschiedenen Ebenen fortlaufend weitere Kapitel im Leben und Weltverständnis der individuellen Charakterentwicklungen und Wege einleitet. Ist die Schwelle einmal überschritten, ist es den Figuren jedoch unmöglich ihr Bild der Ordinary World als solche, welche sie zuvor war, beizubehalten. Die Station kehrt also fortlaufend bei jedem Übergang zu einer neuen Zeitebene oder Welt zurück.

In einer Meta-Ebene ergibt sich die Überlegung, dass der Umbruch innerhalb der Erzählung einer realistischen Geschichte mit natürlichen Themen hin zum übernatürlichen Zeitreise-Kosmos auch für die Zuschauer:innen eine irreversible Schwellenüberschreitung darstellt. Deren Erwartungen an ein vermutetes Genre der Serie und daran gekoppelte, mögliche Erklärungsversuche der Handlung, müssen neu sortiert und angepasst werden. Aus der Annahme einer linear erzählten Geschichte entwickelt sich die Erkenntnis über eine unvorhersehbare, zyklische und nicht-lineare Handlung, welche dementsprechend eine hohe Aufmerksamkeitsspanne voraussetzt.

Tests, Allies and Enemies

Voglers sechste Station ist von allgemeiner Natur und kann auf die gesamte Serie übertragen werden, in welcher die verschiedenen Figuren fortlaufend vor Prüfungen stehen, ihre Verbündeten und Feinde erkennen lernen und somit ihre eigenen Charakterentwicklungen vorantreiben. Die Station schafft den Rahmen die Gesetzmäßigkeiten der Special Welten zu erlernen und sich in den verschiedenen Zeiten und Welten bewegen zu können.

Jonas begegnet unzähligen Personen auf seiner Reise und steht in jedem seiner Handlungsabschnitte vor der konstanten Aufgabe, seine jeweiligen Verbündeten von seinen Feinden zu unterscheiden. In der Ordinary World beginnt die Station als Jonas versucht in seine Freundesgruppe zurückzufinden. Nachdem er bemerkt, dass aus Bartosz und Martha ein Paar wurde, während er im Sommer den Tod seines Vaters verarbeiten musste, findet Jonas in Bartosz mehr Konkurrent als Freund. Im Laufe der Geschichte begegnet der Protagonist dann u.a. den älteren Versionen seiner selbst – dem Fremden und Adam –, Claudia und später auch Marthas älteren Versionen der Gegenfigur Eva. Eine Aufgabe für Jonas und auch anderer Figuren besteht darin, herauszufinden, zu welcher Seite die jeweiligen Personen gehören und welchen Ansichten man sich anschließen möchte.

Der Zeitknoten und dessen Auswirkungen und Ursachen verkörpert in sich einen elementaren Test. Als Jonas realisiert, dass seine Versuche die Welt zu retten darin resultieren, den ganzen Zyklus aufrecht zu erhalten, steht er vor der Herausforderung des kausalen Determinismus. Gibt es überhaupt eine Möglichkeit, sich frei zu entscheiden und alles aufzuhalten, oder ist jeder Gedanke und jede Handlung vorherbestimmt? An dieses Problem anknüpfend

entstehen viele weitere Tests, welche Jonas auf die Probe stellen: die Frage danach, ob er Mikkel zurück ins Jahr 2019 holen, seinen Vater von dem Suizid abhalten, Martha und alle anderen retten und ob er die Apokalypse stoppen kann. In einem Gespräch mit dem Fremden – und somit mit sich selbst – spielt der Konflikt um den freien Willen eine zentrale Rolle. Jonas stellt sich die Frage, ob er etwas verändern kann, wenn seine ältere Version bereits existiert, während Der Fremde realisiert, dass er sich nicht anders verhalten kann, um den Wissensstand zu erreichen, den dieser jetzt besitzt:

„JONAS:

Wer sind Sie?

DER FREMDE:

Weißt du das nicht? Der Brief. Du hast ihn verbrannt. Und trotzdem existiert er noch. Du wirst diesen Brief fast 33 Jahre bei dir tragen, bevor du ihn weitergeben wirst. An dich selbst. Ich bin du. Mein Name ist Jonas Kahnwald. Ich hab‘ dir diesen Brief geschickt. Oder sollte ich sagen mir. Alles, was du erlebst, habe ich bereits erlebt [...] Wir denken wir sind frei, aber das sind wir nicht. [...]

JONAS:

Das ist verrückt. [...] Du kannst dich jetzt entscheiden mich hier freizulassen. Los, lass mich hier raus!

DER FREMDE:

Ich hab lange gedacht, das ist verrückt. [...] Aber ich kann dich nicht herauslassen, weil du dann nicht zu dem wirst, was ich heute bin. Verändere ich jetzt meine Vergangenheit, verändere ich auch meine Gegenwart. Und dann kann ich dieses Loch nicht ein für alle Mal zerstören. Warum hast du Martha geküsst? Wir sind nicht frei in dem was wir tun, weil wir nicht frei sind in dem, was wir wollen. [...]“²⁹⁰

Jonas lernt zu akzeptieren, dass er Mikkel nicht retten kann – weder den jungen, noch die ältere Version seines Vaters –, dass er Martha nicht vor dem Tod bewahren; die Apokalypse nicht verhindern und seinem eigenen Schicksal nicht entkommen kann. Innerhalb seiner Reise begegnet er vielen verschiedenen Zeitebenen mit deren jeweils individuellen Schwierigkeiten und Herausforderungen. Er sitzt im postapokalyptischen 2053 fest und muss einen Weg in die Vergangenheit finden, um später in seiner Lebenszeit 33 Jahre in 1920 zu stranden, wo er zu seiner älteren Version Adam wird. Alles muss wieder passieren, bis Claudia es schafft den Knoten zu durchbrechen und in einer dritten Zeitschleife Jonas und Martha in die Origin World zu schicken. Die Schicksale des Zeitknotens passieren lassen zu müssen, um sie letztendlich verändern zu können, zählt zu den Prüfungen mehrerer Figuren, wie auch Claudia, die u.a. ihre Tochter Regina sterben lassen muss, um sie in der New Origin World zu retten.

Ein wichtiger Dualismus zwischen den Verbündeten und Feinden sind die zwei gegensätzlichen Gruppen um Adam und Eva. Adam sammelt seine Gefolgschaft und darunter auch u.a. Jonas Freunde Magnus und Franziska und nennt seine Verbündeten später *Sic mundus creatus est*. Sein Kreis erschafft die Passage in den Höhlen, auf dessen Tor deren Name zu

²⁹⁰ Jonas und Der Fremde in: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, TC 00:35:08- 00:38:15 min.

sehen ist (Vgl. Anhang 2).²⁹¹ Innerhalb der Spiegelwelt entwickelt sich eine ähnliche, konträre Gemeinschaft um Eva namens *Erit Lux*, welche wiederum die Passage der Spiegelwelt bauen. In DARK wird stetig von den zwei Seiten des Schattens und des Lichts, Adams und Evas gesprochen. Adam und Sic mundus creatus est wollen den Knoten zerstören, während Eva und Erit Lux diesen aufrechterhalten wollen. Beides sind tiefgründige Bewegungen, welche durch dritte, einzelne Figuren wie Claudia, herausgefordert werden. Dies wird erneut untermauert durch die wiederkehrenden Prüfungen der Figuren sowie der Zuschauenden-Ebene – auf der Suche nach der Wahrheit inmitten jeglicher Manipulation.

Approach to the Inmost Cave:

DARK dehnt die Station Approach to the Inmost Cave aus und definiert diese ständig neu. Diese zweite Schwelle zu einem gefährlichen Ort kann so nicht existieren, da konstant Schwellen zu gefährlichen Orten überschritten werden. Der Name der Station benennt die Annäherung an eine tiefste Höhle, welche in DARK ebenfalls mehrere Interpretationen zulässt. Begonnen mit dem physischen Ort der Windener Höhlen: um eine Zeitreise zu bestreiten, müssen die Figuren durch die Passage in den Höhlen bis sie am anderen Ende in der jeweiligen Zeit ankommen. Die tiefste Stelle wäre hier die Weggabelung innerhalb der Passage.²⁹² Jedoch stellt dies nicht den gefährlichsten Ort und damit Ziel einer Mission dar, im Gegensatz zum Bunker, welcher sich direkt über der Passage befindet:

„Das hier ist eine Art Prototyp für eine Zeitmaschine. Und du bist das Versuchskaninchen. Die Passage in der Höhle liegt genau unter diesem Bunker. Steht sie offen, läuft die Energie durch diesen Raum. Aber man muss sie verstärken. Kein DeLorean. Kein Zischen und Dampfen. Die erste Zeitmaschine ist ein Bunker mit vier Wänden.“²⁹³

In diesem Bunker stehen viele Figuren schmerzhaften Wahrheiten gegenüber: Jonas erfährt, wer Der Fremde wirklich ist, er wird mit dem kausalen Determinismus konfrontiert, Tronte findet dort die Leiche seines Sohnes Mads, Claudia klärt Personen über den Zeitknoten auf, Ulrich versucht Helge zu töten und Noahs Versuche den Bunker als Zeitmaschine zu benutzen, kreieren schreckliche Ereignisse für andere Figuren. Es stellt sich heraus, dass H.G. Tannhaus die Spiegelwelten durch den Versuch der Zeitmaschine im Bunker der Origin World erschaffen hat. Der Bunker wird zudem in mehreren Zeiten immer wieder gezeigt, regelmäßig besucht und bietet dadurch den Ort für viele bahnbrechende Erkenntnisse.

Als innerste Höhle können außerdem Adams und Evas jeweilige Geheimlogen gesehen werden. Die Abwesenheit von Fenstern und die düstere Optik dieser Orte stellen ähnliche

²⁹¹ Vgl.: Anhang 2: Jahreszahlen innerhalb der Triqueta der Passagentür.

²⁹² Vgl.: Weggabelung im Tunnel der Windener Höhlen in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:06:35 min.

²⁹³ Der Fremde in: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, TC 00:35:08- 00:38:15 min.

Attribute zur Höhle und zum Bunker dar. Hier begegnet Jonas den zwei größten Feind:innen und erfährt in Evas Hauptquartier zudem von der alles entscheidenden Verbindung der Spiegelwelten, sowie den Motiven hinter Adam und Eva. Jonas und Spiegelwelt-Marthas gemeinsamer Sohn ist als Der Unbekannte das Verbindungsglied beider Welten. Aus ihm entsteht der Zeitknoten, wodurch diese Figur Anfang und Ende zugleich ist. Adam möchte – als ältere Version von Jonas – den Knoten zerstören, wobei Evas Ziel – die Aufrechterhaltung des Knotens – deren gemeinsamen Sohn retten soll. In Staffel drei sammelt Claudia Adam in seinem Unterschlupf auf, um ihm die Wahrheit zu erzählen und ihn auf seine Reise zu schicken, Jonas und Martha in die Origin World zu bringen und Eva einzuweihen.

Auch die Apokalypse kann als tiefster Ort interpretiert werden. Hier spaltet sich die Geschichte in drei unterschiedliche Richtungen. Dies ist auch in der Darstellung der Zeitachsen des Handlungsverlaufs auf der offiziellen Website zu DARK zu erkennen, welche die verschiedenen Zeitreisen der Serie zeigt und sich je nach eingegebener Folge verändert und erweitert – um die gesamte Veranschaulichung am Ende der Serie zu sehen, muss Staffel 3, Folge 8 eingestellt werden.²⁹⁴ Die Mitte der Grafik zeigt den Zeitknotenpunkt der Apokalypse, der die Zeitstränge in drei Richtungen abspalten lässt, die die drei verschiedenen Reisen der Zyklen verdeutlichen. Im ersten Zyklus tötet Adam Martha, während Jonas von Spiegelwelt-Martha gerettet wird. Der zweite Zyklus zeigt Jonas als Überlebenden der Apokalypse in einer postapokalyptischen Welt, wohingegen dieser im dritten Zyklus von Adam gerettet wird, um in die Origin World zu reisen und dort die Entstehung der Spiegelwelten zu verhindern.

Letztendlich kann die Annäherung an die tiefste Höhle als zweite Schwelle auch die Erkenntnisse und damit die metaphysische Ebene beschreiben, welche die Figuren überschreiten müssen, um zu verstehen, wie der Zeitknoten entstanden ist – dass die Auflösung des Knotens gleichzeitig die Auflösung mancher Figuren, Gesetzmäßigkeiten und tragischer Schicksale bedeutet.

The Ordeal:

Als achte Station nennt Vogler die Konfrontation der Held:innen-Figur mit dessen größter Angst. In DARK ist es auch hier nicht möglich von einer chronologischen achten Station zu sprechen, sondern stattdessen von mehreren verstrickten Momenten zu verschiedenen Zeitpunkten.

²⁹⁴ Vgl: Knotenpunkt in der Mitte des Zeitstrangs und Aufspaltung in drei Dimensionen: „83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, *dark.netflix.io*, 24.03.2025.

Jonas größte Angst, sowie sein Aufeinandertreffen auf diese, ist nicht eindeutig zuzuordnen. Eine seiner größten Befürchtungen ist, dass der Zeitknoten seine Schuld und er damit der Fehler im Universum ist. Diese Sorge äußert der Protagonist auch in Staffel eins ausdrücklich mit jedem neuen Wissen über die Zeitschleife:

„Aber du hättest Mikkell retten können! Ich hab‘ jetzt noch eine Oma und die ist Direktorin an meiner Schule. Ihr Mann, der nebenbei meine Mutter fickt, sucht seinen Sohn, der mein Vater ist! Vor ein paar Tagen hab ich meine Tante geküsst. Und das krasse ist, was da schief läuft, das sind nicht die. Die sind okay. Was da schief läuft, bin ich. [...] Ich will einfach nur, dass alles wieder normal ist.“²⁹⁵

Demnach kann die Erkenntnis über Jonas und Marthas Sohn als Anfang und Ende des Zeitknotens und damit Verbindungsglied beider Welten, sowie die Information über sich selbst und Martha als Adam und Eva der Spiegelwelten, als seine Konfrontation mit seiner größten Angst interpretiert werden. Die Inexistenz aller drei Figuren innerhalb der Origin World bestätigt diese Angst, mit der es sich nun auseinanderzusetzen gilt.

Auch das Aufeinandertreffen mit Adam ist ein Moment des Ordeals für Jonas, der realisiert, dass er sich selbst zu einem seiner größten Feinde entwickelt und damit den Zyklus nicht aufhalten zu können scheint. Die Erkenntnis zu versagen, erneut schuldig zu sein, für den Tod seiner Liebsten selbst verantwortlich zu sein, augenscheinlich keine andere Wahl zu haben als seinem Schicksal zu folgen, bedeutet für Jonas einen stetigen Prozess der Konfrontation mit der beängstigenden Wahrheit. Die Angst vor dem kausalen Determinismus wird aufgelöst als Claudia, Adam, Eva, Jonas und Martha gemeinsam die Spiegelwelten verhindern, wodurch auch Jonas nicht mehr seiner Schuld entspricht. Dies ist allerdings mit dem Preis verbunden, sich selbst dafür opfern zu müssen.

Letzteres passt zu Voglers Beschreibung, dass die Held:innen-Figur dem Tod nahe kommt, oder sogar sterben wird um später wieder geboren zu werden: „This is a critical moment in any story, an Ordeal in which the hero must die or appear to die so that she can be born again.“²⁹⁶ Jonas, Martha und alle dem Spiegeluniversum zugehörigen Figuren werden ausgelöscht, was sich äquivalent zum Sterben verhält. Doch in den letzten Sekunden der Serie äußert die schwangere Origin-Welt-Hannah noch den Namensvorschlag Jonas für ihr ungeborenes Kind. Sie kennt den Ursprung ihrer Idee nicht, für die Zuschauenden eröffnet dies jedoch die Überlegung, dass Jonas und mit ihm auch andere Figuren, eventuell doch in der New Origin World buchstäblich neu geboren werden könnten.

Die Annahme, dass diese Konfrontationsmomente den Zeitpunkten der geringsten Hoffnung auf das Erreichen des Ziels entsprechen, ist ebenso komplexer zu beurteilen. Jonas Ursprungsziel der Auflösung des Zeitknotens, um alles wieder gerade zu rücken, wird in dem

²⁹⁵ Jonas in: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, TC 00:11:37- 00:13:06 min.

²⁹⁶ Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, S.15.

Augenblick unmöglich, in dem er erfährt, dass seine Origin World eine normale Ursprungsform besessen hat. Hierdurch wird Jonas Ziel zerstört und in die neue Motivation verwandelt, die Origin Welt zu retten. Die Konfrontationen mit seiner größten Angst sind dementsprechend gleichzeitig die Zerstörung und auch die Neuschöpfung seiner Hoffnung und damit Schlüsselmomente dafür, sein Ziel der Reise neu formen und erreichen zu können. Insgesamt kann also festgehalten werden, dass auch diese Station weitaus komplexer und vielschichtiger gestaltet ist als in typischen, der Held:innenreise folgenden, Geschichten.

Reward (Seizing the Sword)

Anknüpfend an die Konfrontationen der Ängste folgt der daraus resultierende Erfolg. In DARK bezieht sich dieser meist auf Wissen, da die Held:innenreise hier nicht lediglich auf einer Mission basiert einen Gegenstand oder eine Person zu retten, sondern darauf eine Lösung zu finden, um das Universum vom Zeitknoten zu befreien und gleichzeitig die Personen von ihren tragischen Schicksalen zu erlösen.

Jonas Erfolg gestaltet sich in Form seines erlangten Wissens über das Universum und der damit einhergehenden Versöhnung mit der Wahrheit und der Chance zumindest die Origin Welt retten zu können. Durch die Entscheidung, sich auf diese letzte Reise zu begeben, werden sowohl Jonas als auch Martha zu rechtmäßigen Held:innen in DARK. Claudias Rolle ist hierbei jedoch ebenso wichtig, da sie die Wahrheit über den Ursprung des Knotens überhaupt erst entdeckt und ihre Suche nach dem Anfang damit endlich erfolgreich ist. Sie teilt ihr Wissen mit den anderen und gibt diesen die Chance etwas zu verändern. Adam und Eva können überzeugt werden das Richtige zu tun und wandeln ihre Antagonist:innen-Rollen zu Held:innen-Masken um, akzeptieren ihre Fehler und schicken ihre jüngeren Versionen Jonas und Martha in die Origin Welt. Hier wird auch H.G. Tannhaus endlich belohnt, indem seine Familie überlebt und er sie letztendlich, trotz seines Zeitmaschinenunglücks, retten konnte.

Außerdem ist diese Station an weiteren Zeitpunkten in der Geschichte zu entdecken, an denen Erfolge in kleineren Missionen erreicht werden. Hierunter fallen beispielsweise die Situationen, in der Jonas endlich den Grund hinter dem Suizid seines Vaters erfährt; Figuren wichtige Erkenntnisse erhalten und Familienmitglieder wiederfinden; Ulrich nach langer Angst, seine Kinder nie wieder zu finden, endlich auf Mikkel trifft und die letztendliche Aufklärung der Zuschauenden über die Mysterien innerhalb der Serie DARK.

The Road Back:

Da der letztendliche Reward der Reise in DARK die Erkenntnis über den Ursprung und die damit zusammenhängende Auflösung des Zeitknotens darstellt, entspricht The Road Back der tatsächlichen Umsetzung und Anwendung dieses Wissens. Dementsprechend ist die physische Reise von Jonas und Martha in die Origin World gemeint. Zwischen Zeiten und Welten zu wandeln ist zwar keine neue Erfahrung der Protagonist:innen, aber das erstmalige Verlassen des Spiegeluniversums öffnet sehr wohl eine neue Ebene. Die Station verbindet meist den Wechsel zwischen Akt zwei und Akt drei, was in der Serie inhaltlich passend erscheint. Akt eins wäre demnach die Darstellung von Welt A, der zweite Akt umfasst die Verstrickung von Welt B und den gesamten Zeitzyklus und der dritte Akt letztendlich die Auflösung der Welten in die New Origin World. Dieser dritte Akt nimmt filmzeitlich allerdings nur einen Bruchteil der dritten Staffel ein und verdeutlicht dadurch die individuelle Gestaltung innerhalb der Seriennarration.

Die Held:innen-Figuren in DARK entscheiden sich, auf den nun bekannten Informationen basierend, für die Origin Ordinary World und realisieren gleichzeitig, dass manche Personen nie Teil der Ordinary World waren, sondern die ganze Zeit schon in einer Special World gelebt haben. Ein Teil der Figuren aus den Spiegelwelten sind ebenso als alternative Spiegelversionen in Personen aus der Origin World wiederzufinden – ähnlich der Spiegelversionen aus Welt B in Bezug auf Welt A. Die Figuren, welche in ihrer Existenz an Jonas und Martha gebunden sind, lösen sich hingegen buchstäblich auf. Dafür gelingt es Jonas und Martha in das Schicksal von Sonja, Marek und Charlotte Tannhaus der Origin Welt einzugreifen, sodass die Familie nie durch einen Unfall verunglückt. Für diese finale Aufgabe müssen Jonas und Martha durch eine neue Passage in die Origin World reisen und begegnen auf diesem buchstäblichen Weg weiteren Tests. Die beiden erleben jedoch kein Zurückkommen in ihre Ordinary World, sondern ein erstes Betreten einer ihnen unbekannten Ordinary World. Jonas und Martha, sowie auch Claudia, Adam und Eva, beschreiten hier zudem auch ihre mentale Reise zurück zum Ursprungsziel: die Menschen vor tragischen Schicksalen zu retten. Sie erkennen, dass sie ihre Ordinary Special World aufgeben müssen, um damit den kausalen Determinismus und die grausame Zeitschleife zu zerstören.

Die neue Ursprungswelt ist nach der Held:innenreise, welche die Familie Tannhaus rettet, nicht mehr die gleiche wie zu Beginn, weshalb sie in der Grafik zur Veranschaulichung der Welten als New Origin World (Vgl. Abb. 1) in leicht veränderter Farbe gekennzeichnet ist.²⁹⁷ In dieser Welt haben Jonas und Martha ihre Spuren hinterlassen ohne jemals erschaffen

²⁹⁷ Vgl.: Darstellung der Welten in Abbildung 1.

worden zu sein. H.G. Tannhaus ist demnach letztendlich doch erfolgreich in seinem Rettungsversuch ohne jemals einen Grund geliefert zu bekommen seine Familie überhaupt erst retten zu müssen. Die Rückkehr in die Ordinary World umfasst also passend zu Voglers Aussage eine Welt, welche nicht mehr die gleiche sein kann wie zuvor, jedoch in erweiterter Art und Weise.

Die Tatsache, dass sich die Ordinary World in DARK nicht als die zu Beginn eingeführte, ursprünglich gedachte Ordinary World der Welt A herausstellt, führt des Weiteren zu einer signifikanten Wahrnehmungsveränderung auf der Zuschauenden-Ebene bezüglich der Einteilung der Ordinary und Special Welten sowie der Held:innenreise als Ganzes. Die Serie DARK kann mit diesem Wissen nie wieder gleich betrachtet werden wie beim erstmaligen Sichten, wodurch auch die Zuschauenden einen metaphorischen Weg zurück bestreiten, indem sie die Handlung Revue passieren lassen und nun die mysteriösen Begebenheiten und Wissenspuzzleteile auflösen und zusammensetzen können. Auch für sie hat sich die Ordinary World für immer verändert, was bei einem erneuten Sichten der Serie kein Rätseln mehr verlangt, sondern diese stattdessen in all ihrer Komplexität wahrgenommen werden kann.

Obwohl die Spiegelwelten als Teil der größeren Handlung in The Road Back aufgelöst werden, erleben die Figuren innerhalb des Zeitknotens ebenso ihre individuellen Stationen der Rückkehr in deren Ordinary Welten oder zumindest den Versuch davon. In Ulrichs Fall spielt die Station eine wichtige und tragische Rolle, da sein Weg zurück in seine Zeit 2019 nach seinem Mordversuch an Helge im Jahr 1953 kurz vor dem Betreten der Höhle durch die Polizei missglückt. Sein tragisches Schicksal ist es seine Reise nie vollenden zu dürfen. Die einzige Rückkehr, die ihm bleibt, ist sein Wiedersehen mit Hannah im Jahr 1953 und seinen Kindern in 1986. Claudias Weg zurück ist hingegen erfolgreicher und bezieht sich auf ihren Rückzug aus der Umsetzung der Auflösung des Zeitknotens. Als eine der intelligentesten Personen in DARK hat es sich ihre Figur zur Aufgabe gemacht die Zeitschleife zu erforschen und die Wahrheit dahinter zu entdecken. Diese Held:innenreise wird erfolgreich durchschritten bis sie ihre Informationen an Jonas und Martha, sowie Adam und Eva, übergibt und selbst loslässt. The Road Back ist in DARK dementsprechend ebenfalls eine vielschichtige und mehrfach wiederzufindende Station.

Resurrection:

Die Station der Resurrection entspricht einem wiederkehrenden Thema sowie zentralem Schlüsselmotiv in DARK. Hier befindet sich die Held:innen-Figur in einem Zustand zwischen Leben und Tod und der damit zusammenhängenden Wiedergeburt und Reinigung. Jonas und Marthas letzte Aufgabe in der Origin World setzt sich aus dem zusammengefügten, erlernten

Wissen mehrerer Figuren zusammen und führt zu deren Auslöschung. Die beiden werden durch Claudias Erklärungen zu neuen Versionen ihrer Selbst – losgelöst von der Zeitschleife. Sie brechen aus dem immer wieder passierenden Zyklus aus, in dem sie bisher ebenfalls immer wieder neu geboren wurden. Die Tatsache, dass zum Zeitpunkt der Apokalypse drei verschiedene Zukunftsversionen von Jonas existieren, bedeutet, dass der gesamte Zeitknoten sich mindestens dreimal wiederholt und alle Figuren dementsprechend dreimal geboren werden. Die ersten zwei Zukunftswege ab der Apokalypse gehören zum Zeitknoten, während der letzte den Ausbruch aus dem Zyklus symbolisiert. Dieser verläuft anders und erschafft die Versionen von Jonas und Martha, die nicht zu Adam und Eva werden und deren Ziele verfolgen wollen. Stattdessen erkennen beide, dass sie für den Knoten verantwortlich sind, dies aber ändern können und fassen den Entschluss loszulassen, in die Origin World zurückzukehren und die Spiegelwelten zu zerstören. Durch den Tod der beiden Welten wird die New Origin World wiedergeboren als Produkt aller vorherigen Welten zusammen.

Die Grenzen zwischen den Momenten des Ordeals und der Resurrection verschwimmen dementsprechend und bezeichnen ähnliche Ereignisse in der Handlung der Serie. Dies basiert auf der zyklischen, nicht-linearen Erzählweise der Geschichte ohne klaren Anfang und Ende, wodurch die Anordnung der Stationen umso schwerer einzuordnen ist. Der chronologische Anfang des Inhalts spielt mit der dazu passenden Thematik der Auferstehung, als H.G. Tannhaus seine Familie aus dem Tod zurückholen möchte und dabei die Spiegelwelten erschafft. Die religiösen Anspielungen hierbei, mitsamt Jonas und Martha als Adam und Eva, passen zur semantischen Ebene und vervollständigen das Bild. Durch das Nennen von Jonas Namen in der New Origin World wird zudem ein neuer Gedanke ausgelöst, welcher besagt, dass die ans Spiegeluniversum gebundenen Figuren in der neuen Ordinary Welt möglicherweise in zukünftigen Kindern wiedergeboren werden könnten – losgelöst von deren tragischen verknoteten Spiegelversionen. Außerdem werden Sonja, Marek und Charlotte wiedergeboren, deren Geschichte auch innerhalb der Spiegelwelten unweigerlich mit diesem Thema verknüpft ist. Aus Sonja und Marek werden dort Jonas und Martha, die fortlaufend wiedergeboren werden, um den Zeitknoten zu erschaffen und aufrecht zu erhalten und aus Charlotte wird ein ganzer Handlungsstrang zum Thema Geburt. Sie stellt fest, das Kind ihrer Tochter Elisabeth zu sein, wodurch beide Versionen in einem ewigen Kreislauf sich gegenseitig wiedergebären.

Letztendlich wird durch die New Origin World auch der freie Wille wiedergeboren, welcher sich in den Spiegelwelten zum Determinismus gewandelt hatte. Claudias Informationen und das Zusammenspiel der Hauptfiguren schaffen somit nicht nur neue Versionen derer Selbst, sondern auch die Wiedergeburt der freien Entscheidungen, welcher die Basis zum Ausbruch aus der Wiederholung darstellt. Mit der New Origin Welt werden die Origin Welt

Gesetzmäßigkeiten wiederhergestellt und das Ende der Serie wird gleichzeitig zum Anfangspunkt zurückgeführt. Der sich wiederholende Satz, dass der Anfang das Ende ist und das Ende der Anfang, vereint das Thema der Wiedergeburt erneut in sich selbst.

Return with the Elixir:

Die letzten drei Stationen ähneln sich alle und beziehen sich auf den Prozess des Rückweges bzw. der Ankunft der Reise. Die Rückkehr mit dem Elixier ist demnach das Resultat aus dem Rückweg und der damit verbundenen Reinigung der Figuren. Sie findet sich in DARK ebenso innerhalb der Ankunft Jonas und Marthas in der Origin World mitsamt deren Informationen über den Unfall der Familie Tannhaus. Für die beiden ist dieses Wissen deren Elixier der Reise, welches sie in die Origin Welt mitbringen, dadurch den Tod der jungen Familie verhindern und damit gleichzeitig alles an den Zeitknoten gebundene Unglück. Eine Reise muss so häufig wiederholt werden bis etwas aus ihr gelernt wird – was sich innerhalb der Serie buchstäblich wiederfindet. Die Zeitschleife wird so oft wiederholt, bis die Figuren endlich lernen und zurückkehren können. Doch das Elixier ist nicht nur das Wissen über den Ursprung und damit den Unfall, sondern auch der freie Wille und die Losgelöstheit von allem Vorbestimmten in der Special Welt. Auch die Origin World selbst kann als Elixier interpretiert werden, welche sich erst im Verlauf der Geschichte als verloren gegangen herausstellt und zurückgewonnen werden muss. Insgesamt zählt neben dem freien Willen, innerhalb dieser neuen Welt, auch das Glück der Figuren zu dem erlangten Elixier. Claudias Wunsch im Zeitknoten ist es, ihre Tochter Regina zu retten, was ohne es selbst zu wissen, in Erfüllung geht. Dies lässt sich daran erkennen, dass sich Regina unter den überlebenden Origin-Figuren befindet und auch H.G. Tannhaus bekommt seine Familie wieder zurück.

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die Stationen der Held:innenreise definitiv in DARK wiederfinden, jedoch eine lineare Aneinanderreihung und eindeutige Zuordnung dieser Momente und Charaktere, aufgrund der zyklischen und breitgefächerten Handlung, unmöglich ist. Die Origin World stellt sich als eigentliche Ordinary World heraus, während die Spiegelwelten mitsamt den übernatürlichen Begebenheiten des Zeitreisens und der damit einhergehenden Konsequenz des kausalen Determinismus die Special World verkörpern. Diese Welten werden letztendlich durch die erfolgreich abgeschlossenen Held:innenreisen mehrerer Figuren zu einer neuen Ordinary World zurückgeführt, die nie mehr dieselbe sein wird und in der die Figuren ihren freien Willen zurückgewinnen.

3.1.3 Die Archetypen in DARK:

Nicht nur die Stationen der Held:innenreise lassen sich in vielfältiger Ausführung in DARK verorten, sondern ebenso die dazugehörigen Archetypen. Zur Eingrenzung der Analyse liegt der Fokus hier hauptsächlich auf drei Figuren – Jonas, Martha und Claudia – anhand welcher deren tiefgründige Charakterentwicklungen und die damit zusammenhängende Komplexität der Figurennarration zu erkennen sind. Jedoch lassen sich die Archetypen auch in zahlreichen weiteren Figuren, Gegenständen und Ausführungen wiederfinden. Dies verstärkt sich durch die Inexistenz von eindeutigen Nebenfiguren innerhalb der Serie, da fast jede Figur einen elementaren Teil zum Zeitknoten beiträgt und sich damit der Archetyp-Masken bedient. Jonas, Martha und Claudia sind jedoch die drei Charaktere, welche am ehesten als Protagonist:innen angesehen werden können. Jonas entspricht als Adam dem Zentrum von Welt A, wodurch die Handlung von Beginn an zu einem großen Teil seiner Wahrnehmung der Ereignisse folgt. Er wird zur Heldenfigur, die aus seiner Ordinary World über einen Mentor in eine zu retten geltende Special World gebracht wird. Aufgrund der fehlenden Existenz von Jonas in Welt B folgt die Kamera hier hingegen Martha als Protagonistin und Heldin, welche dort als Eva das Zentrum darstellt. Claudia entwickelt sich wiederum aus anderen Archetypen und einer Nebenfigur heraus zu einer Heldinnen-Figur, die eine elementare Rolle in der Auflösung des Zeitknotens spielt. Alle drei Charaktere sind dementsprechend als Schlüsselfiguren nicht nur Teile des Knotens, sondern verkörpern teils selbst dessen Rahmen.

Bei der genaueren Betrachtung von Jonas lassen sich mehrere Archetypen in ihm finden, die sich mit den verschiedenen Stationen seiner Reise, seinen Entwicklungen und seiner Altersstufen fluide verändern. Er beginnt als Protagonist, der durch einen Mentor in eine Special World eingeführt wird, in welcher er dem Tod auf seiner Mission mehrere Male gegenübersteht und bereit ist seine eigene Existenz für das größere Wohl zu opfern. Dies zeigt sich beispielsweise, als er Mikkel retten möchte und somit seine Existenz verhindern würde oder auch als er die Spiegelwelten mitsamt seiner selbst am Ende der Serie auslöscht und dadurch ebenfalls seine Liebe zu Martha aufgibt. Der Mentor, der ihm seine Ausrüstung mitsamt dem Brief seines Vaters als Ruf des Abenteurers in einem Paket zukommen lässt – und damit erste Informationen zur Special World durch die Erkenntnis, dass Mikkel Jonas Vater ist²⁹⁸ – entpuppt sich als sein älteres Ich. Jonas ist dementsprechend zu diesem Zeitpunkt seines Lebens gleichzeitig Mentor seines jüngeren Ichs und auch weiterhin Held, der noch immer versucht

²⁹⁸ Vgl.: Brief von Michael an Jonas in: „Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:39:29-00:41:42 min, 24.03.2025.

das Leid der Welt zu verhindern. Der Protagonist realisiert durch den Brief die Möglichkeit von Zeitreisen, dass er selbst einer paradoxen Anomalie entspricht sowie, dass Martha seine Tante und damit deren Liebe unmöglich ist. Er macht sich auf den Weg Mikkell zu retten und zugleich die Welt von allem Leid zu befreien. Doch nicht nur Der Fremde ist ein Mentor für Jonas, sondern u.a. auch Adam, Eva, sowie Claudia und auch hier stellt sich eine der Personen erneut als ein Zukunfts-Ich heraus. Auch die Maske des Schwellenhüters findet sich in Jonas oder seinen älteren Personen – vor allem in Adam, der das Zeitportal in der Vergangenheit hütet. Jonas überbringt als Herald sowohl sich selbst, als auch anderen Charakteren, in allen seiner drei Altersstufen wichtige Informationen oder Aufgaben, welche als Ruf ins Abenteuer gelten. Ein Beispiel zeigt sich indem er als Adam Marthas Leben beendet und damit Jonas Motivation entfacht, diese zu retten und das ganze Leid zu stoppen. Da sowohl Adam als auch Eva kontinuierlich versuchen, verschiedene Figuren als unterlegene Verbündete auf ihre Seiten zu locken und sich dafür an deren jeweiligen Ziele anpassen und diese vortäuschen, erfüllen sie zudem die Rolle des Shapeshifters. Adam täuscht Jonas vor ihn zu verstehen und schickt ihn durch das Portal zum vermeintlichen Ursprung des Zeitknotens, nur um Jonas feststellen zu lassen, dass dies nie der Ursprung war und er geschickt wurde, um den Tod seines eigenen Vaters überhaupt erst auszulösen. Dass Adam als Schatten fungiert, wird dadurch offensichtlich. Spannend ist hier, dass der Schatten als Antagonist nicht nur einer anderen Person oder einem Teil von Jonas Charaktereigenschaften, sondern seinem ganzen älteren Ich entspricht. Adam ist zudem in DARK buchstäblich als die Seite des Schattens und des Bösen beschrieben, während Eva als Seite des Lichts bekannt ist. Doch auch bei Eva verhält es sich ähnlich wie in Adams Fall und so entspricht sie als Archetyp ebenfalls mehr dem Schatten als der Heldin. Beide Personen schicken ihre jüngeren Versionen in gefährliche Situationen und stellen das Resultat an Entscheidungen oder Handlungen ihrer selbst sowie eingeschlagener Wege ihrer jüngeren Versionen dar. Jonas und Martha stehen vor der Aufgabe sich gegen oder für den Weg zu entscheiden, der sie zu ihren schattenhaften Versionen werden lässt. Die Masken der Archetypen können dementsprechend nicht nur in verschiedenen Figuren auftreten, sondern sich auch innerhalb einer einzigen Figur im Laufe deren Lebens verändern – je nach Zeitpunkt der Betrachtung der jeweiligen Figur. Viele der Masken werden dementsprechend auch in Konflikten gegen sich selbst angewandt.

Marthas und Evas Archetypen-Aspekte sind ähnlich zu Jonas und Adam, wobei hier zwischen Martha und Spiegelwelt-Martha unterschieden werden muss. Martha aus Welt A erfüllt die Funktion von Jonas Love Interest und zusammen mit deren Freundeskreis teilweise die Funktion einer Verbündeten. Da sie jedoch von Adam getötet wird, gilt ihre Rolle vor allem Jonas Charaktermotivation und ihr Tod damit als eine Art des Inciting Incidents für

Jonas zukünftiges Verhalten. Doch vor allem Spiegelwelt-Martha wird nicht nur in ihrer jungen und auch älteren Gestalt zu Jonas Mentorin, sondern zeitweise ebenfalls zu einer Verbündeten. Beide Figuren – Jonas und Martha bzw. Adam und Eva – stellen Mentor:innen für die jeweils andere Person dar und locken sich gegenseitig in den Tod. Ebenfalls erhalten beide nicht nur die Entwicklung von Held:innen zu Schatten/Antagonist:innen, sondern auch eine Zurückverwandlung. Adam bringt Jonas letztendlich nach Claudias Aufklärungen auf den richtigen Weg und wird so auch als älterer Adam noch zum Helden. Gleichzeitig gelingt es den beiden jüngeren Versionen von Jonas und Spiegelwelt-Martha die Ursprungswelt zu retten und sich damit sozusagen selbst zu besiegen.

Claudia verkörpert einen besonders interessanten Fall, da sie als Nebenfigur erst im Laufe der ersten Staffel eingeführt wird und sich selbst in ihrer Geschichte durch ihr älteres Ich in die Special World einlernen muss. Sie ist dementsprechend ihre eigene Mentorin – ähnlich zu Jonas und Martha – und übergibt ihr selbst den Zeitapparat, mit Hilfe dessen sie alles an Wissen sammelt. Dadurch wird sie auch zur Mentorin für andere Figuren, woraus passend zur Serienhandlung eine unendliche Schleife eines Mentor:innen-Zyklus entsteht. Jonas ist zeitweise ebenfalls ihr Mentor, damit sie selbst später seine Mentorin sein kann. Claudia nutzt zugleich den Wissenschaftler H.G. Tannhaus als Herald und Mentor für sich selbst, indem sie ihm den Auftrag überbringt, ihrem jüngeren Ich den Zeitapparat zu erklären. So entstehen kontinuierlich Sätze wie Claudias Aussage in einem Dialog mit ihrem jüngeren Ich: „Ich bin du. Und mir wurde von mir gesagt, dass wir ein und dieselbe Person sind.“²⁹⁹ Dieses Zitat beschreibt die verschiedenen Ebenen der Komplexität, welche sich aufgrund der Zeitreise-Möglichkeiten ergeben und wodurch Personen sich selbst sprechen und beeinflussen können. Doch auch Claudia verursacht Leid und wird unter den Charakteren der Serie teils als ‚Weißer Teufel‘ bezeichnet. Jonas steht daher fortlaufend vor der Aufgabe herausfinden zu müssen, wer tatsächlich zur guten und wer zur bösen Seite gehört oder ob es diese Entitäten überhaupt so eindeutig gibt. Claudia erfüllt als Weißer Teufel auch die Rolle des Schattens und auch sie bedient sich, ähnlich zu Adam, zeitweise der Maske der Schwellenhüterin. Sie hält in Staffel drei den Erfolg der Entwicklung des Zukunfts-Zeitportals auf, um Jonas daran zu hindern, in die Vergangenheit zurückzureisen. Claudia nutzt in dieser Staffel jedoch vor allem wissentlich die Maske des Shapeshifters. Sie tötet ihre Spiegelwelt-Version, übernimmt deren Rolle und ermittelt so über 33 Jahre in beiden Welten um an Informationen zu gelangen. Sie verändert dafür sowohl ihre Kleidung als auch ihre Frisur und täuscht Eva und die anderen Figuren so lange, bis sie die Wahrheit über die Entstehung der Spiegelwelten aufdeckt:

²⁹⁹ Claudia zu ihrem jüngeren Ich in: „Dunkle Materie“, *Dark*, 2/2, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:17:07f. min, 24.03.2025.

„Ich habe 33 Jahre in beiden Welten [...] [v]ersucht, [...] [z]u verstehen, wie alles aus dem immer gleichen Stammbaum, wieder und wieder geboren werden kann. Bis ich begriffen habe, dass wir nicht alle Teil des Knotens sind. Beide Welten sind ein Geschwür, das aus etwas anderem entstanden sein muss. Wenn man es entfernt, vernichtet man alles, was daraus geboren wurde, aber hält das am Leben, was bereits in der Ursprungswelt existiert hat. [...] Aber genau wie du und Eva, musste ich den Knoten erst aufrechterhalten, damit ich zu dem werde, was ich heute bin. [...] Genau wie ihr habe ich Schmerz und Leid gebracht [...]. Alles, was ich getan habe, habe ich für Regina getan. All die Jahre habe ich in beiden Welten nach einem Weg gesucht, wie sie leben kann. [...] Ich habe dich belogen und Eva. [...] Wie du habe ich die Figuren über das Schachbrett gezogen und musste dabei zusehen, wie alles immer wieder passiert. Aber ich weiß endlich wie man den Knoten lösen kann. [...] Während der Apokalypse ist [die Zeit] für den Bruchteil einer Sekunde stehen geblieben [...] [Eva] nutzt das Schlupfloch in deiner Welt, um ihr jüngeres Ich in die eine oder andere Richtung laufen zu lassen und damit den Kreislauf aufrecht zu erhalten. Und ich habe es genutzt, um mich ebenfalls in eine andere Richtung laufen zu lassen. [...] Und du musst es dafür nutzen, [...] Jonas und Martha [...] in die Ursprungswelt [zu] schicken, damit sie dem Ganzen endlich ein Ende setzen.“³⁰⁰

Claudia übergibt die Informationen mittels Adam an Jonas und Martha, zieht sich zurück und überlässt den beiden die Ausführung des notwendigen Schrittes, welcher letztendlich alles wiederherstellt. Sie kann folglich als Heldin gesehen werden, welche alle anderen Personen durchschaut, sich nicht täuschen lässt und so an nicht nur ihr eigenes, sondern auch das gemeinschaftliche Ziel gelangt. Auch sie opfert ihr Wohl für die Allgemeinheit – insbesondere für ihre Tochter Regina. Für Letztere ist in den beiden Spiegelwelten ein früher Tod vorhergesehen, welcher Claudias Charaktermotivation darstellt. Sie kämpft dafür, dass ihr Kind in der Ursprungswelt leben darf. Durch Claudias Informationen stellen Jonas und Martha diese letztendlich wieder her, wodurch auch Claudias Mission erfolgreich ist.

Dies sind nur ein paar Beispiele der Masken, welcher sich Figuren in DARK bedienen und wodurch aufgezeigt werden kann, dass aufgrund der komplexen Handlung des Zeitreisens gleichzeitig auch komplexe Figuren und Handlungen derer von Nöten sind. Die Charaktere vereinen verschiedene Funktionen in sich selbst, verändern sich stetig und erfüllen unterschiedliche Funktionen für jeweils unterschiedliche Menschen und Handlungsstränge zu jeweils unterschiedlichen Zeitpunkten. Für jede Figur gelten andere Wahrnehmungen davon, welche Person welche Maske bzw. Funktion einnimmt. Dadurch werden zusätzlich realitätsnahe Umstände geschaffen, da auch im gesellschaftlichen Alltag der Zuschauer:innen solch komplexe soziale Umfelder bestehen.

Nicht nur Figuren bedienen sich dieser Masken, sondern die Archetypen sind außerdem in nicht-menschlichen Aspekten zu finden, wie z.B. in den labyrinthartigen Höhlen, welche zur Zeit-Passage führen und als Threshold Guardian eine zu überwindende Aufgabe der Figuren bilden. Hierfür ist das Paket an Jonas von sich selbst wichtig, in welchem sich die dafür benötigte Ausrüstung mit Taschenlampe und einer Karte mit Markierungen befinden, wodurch Jonas' eigene Mentor- und Herald-Funktion verstärkt wird.

³⁰⁰ Claudia zu Adam in: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:12:27- 00:21:50 min, 24.03.2025.

Zusammengefasst kann also festgestellt werden, dass sich DARK in unzähligen Arten und Weisen der Archetypen bedient, deren Grenzen austestet werden, sowie eine Fluidität und damit Komplexität und Tiefgründigkeit in den einzelnen Figuren hervorbringt. DARK folgt also keiner linearen, einfachen Handlung mit leicht verständlichen, eindeutig zuordbaren, Charakteren in einem Schwarz-und-Weiß- bzw. Gut-und-Böse-Schema, sondern setzt viel Aufmerksamkeit und Mitdenken voraus. Um die Geschichte trotzdem nachvollziehbar zu gestalten, bedient sich die Serie an den unterschiedlichsten Hilfs- sowie audio-visuellen Gestaltungsmitteln um Zeiten, Orte, Charaktere und Welten verknüpfen und unterscheiden zu können, welche im folgenden Kapitel im Fokus stehen.

3.2 Erzählebene der audio-visuellen Gestaltungsmittel³⁰¹

Die Serie DARK nutzt die verschiedenen audio-visuellen Hilfsmittel, um die komplexen Zeitreisezyklen nachvollziehbar zu gestalten, wodurch sich die Zeitebenen, Welten, sowie die unterschiedlichen Figuren besser voneinander abgrenzen, sowie zusammensetzen lassen. Folgend wird eine Auswahl solcher Mittel betrachtet, um die Komplexität der Serie und die damit zusammenhängende Notwendigkeit dieser Hilfsmittel zu unterstreichen.

3.2.1 Titelformen und Zwischentitel:³⁰²

Ein wichtiger Aspekt der Übersichtlichkeit in DARK findet sich in den regelmäßigen Einblendungen schriftlicher Informationen, welche als Zeiteinordnungen, sowie als Orientierungsmittel innerhalb der verschiedenen Welten fungieren (Vgl. Anhang 2). So unterscheidet sich die Titelform am Ende des Intros der Serie in Staffel drei gravierend von den beiden vorherigen Versionen. In Staffel eins und zwei wird jeweils der Titel ‚DARK‘ in einer serifenlosen, Linear-Antiqua-Schriftart gezeigt, in der alle Buchstaben Versalien entsprechen, sowie einen gravierenden Zeichenabstand aufweisen.³⁰³ Die einzelnen Buchstaben werden dadurch unbewusst betont. Der Zeichenabstand zwischen den Buchstaben vergrößert sich in Staffel zwei und auch die Position des Textes verändert sich. Der Serienname erscheint auf der ersten Titelform in der rechten Bildhälfte – gut lesbar in weiß auf schwarzer Basis. Das

³⁰¹ Dieses Kapitel bezieht sich auf *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

³⁰² Vgl.: Dieses Kapitel bezieht sich auf die Erkenntnisse aus der Gegenüberstellung in Anhang 2.

³⁰³ Vgl.: Tfm- Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft Universität Wien, „Spezialfall Zwischentitel“, *filmanalyse.at*, https://filmanalyse.at/gastbeitraege/schrift/#113_spezialfall_zwischentitel, 24.03.2025.

Hintergrundbild setzt sich aus einem kaleidoskopartigen Bild aus drei gespiegelten, senkrechten Waldumrissen mit roten Ampellichtern zusammen, welche sich in einer nassen Straße spiegeln. Da die Intros immer aus Szenen der jeweiligen Staffeln in gespiegelten Kaleidoskop-Varianten bestehen, lässt das Intro und auch die Titeltarte Anhaltspunkte zu Staffel eins erkennen. So könnte die unsymmetrische Dreiteilung eine Anspielung auf die Entdeckung der ersten drei Zeitebenen 2019, 1986 und 1953, sowie die Bedeutung der 33-Jahreszyklen und Triquetra darstellen.

Die Titeltarte zu Staffel zwei rückt den Seriennamen in die Mitte des Bildschirms, vergrößert die Abstände der Buchstaben und lässt diese nach oben hin in den dunklen Schatten der Windener Höhlen im Hintergrund verblenden. Das Bild zeigt hier eine symmetrische Spiegelung des Höhleneingangs. Die Bedeutung dieser zweiten Titeltarte, sowie die größeren Abstände zwischen den Versalien, könnte sich als Veranschaulichung dafür erklären, dass sich die Zeitebenen vermehren und ausweiten, wodurch sich die Handlung auf eine größere Zeitspanne erstreckt und sich von der Trinität wegbewegt. Zudem thematisiert die zweite Staffel eine Vertiefung in der Erzählung des Zeitknotens und saugt die Zuschauenden und Charaktere – und damit auch den Titel – immer weiter ins Innere des Knotens, der Höhlen und des Schattens.

Die dritte Titeltarte weist eine wiederum weitere gravierende Veränderung auf. Das Hintergrundbild zeigt eine bläulich gefärbte Höhle mit innerem weißen Kern in Form eines Kreises. In diesem steht die Schrift diesmal in schwarz mit mittlerem Zeichenabstand im Vergleich zu den vorherigen Versionen. Die Buchstaben sind dementsprechend weiter voneinander entfernt als in Staffel eins, jedoch näher zusammen als in Staffel zwei. Außerdem erscheinen die Buchstaben ‚D‘ und ‚R‘ in gespiegelter Form, während die Buchstaben ‚A‘ und ‚K‘ normal zu lesen sind. Diese Abwechslung der Spiegelung symbolisiert die Kombination beider Spiegelwelten, welche in Staffel drei kontextualisiert werden. Das Titelbild dieser Staffel unterscheidet sich farblich stark zu den dunkleren Vorgängerversionen und deutet zugleich einen Austausch der Farben an. Da sich in den Spiegelwelten teils grundlegende Farben umkehren, zeigt sich dies auch im Austausch von schwarz und weiß bzw. hell und dunkel, die in dieser Darstellung im Gegensatz zu Staffel eins vertauscht wurden. Durch die Platzierung der Schrift auf einheitlichem Hintergrund wie in Staffel eins, zusammen mit dem Titel in der Mitte des Bildes wie in Staffel zwei, wirkt das dritte Titelbild wie eine Verschmelzung von beiden Vorgängerversionen hin zu etwas Neuem und entspricht damit dem Äquivalent zur Handlung, in der die zwei Spiegelwelten wieder zur Ursprungswelt zusammengefügt werden.

Die wiederkehrende Verwendung von Schrift als zeitliche und örtliche Einordnungsstrategie wird vor allem im Episodenverlauf der Serie zunehmend deutlicher. Schon zu Beginn

wird ein Zwischentitel eingeblendet, welcher das Datum des 21. Juni 2019 in weißer serifenloser Schrift – ähnlich dem Serientitel – vor dem Haus der Kahnwalds zeigt, in welchem der Protagonist Jonas aufwächst. Schon von Anfang an wird hiermit die Zeit als wichtiges Thema der Serie eingeführt. Solche Daten finden sich in allen drei Staffeln und die Einblendungen verändern sich zudem langsam mit fortschreitender Handlung. In Staffel eins sind meist die Jahreszahlen der Zeitebenen zu lesen, welche die darauffolgenden Szenen innerhalb derer einordnen. So ist z.B. in Folge neun das jeweilige Jahr vor der Passagentüre mit dem ‚Sic mundus creatus est‘-Logo der Triqueta zu sehen (Vgl. Anhang 2).³⁰⁴ Hiermit wird die Thematik des Zeitsprungs plakativ verdoppelt und ein Wechsel der Zeitebene betont – als wären die Zuschauenden mit durch die Passagentüre in den Höhlen gereist.

In Staffel zwei lassen sich dann wiederum weitere Formen der zeitlichen Einordnung mittels der Schriftform finden, indem eine Art Countdown zur Apokalypse eingeführt wird. So lassen sich immer wieder Informationen lesen, die einen Zeitrahmen vorgeben und erklären wie viele Tage oder Stunden vor der Apokalypse im Finale der zweiten Staffel sich die jeweiligen Szenen ereignen. Außerdem stellt eine Folge der zweiten Staffel eine Rückblende zur Zeit vor Staffel eins, Folge eins dar, als Jonas auf der Suche nach dem Ursprung des Zeitknotens glaubt, der Ursprung wäre der Suizid seines Vaters Michael. Hierfür wird dann das dementsprechende Datum der Handlung zusammen mit dem Zusatz „Der Tag vor Michaels Selbstmord“³⁰⁵ vor ungewöhnlich sonnigem Hintergrund in der sonst verregneten tristen Ästhetik gezeigt (Vgl. Anhang 2). Die warmen, sonnigen Farbtöne verdoppeln die Einordnung, dass die Szenen zu einem Zeitpunkt spielen, in dem die Welt für Jonas noch weitestgehend in Ordnung gewesen ist. Diese kontextualisierten Beschreibungen werden ebenfalls öfter verwendet, wie z.B. auch in Bezug auf Mikkels Verschwinden.³⁰⁶

Auch hierbei ist ab Staffel drei ein Unterschied besonders auffällig, der sich dieser Zwischentitel bedient um nicht nur zeitliche Einordnungen zu kommunizieren, sondern zugleich einen Unterschied zur Spiegelwelt darzustellen. Auch die erste Folge der dritten Staffel startet mit einem Datum, wobei hier heraussticht, dass die Schrift größtenteils gespiegelt erscheint. Im Hintergrund ist erneut das Haus der Kahnwalds zu sehen – diesmal jedoch in ebenfalls gespiegelter Form. Dieses Bild vermittelt den Zuschauenden demnach, dass die nachfolgenden Szenen sich in Spiegelwelt B zu dem besagten Datum in dem gezeigten Haus abspielen und helfen dementsprechend bei der Unterscheidung der Welten, sowie dabei, den Überblick nicht zu verlieren.

³⁰⁴ Vgl.: Anhang 2: Jahreszahlen innerhalb der Triqueta der Passagentür: „Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, R: Baranbo Odar, Netflix 2017, TC 00:12:51 min.

³⁰⁵ Vgl.: Anhang 2: Datum mit Einordnung: „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6 TC 00:06:15 min.

³⁰⁶ Vgl.: „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, 24.03.2025.

In Folge sieben der dritten Staffel ist eine erneute größere Veränderung der Schriften vorzufinden, welche sich durch die Besonderheit dieser Folge erklären lässt. Bis Folge sieben leben die Figuren in dem Glauben, dass es zunächst verschiedene zu bereisende Zeitebenen und später auch eine Spiegelwelt mit ihren jeweiligen Zeitebenen gibt, welche alle miteinander verknotet sind. In Folge sieben wird dieses Weltbild erneut erschüttert, indem die Origin World eingeführt und die Entstehung des Spiegeluniversums erzählt wird, um den Knoten dann in Folge acht auflösen zu können. Diese Einführung der Origin World erfordert eine weitere Erkennungsstrategie, weshalb innerhalb dieser Folge die Jahreszahlen fast den gesamten Bildschirm einnehmen und sich wie ein Kalender nach vorne oder zurück zur jeweiligen Zeit blättern. Beim Landen auf der entsprechenden Zahl fällt auf, dass alle Szenen der Ursprungswelt mitsamt der Jahreszahl in einem anderen Seitenverhältnis erscheinen. Es sind schwarze Balken oberhalb und unterhalb des Bildes zu erkennen, da die Szenen der Ursprungswelt im Seitenverhältnis 2.39:1 und der Rest in 2.00:1 zu sehen sind.³⁰⁷ Insgesamt sind diese Schrifteinblendungen dementsprechend elementare Andeutungen, die das Verstehen der Zusammenhänge erleichtern.

3.2.2 Ästhetik und Dualismen³⁰⁸

Wie bereits festgestellt, arbeitet DARK deutlich mit der visuellen und ästhetischen Ebene um Anhaltspunkte für die Zuschauenden zu liefern, welche es ermöglichen die komplexe Handlungsverstrickung in nicht-chronologischer Reihenfolge verstehen zu können (Vgl. Anhang 2, 4 und 5). Dies lässt sich ebenso in Bereichen der Farbe, Spiegelung und Gegensätze bzw. Dualismen wiederfinden. Schon in den Titeln werden die Themen der Spiegelung und auch der Farbe angedeutet (Vgl. Anhang 2).³⁰⁹ So lassen sich in den drei Titeln die Primärfarben Rot, Gelb und Blau entdecken. Zusammen mit dem Gedanken des Verschmelzens zur Ursprungswelt symbolisieren Rot und Gelb die beiden Spiegelwelten und Blau die Origin World – dieser Veranschaulichungsmethode als Erkennungsmerkmal der verschiedenen Welten bedient sich auch die Grafik der Darstellung der Handlung in Abbildung 1.³¹⁰ Zudem ist die Strategie angelehnt an weitere Beispiele der Serie, in denen die farbliche Komponente als Unterscheidungsmerkmal der verschiedenen Welten genutzt wird. Die Farbe Blau erinnert an die optische Darstellung der Passage zur Ursprungswelt innerhalb der letzten Folge der dritten

³⁰⁷ Vgl.: „Dark: Technische Spezifikationen“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt5753856/technical/>, 24.03.2025.

³⁰⁸ Vgl.: Dieses Kapitel bezieht sich auf die Ergebnisse der Erarbeitungen in Anhang 2, 4 und 5.

³⁰⁹ Vgl.: Anhang 2: Titeln.

³¹⁰ Vgl.: Farbliche Übersicht der Welten in Abbildung 1.

Staffel, in welcher Jonas und Martha durch einen blauen Tunnel der Zeit reisen, welcher alle drei Welten im Moment der Apokalypse miteinander verbindet.

Die Farben Gelb und Rot symbolisieren die Welten A und B, da diese als Hauptfarben der jeweiligen Welten klar herausstechen. In Anhang 4 befindet sich eine Gegenüberstellung einiger Orte und Gegenstände der Spiegelwelten, anhand welcher erkennbar ist, dass die drei Primärfarben eine wichtige ästhetische Rolle erfüllen.³¹¹ In Welt A sticht vor allem die Farbe Gelb heraus, welche sich durch die Signalfarbe von Jonas charakteristischer Regenjacke, über die gelben Anzüge im Atomkraftwerk bis hin zu den gelben Elementen der Schule hindurchzieht. Etliche gelbe Requisiten lassen sich in Hintergründen finden, oft in Kombination mit der Farbe Blau. So vollführt Mikkel z.B. in der ersten Folge der ersten Staffel einen Zaubertrick mit zwei Spielfiguren in gelb und blau.³¹² Die auffälligste Ausnahme der gelben Ästhetik stellt der Zeitmaschinen-Bunker im Jahr 1986 dar, welcher vorwiegend in blau mit roten Elementen erscheint und dazu einen starken Kontrast zeigt. Die Farben Blau und Rot sind dementsprechend auch in Welt A zu finden, jedoch nicht zu vergleichen zur Prägnanz der Farbe Gelb.

Welt B hingegen ersetzt die gewohnten gelben Elemente in roter Farbe, wodurch die Atomkraftwerkttore und Schutzanzüge, sowie etliche weitere Details, von roten Gegenständen abgelöst werden. Staffel drei Folge eins zeigt eine äquivalente Szene zu der mit Mikkel am Küchentisch in Staffel eins, allerdings vollzieht dieser nicht mehr einen Zaubertrick, welcher in die gelbe Ästhetik passt, sondern ist in einem auffälligen Outfit mit rotem Hemd und roter Mütze neben einem Glas roter Marmelade zu sehen.³¹³ Auch hier zählt der Bunker im Jahr 1986 als kontrastierende Ausnahme dieser ästhetischen Abgrenzung und erscheint in Gelb mit blauen Elementen. Der starke farbliche Kontrast zum Bunker der Welt A ist dennoch eindeutig gegeben, wodurch trotz der Tatsache, dass die Bunker nicht gelb in Welt A und rot in Welt B gestaltet sind, eindeutig erkennbar ist, welcher Bunker in welche Welt gehört. Da die Spiegelwelten durch den Unfall in der Origin World entstanden sind, als H.G. Tannhaus in dem dortigen Bunker eine Zeitmaschine erschaffen wollte, kann dies ein zusätzlicher Indikator für die besondere Handhabung und das Herausstechen dieses Ortes sein. Außerdem wird in Welt B die gelbe Regenjacke als charakteristisches Hauptmerkmal der Hauptfigur beibehalten. So trägt in Staffel drei Spiegelwelt-Martha als Protagonistin der Welt B ebenfalls eine gelbe Regenjacke.

³¹¹ Vgl.: Anhang 4: Gegenüberstellung der Spiegelwelten.

³¹² Vgl.: „Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, TC 00:12:30 min.

³¹³ Vgl.: „Deja-vu“, *Dark*, 3/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:08:33 min., 24.03.2025.

Doch nicht nur die farblichen Indizien helfen bei der Unterscheidung, sondern ebenso die Aspekte der Spiegelung, der bewusst gesetzten Gegensätze in Formen, sowie der Verwendung von Dualismen. Die Spiegelung als Unterscheidungsform wurde schon im Titel, sowie den Zwischentiteln gezeigt und erstreckt sich weitreichend über die gesamte Bildebene von Welt B. Wie ebenfalls in Anhang 4 zu erkennen – sowie auch schon in Anhang 2 zu den Zwischentiteln im Fall des Kahnwald-Hauses – werden die Orte in Welt B an einer senkrechten Achse in gespiegelter Form gezeigt, wodurch die Tür im AKW statt rechts links erscheint, der Eingang zum Bunker rechts ist, das Zimmer von Jonas, bzw. in Welt B Martha, das Bett rechts zeigt und vieles mehr. Außerdem wird mit dem gegensätzlichen Verwenden von runden und eckigen Formen gearbeitet, wodurch der Zeitapparat in Welt A die Form eines Quaders im Gegensatz zum kugelförmigen Zeitapparat aus Welt B aufweist. Genau gegenteilig verhält es sich beispielsweise mit der Taschenlampe, welche Jonas als Ausrüstung von seinem älteren Ich, bzw. von Spiegelwelt-Marthas älterem Ich in Welt B bekommt – das Licht der runden Lampe wird dort durch eine eckige Lampe ersetzt.

Diese Gegensätze finden sich nicht nur in ästhetischen Gestaltungsmitteln, sondern ebenso in thematisierten Gegensätzlichkeiten wie ‚Gut und Böse‘; ‚Schwarz und Weiß‘; ‚Licht und Schatten‘; ‚Gestern und Heute‘; ‚Anfang und Ende‘; ‚Adam und Eva‘; ‚Leben und Tod‘, welche ebenso häufig als Episodentitel verwendet werden (Vgl. Anhang 1).³¹⁴ Ein Dialog zwischen Dem Fremden/Jonas und H.G. Tannhaus über eben dieses Thema, beleuchtet die Relevanz dieser Gegensätzlichkeiten, zu welchen auch die Spiegelwelten später zählen:

„H.G. TANNHAUS:

Unser Denken ist vom Dualismus geprägt. Eingang, Ausgang. Schwarz, weiß. Gut, böse. Alles kommt in Paaren daher. Aber das ist falsch. Haben Sie schonmal was von der Triquetra gehört?

DER FREMDE:

Der Knoten der Dreisamkeit.

H.G. TANNHAUS:

Ohne eine dritte Dimension ist nichts vollkommen. Es gibt nicht nur ein Oben und ein Unten. Es gibt auch eine Mitte. Ich glaube, dass Einstein und Rosen etwas übersehen haben. Ein Wurmloch verbindet nicht nur zwei, sondern drei Dimensionen miteinander. Zukunft. Gegenwart. Und Vergangenheit.“³¹⁵

H.G. Tannhaus betont hier jedoch nicht nur die Dualismen, sondern auch die Form der Triquetra, welche ebenso häufig in DARK erscheint – zusammen mit der damit verbundenen Zahl Drei. Wie auch schon im vorherigen Kapitel beschrieben, wird die Triquetra als Symbol

³¹⁴ Vgl.: Anhang 1: Episoden/ Titel-Übersicht.

³¹⁵ H.G. Tannhaus und Der Fremde in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, E8 TC 00:05:10-00:06:10 min.

auf der Passagentür dafür verwendet, die drei durch die Passage miteinander verbundenen Zeitebenen zu verkörpern und damit den 33-Jahre-Zyklus. Die Triqueta wiederum ist eine Art gleichschenkliges Dreieck, welches aus miteinander verbundenen Halbkreisen besteht und dadurch beide Formen, rund und eckig, verbindet.³¹⁶ Hieraus ergeben sich folgende Trinitäten: die drei Primärfarben: die Triqueta selbst, welche die zwei Formen rund und eckig vereint; die drei durch die Passage mit der Triqueta verbundenen Zeitebenen und die zwei gegensätzlichen Spiegelwelten, welche sowohl aus einer dritten Ursprungswelt entstanden sind, als auch wieder zu einer dritten New Origin World zusammengefügt werden. Die Origin World verkörpert symbolisch dementsprechend die Ursprungswelt, welche in zwei gegensätzliche Teile gespalten wurde. Diese Verbindung der Triqueta und der drei Welten findet sich zudem in einem fast identischen Gespräch drei Staffeln später, ebenfalls in Folge acht zwischen Claudias älterer Version und Adam:

„ÄLTERE CLAUDIA:

Unser Denken ist vom Dualismus geprägt. Schwarz, weiß. Licht und Schatten. Deine Welt und Evas Welt. Aber das ist falsch. Ohne eine dritte Dimension ist nichts vollkommen.

ADAM:

Die Triqueta. Es gibt eine dritte Welt?

ÄLTERE CLAUDIA:

Die Welt, aus der dieser Knoten geboren wurde. In der alles seinen Ursprung hat. In der ein einziger Fehler begangen wurde. Tannhaus, in der Ursprungswelt. Er hat wie du jemanden verloren. Und wie du hat er versucht jemanden von den Toten zurückzuholen. Aber stattdessen hat er seine Welt gespalten und zerstört und damit unsere beiden Welten erschaffen.“³¹⁷

Die Zahl Drei findet sich des Weiteren in der Aufteilung der Serie in drei Staffeln, die sich ebenso zu einer gesamten Serie ergänzen und damit erneut eine metaphorische Verbindung zur Triqueta herstellt, in der jede Staffel einen Halbkreis dieser Form verkörpert und wodurch die narrative Gestaltung ohne klaren Anfang und Ende wiederum veranschaulicht wird. Auch die offizielle Website zu DARK verwendet die Triqueta als Form, um die drei Staffeln zu veranschaulichen, welche ausgewählt werden können, um den Wissensstand anzugeben.³¹⁸ Außerdem findet sich die Zahl innerhalb der Anzahl der ‚Hauptfiguren‘, welche sich aus Jonas/Adam, Martha/Eva und Claudia festlegen lassen und deren Zusammenarbeiten elementar für die Serie ist.

³¹⁶ Vgl.: Dark Wiki, „Triquetra.“, *Fandom*, 24.03.2025.

³¹⁷ Ältere Claudia und Adam in: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, TC 00:02:41- 00:04:16 min.

³¹⁸ Vgl.: Aufteilung der auszuwählenden Staffeln in Triqueta unter Zeitstrang: „83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, *dark.netflix.io*, 24.03.2025.

Die Dualismen sind dementsprechend fest in die gesamte Handlung der Serie eingebunden und lassen sich in den verschiedensten Formen finden, welche sich zugleich im konstanten Gegensatz zur Dreisamkeit befinden. Adams Seite des Schattens – zusammen mit seiner angehörigen Gruppe *Sic mundus Creatus est* – stellen Welt A dar, während Eva als Seite des Lichts – zusammen mit ihrer Gruppe *Erit Lux* – Welt B verkörpert. Doch die Ursprungswelt vereint beide Seiten, Licht und Schatten, Gut und Böse in einer freien Welt.

3.2.3 Zeitlichkeit und bildhaftes Erzählen

DARK bedient sich zudem weiterer Hilfsmittel um Zeit darzustellen und möglichst klar zu zeigen, inwiefern Zeitebenen, Figuren und Begebenheiten zusammenhängen. Eine dieser Möglichkeiten Zeit einzuordnen – neben den bisherigen Methoden – ist die Musik, welche vor allem in der Zeitebene der 80er Jahre auffällt. Eine der Kinderleichen, die zu Beginn der Serie im Jahr 2019 gefunden wird, trägt Kleidung aus den 80er Jahren und hält einen Walkman in der Hand, welcher den ebenfalls aus dieser Zeit entstammenden Song ‚Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann‘ von Nena abspielt.³¹⁹ Während die Lyrics von einem Sturz durch Zeit und Raum und der Zukunft erzählen, wird von dem Walkman auf einen Röhrenfernseher der damaligen Zeit geschnitten, der sich im Bunker 1986 befindet. Die Lyrics doppeln den Gedanken der Zeitreise, da die Kinderleiche buchstäblich in die Zukunft durch ein Portal fällt, das sich im Bunker öffnet. Außerdem wird das Stilmittel, passende Songs aus den jeweiligen Zeiten oder passende Lyrics zu den Situationen zu verwenden, im weiteren Verlauf fortgeführt, um den Kontext der jeweiligen Szenen zu untermalen.

Intra-, sowie Extradiegetische Musik wird zudem als Strategie eingesetzt Handlungselemente in bildlicher Form von Collagen oder Splitscreen-Szenen zu zeigen, die wiederum mehr Kontext hinzufügen und wodurch so manche Erklärungen erspart werden können. Dementsprechend sind kontinuierlich Songsequenzen innerhalb der Folgen zu finden, in denen der jeweilige Song oder ein Ausschnitt dessen gespielt wird, während verschiedenste Szenen wichtige Handlungen zusammenfassen oder Charaktere nebeneinander zeigen, um z.B. Situationen zu verstärken. Ein Beispiel hierfür liefert auch der oben genannte Fall des Walkmans und der daran anschließenden Einblendung des Bunkers des Jahres 1986, in dem ein Junge in die Zeitmaschine geschnallt wird.

³¹⁹ Vgl.: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, TC 00:47:37-00:48:27 min.; vgl.: „Songtext zu Irgendwie, irgenwo, irgendwann von Nena“, *Genius*, <https://genius.com/Nena-irgendwie-irgendwo-irgendwann-lyrics>, 24.03.2025.

Ein weiterer damit verwandter Aspekt ist die Schnitttechnik, welcher hier von einem Walkman zum passenden Musikvideo auf dem Fernseher geschieht. So wird durch die Art und Weise des Schnitts von aneinander anknüpfenden Szenen zusätzlich kommuniziert. In Folge acht der zweiten Staffel wird das bekannte Zitat zu Anfang und Ende wiederholt. Nach dem Satzteil ‚Der Anfang ist das Ende‘ wird Charlotte gezeigt und nach ‚Und das Ende ist der Anfang.‘ Elisabeth.³²⁰ Weiter folgen Splitscreen Aufnahmen, während die Figur Noah erklärt, dass Elisabeth Charlottes Mutter, sowie Charlotte Elisabeths Mutter ist und demnach der Anfang buchstäblich gleich dem Ende entspricht.³²¹ Dieses bildhafte Erzählen wird außerdem deutlich, wenn passende Skizzen oder Objekte zum Text oder der Handlung eingefügt werden, wie beispielsweise ein Stück Papier mitsamt der Triquetra, in welcher sich innerhalb jeder Seite eine Jahreszahl befindet und wodurch die Passage in den Höhlen visuell dargestellt wird oder ähnliches.³²²

Ähnlich zur Musik werden zusätzlich Requisiten und zeitlich verortbare Gegenstände und Techniken benutzt, um die Zeitebenen voneinander abzugrenzen. So ist häufig vor einer Szene ein Shot eines Hauses mitsamt einem davor parkenden Auto zu sehen, wodurch festgestellt werden kann, in welchem Familienumfeld sich die Szene einordnen lässt.³²³ Das Auto gibt dabei durch das Modell Rückschlüsse auf die betreffende Zeit.

Auch die unterschiedlichen Zustände und Requisiten vor bestimmten Orten wie zum Beispiel der Windener Höhlen helfen dabei, Handlungen zeitlich zu verorten, wie in Anhang 3 herausgearbeitet wurde.³²⁴ Dort ist der Höhleneingang in den verschiedenen Zeiten und Welten gegenübergestellt und zeigt gewisse Erkennungsmerkmale. Die Höhle im Jahr 1920/21 ist noch im Bau; an dem Eingang im Jahr 1953 wurde ein Gitter montiert, an das Ulrich greift und dadurch wortlos kommuniziert, dass sich etwas verändert hat; im Jahr 1986 scheint nichts verändert; im Jahr 2019 hingegen ein gelber Sessel auf der linken Seite der Höhle; in derselben Zeit in Welt B hingegen zwei Sessel rechts und im Jahr 2052 in Welt B kommt die Umgebung einer trockenen Wüste gleich (Vgl. Anhang 3).³²⁵ Die Charaktere interagieren ähnlich wie Ulrich mit den jeweiligen Veränderungen und heben diese dadurch ins Bewusstsein der Zuschauer:innen, welche die Merkmale dann wiederum als Hilfsmittel zur

³²⁰ Vgl.: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, TC 00:01:51- 00:02:30 min.

³²¹ Vgl.: Ebd.

³²² Vgl.: Dark Wiki, „Triquetra“, *Fandom*, 24.03.2025.

³²³ Vgl.: Auto aus den 80er-Jahren vor Haus der Kahnwalds in „Gespenster“, *Dark*, 2/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:29:44 min., 24.03.2025; Vgl.: Auto repräsentativ für die 2019-Zeitebene vor Haus der Kahnwalds in „Die Reisenden“, *Dark*, 2/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:23:52 min., 24.03.2025.

³²⁴ Vgl.: Anhang 3: Der Windener Höhleneingang durch die Zeiten.

³²⁵ Vgl.: Ebd.

Orientierung verwenden können. Ähnlich verhält es sich mit Orten wie dem Bunker oder der Schule.

Auch durch Kostüm, Plakate, Werbung, historische Ereignisse wie dem Tschernobyl-Vorfall, oder ähnlichem sind die Zeitebenen in offensichtlicher Weise zu unterscheiden und geben z.B. je nach Kleidungsstil Hinweise darauf, aus welcher Zeit die jeweiligen Charaktere stammen. DARK nutzt dementsprechend historische Authentizität um Zeitlichkeit in der Serie zu untermalen.

3.2.4 Figurenmerkmale und Relationen

Wie bereits in vielen Aspekten angedeutet, existieren im DARK-Universum zahlreiche Figuren in unterschiedlichen Altersgruppen, weshalb von fast allen Charakteren bis zu drei Schauspieler:innen besetzt wurden, welche jedoch ein und dieselbe Rolle verkörpern. In Anhang 5 findet sich eine Übersicht einer Auswahl der Figuren mit den jeweiligen genutzten Erkennungsmerkmalen, die es den Zuschauer:innen erleichtern sollen, zu verstehen welche Figur sie vor sich sehen.³²⁶ Fast alle Personen existieren zudem nicht nur in Welt A, sondern ebenfalls in unterschiedlicher Weise in Welt B. In Letzterer existiert die Hauptfigur Jonas nicht und wird von Martha abgelöst, welche wiederum in Welt A aufgrund ihres Schicksals von Adam getötet zu werden, nur als junge Version zu finden ist. Jonas und Martha entwickeln sich jeweils zu Adam und Eva und sind beide Teile von größeren Enthüllungsmomenten. In beiden Fällen, aber mit mehr Fokus auf Adam, lernt Jonas die ältesten Versionen kennen, ohne sofort zu wissen, dass dies seine und Marthas Zukunft bedeutet. Adam gibt sich zu erkennen, indem er seine Narbe am Hals freilegt, wie es auch an den Verweisen zu seiner Figur in Anhang 5 zu sehen ist.³²⁷ Diese Narbe erhält Jonas im Laufe der Serie und auch in seiner mittleren Version des Fremden ist sie ein wichtiges Erkennungsmerkmal. Spiegelwelt-Martha bzw. Evas Erkennungsmerkmal wiederum ist ihre Narbe im Gesicht, welche auch sie als jüngere Version erst noch erlangt.³²⁸ Diese Martha unterscheidet sich zudem mit Hilfe der dunkleren, kürzeren Haare mit Pony gravierend von Martha aus Welt A mit helleren Haaren ohne Pony.³²⁹

³²⁶ Vgl.: Anhang 5: Eine Gegenüberstellung einer Auswahl von Charakteren in den verschiedenen Zeiten mit deren jeweiligen Erkennungsmerkmalen.

³²⁷ Vgl.: Ebd.: Welt A, Jonas Kahnwald, Der Fremde, Adam.

³²⁸ Vgl.: Ebd.: Welt B, Martha Nielsen, Martha Nielsen, Eva.

³²⁹ Vgl.: Ebd.: Welt A, Martha Nielsen.

Claudia Tiedemanns Erkennungsmerkmal ist in der Heterochromie ihrer Augen vertreten, welche ebenfalls zahlreich innerhalb der Serie thematisiert und diskutiert wird.³³⁰ Ihre ältere Version ist auch als ‚Weißer Teufel‘ bekannt und besucht in Staffel zwei ihren Vater in jungen Jahren. Hier stellt dieser fest, dass die ihm unbekannte Frau Heterochromie hätte und ihn das an seine Tochter Claudia erinnert: „Ein braunes und ein blaues Auge. Das ist selten. Wie meine Tochter“.³³¹ Er erkennt zwar erst später, dass die Frau seine erwachsene Tochter war, allerdings ist diese Bemerkung erneut vor allem für die Zuschauenden ein Indiz, woran Claudia u.a. erkannt werden kann. Auch bei den Figuren wird das Element des Schnittes effektiv genutzt, wie auch auf Claudias Verweisen zu ihrer mittleren und älteren Version in Anhang 5 zu erkennen ist. Häufig wird nach den Großaufnahmen des Gesichts einer Figur zu einer Nahaufnahme einer älteren oder jüngeren oder verwandten Person geschnitten, oder diese nebeneinander im Splitscreen gezeigt, um ganz klar zu verdeutlichen, welche Person es sein soll. Je weiter die Serie fortschreitet und je mehr Figuren eingeführt werden, desto häufiger wird sich diesem Prinzip bedient, die einzelnen Charaktere zu verknüpfen. Folge neun der ersten Staffel beginnt beispielsweise mit einer Auflistung der Charaktere von jeweils jung bis alt in Großaufnahmen.³³²

Ulrich verletzt in seinem Handlungsstrang Helge Doppler im Versuch durch den Tod des jungen Helges, das Unglück in Zukunft verhindern zu können, an dem dieser mitbeteiligt ist. Ulrich scheitert jedoch und Helge lebt von dem Zeitpunkt an mit einer auffälligen Narbe am Ohr, die in seinem Fall eindeutig identifiziert, welche Schauspieler:innen ihn verkörpern.³³³ Um Helge in Welt B zu unterscheiden, wird die Stelle der Verletzung geändert, sowie auch das Alter, in welchem ihm diese hinzugefügt wird.³³⁴ In der Spiegelwelt tragen die einzelnen Figuren ihr Schicksal weiterhin mit sich, welches sich größtenteils ähnlich zu Welt A verhält, jedoch passiert dies in unterschiedlicher Weise, wie Claudia in Staffel drei erklärt:

„Solange der Knoten existiert, sind wir in beiden Welten dazu verdammt, jedes Leid auf ein Neues zu empfinden und auszulösen. Es gibt keinen Unterschied zwischen den beiden Welten. Die Dinge passieren vielleicht nicht auf dieselbe Art und Weise, oder zur selben Zeit. Aber sie passieren. Keiner in diesem Knoten kann seinem Schicksal entkommen.“³³⁵

Dieses Zitat ist zudem zu hören, während Ulrich in beiden Welten auf Helge trifft und den Entschluss fasst, diesen zu töten. Hier ist der gelbe Bunker aus Anhang 4 als Kontrast zum

³³⁰ Vgl.: Anhang 5: Eine Gegenüberstellung einer Auswahl von Charakteren in den verschiedenen Zeiten mit deren jeweiligen Erkennungsmerkmalen: Welt A, Claudia Tiedemann (Weißer Teufel).

³³¹ Egon Tiedemann in: „Gespenster“, *Dark*, 2/3, TC 00:35:41- 00:35:53 min., 24.03.2025.

³³² Vgl.: „Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, TC 00:00:00ff. min., 24.03.2025.

³³³ Vgl.: Anhang 5: Eine Gegenüberstellung einer Auswahl von Charakteren in den verschiedenen Zeiten mit deren jeweiligen Erkennungsmerkmalen: Welt A, Helge Doppler.

³³⁴ Vgl.: Ebd.: Welt B, Helge Doppler.

³³⁵ Claudia in: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, TC 00:18:51- 00:19:34 min.

blauen Bunker zu sehen. Spiegelwelt-Ulrich reist ebenfalls in die früheste Zeit, die durch die Passage verknüpft ist und landet in 1986 anstatt 1953, da die Passage in Welt B die drei Welten 1986, 2019 und 2052 miteinander verbindet. Dementsprechend verletzt Ulrich hier Helges mittlere Version, wodurch dieser als Kind nie gezeigt wird. Helges Narbe ist in Welt B dementsprechend auf seinem Auge anstatt am Ohr. Dieses distinktive Merkmal ist eindeutig mit seiner Rolle verknüpft und erleichtert damit die Unterscheidung, um welchen Helge es sich in den jeweiligen Szenen handelt.

Aufgrund der überdurchschnittlichen Quantität an Charakteren kann dementsprechend jeder Figur ein Erkennungsmerkmal zugeordnet werden – egal ob es sich um Haupt- oder Nebenfiguren handelt. Manche Figuren haben eine unverkennbare Ähnlichkeit zu deren früheren/späteren Versionen, wie z.B. bei Ulrich oder Peter; ein spezielles Muttermal wie Ines; eine weiße Strähne im Haar wie Jana; die Gebärdensprache von Elisabeth; der Schnitt an der Oberlippe des Unbekannten bzw. Jonas und Marthas Sohns und vieles mehr. Der Erfolg des Castings der Rollen wird außerdem häufig in Artikeln und Reviews vermerkt. Keyvan Azh schreibt in seiner auch kritischen Review über das Casting folgendes:

„Casting Meisterleistung: Was sonst nur die moderne Deepfake-Technologie kann, absolviert das Casting-Team von Dark. Wie schon seit Staffel 1, sind die Schauspieler der Charaktere in verschiedenen Altersstufen umwerfend identisch. Zu keiner Sekunde fühlt es sich so an, als wären „Jung“ und „Alt“ zwei verschiedene Charaktere.“³³⁶

Die Mühe möglichst alle Personen erkennbar zu gestalten schließt zusammen mit den Erkenntnissen der Archetyp-Analyse darauf, dass DARK keine typische Einteilung zwischen Haupt- und Nebenfiguren vornimmt. Stattdessen werden Nebenfiguren mit der Zeit immer wichtiger und z.B. wie in Claudias Fall zu Hauptfiguren. Ulrichs Handlungsstrang erstreckt sich unter dessen umgekehrt. Er ist in Staffel eins als Polizist ein wichtiger Charakter in der Ermittlung der Umstände in Winden, wird jedoch ab dem Moment seiner Verhaftung aufgrund seiner Tat an Helge immer seltener und erfüllt in der übergreifenden Geschichte des Zeitknotens nur eine kleine Rolle. Diese ungewohnte Fluidität und Quantität an Figuren trägt dementsprechend zur Komplexität DARKs bei. Es lässt sich zugleich an der Umgangsform der Erkennungsmerkmale rückschließen, dass diese ebenfalls aufgrund der Komplexität notwendig sind. Nicht nur die Zuschauenden, sondern auch die Figuren in der Serie brauchen Veranschaulichungen, um sich alle Zeitknoten-Handlungsstränge und Figurenrelationen zu erarbeiten und benutzen dafür häufig eine Art Pinnwand, in der sie bekannte Informationen zusammentragen und diese damit auch indirekt für die Zuschauenden aufbereiten:

„One device that Dark does employ as a means of refreshing viewer memory is the pinboard, a rather predictable motif of serial detective shows. As more or less organized assemblages of images, documents,

³³⁶ Keyvan Azh, „Kritik: Dark – Staffel 3: Schrödingers Katze lebt“, *4001Reviews*, (10.07.2020), <https://4001reviews.de/serien/kritik-dark-staffel-3/>, 24.03.2025.

maps, and notes, these pinboards appear in a wide variety of forms throughout the series' three seasons, sometimes on chalkboards in a police investigator's office [...], other times strewn across the floor of a child's bedroom or adorning the walls of a hotel room. Common to these collections of evidence are their triggering of audience memory, their visualization of characters' thought processes, and their concrete manifestation of the series' own cumulative structure. With respect to the last of these three traits, the pinboard therefore serves as a primer for how to process the show's numerous storylines."³³⁷

Im Jahr 2052 hängt Claudia Fotos der Charaktere in ihren verschiedenen Altersstufen in chronologischer oder umgekehrter Reihenfolge, um die zugleich linear als auch nicht-linear verlaufende Handlung zu repräsentieren, in einer eben solchen Art und Weise an die Wand im Bunker und verbindet die Personen mit Fäden.³³⁸ Die besagte Bunkerwand wird schon zu Beginn der ersten Folge gezeigt, ohne dass sie bewusst eingeordnet werden kann und nimmt dadurch theoretisch spätere Überraschungsmomente vorweg, welche jedoch beim erstmaligen Sichten der Serie nicht auffallen und somit erst bei einem erneuten Ansehen erkannt werden können.³³⁹ Durch das Verbinden der Figuren Mikkell und Michael Kahnwald, kann sowohl den Figuren intradiegetisch, als auch den Zuschauenden die wichtige Information vermittelt werden, dass dies ein und dieselbe Person darstellen soll.³⁴⁰ Auch in Evas Geheimloge ist ein Stammbaum in den Boden integriert, welcher die Verbindungen der beiden Welten skizziert und Jonas und Marthas Sohn mit einem Unendlichkeitssymbol als Verbindungsstück kennzeichnet.³⁴¹ Die offizielle DARK-Website liefert zudem den an die unterschiedlichen Folgen angepassten Stammbaum, um während des Sichtens den Überblick behalten zu können.³⁴² Außerdem stellen Fans eigene Stammbäume z.B. in Foren und diskutieren über Familienverhältnisse und verpasste Indizien, wodurch erneut veranschaulicht wird, dass die Zusammenhänge und Charaktere trotz Erkennungspunkten herausfordernd wirken.³⁴³

³³⁷ Holt, "Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.", S. 286f.

³³⁸ Vgl.: Claudias Bunkerwand in 2052 Welt A in „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:42:14 min.; Vgl.: Holt, "Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.", S. 287.

³³⁹ Vgl.: Holt, "Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.", S. 287f.

³⁴⁰ Vgl.: Ebd., S. 288.

³⁴¹ Vgl.: Stammbaum in Evas Geheimloge Welt B in „Die Überlebenden“, *Dark*, 3/2, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:54:13 min., 24.03.2025.

³⁴² Vgl.: 83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 1, Folge 1“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025; Vgl.: 83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 3, Folge 8“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025.

³⁴³ Vgl.: SuperAryanRoy, „[Spoilers S3] Stammbaum der dritten Staffel von Dark“, *Reddit*, (2020), https://www.reddit.com/r/DarK/comments/ho2s4a/spoilers_s3_dark_season_3_family_tree/?tl=de, 24.03.2025.

3.2.5 Wiederholungen: Metaphern und Zitate

Das letzte Unterkapitel dieser Analyse widmet sich dem Thema der Verwendung von Wiederholungen von Zitaten und Metaphern bzw. Vergleichen aus Physik, Religion und Theater-texten, welche als Hilfsmittel verwendet werden um die komplexe Handlung zu gestalten. Besonders anhand von drei ausgewählten Beispielen wird deutlich, auf welche Arten und Weisen dieses Stilmittel eingesetzt werden kann.

Das erste Zitat bezieht sich auf eine Unterhaltung zwischen Jonas und Martha in der ersten Folge der ersten Staffel:

„MARTHA:

Ich glaub ich hab grad ein Déjà-vu. Das Licht. Der Wald. Als ob das alles schon mal passiert ist.

JONAS:

Ein Fehler in der Matrix.

[...]

MARTHA:

Oder eine Botschaft aus dem Jenseits. Hab ich mal gelesen.“³⁴⁴

Dieses Gespräch wird im Laufe der Serie zu einer wichtigen Referenz, die kontinuierlich aufgegriffen wird – beispielsweise auch als Jonas ältere Version (Der Fremde) auf Martha trifft. Als diese ihr Déjà-vu-Gefühl erwähnt, nutzt Der Fremde den an Erinnerungen geknüpften Satz über den Fehler in der Matrix um sich bei Martha vorzustellen.³⁴⁵ Sie erkennt Jonas daraufhin und dieses Prinzip wird immer wieder verwendet z.B. bei Eva/Spiegelwelt-Martha und Jonas. Auch andere Figuren erkennen sich durch bestimmte Zitate und Wiederholungen.

Die Strategie wird außerdem genutzt um Verwandtschaftsverhältnisse zu verdeutlichen. So antwortet Ulrich nach Hannahs Liebesgeständnis zu Beginn der Serie statt mit den Worten ‚Ich liebe dich‘ mit ‚Schön bist du.‘³⁴⁶ Auch diese ungewöhnliche Bemerkung zieht sich durch die Serie und Ulrichs Figur, sowohl in Welt A als auch in Welt B und ist zusätzlich sogar aus Agnes Nielsens Mund zu hören. Agnes wiederum ist Ulrichs Großmutter und als diese zu ihrer Geliebten die Worte ‚Schön bist du‘ spricht, werden die Zuschauenden zusätzlich auf die Verwandtschaftsverhältnisse aufmerksam gemacht. Zitatwiederholungen werden dementsprechend auch dazu verwendet, Generationen und Verwandtschafts- bzw. Beziehungskonstellationen zu untermalen.

³⁴⁴ Jonas und Martha in: „Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, TC 00:30:54- 00:31:22 min.

³⁴⁵ Vgl.: Der Fremde und Martha in: „Der weiße Teufel“, *Dark*, 2/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:15:50- 00:18:22 min., 24.03.2025.

³⁴⁶ Ulrich in: „Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, TC 00:06:25 min.

Das dritte Zitatbeispiel bezieht sich auf ein Gespräch zwischen Hannah und Ulrich, welches in jeder Staffel einmal vorkommt und die Entwicklung der Handlung mitaufzeigt. Die beiden sprechen während einem Gewitter als Kinder über einen potenziellen Weltuntergang und darüber, dass sie sich ganz klar eine Welt ohne Winden wünschen würden.

„STAFFEL 1:

HANNAH (JUNG):

Ist das jetzt die Apokalypse?

ULRICH (JUNG):

Schon ein bisschen enttäuschend.

HANNAH:

Ich habs mir irgendwie lauter vorgestellt, greller.

Wenn die Welt heute ausgelöscht wird, und alles neu beginnt. Was würdest du dir wünschen?

ULRICH:

Ganz klar. Eine Welt ohne Winden.

HANNAH:

Auf eine Welt ohne Winden.

ULRICH:

Auf eine Welt ohne Winden.

HANNAH:

Ich glaub Winden will nicht so einfach weg.

ULRICH:

Na, vielleicht beim nächsten Mal.“³⁴⁷

Die Sicherheit in Ulrichs Wortwahl ist hier auffällig und verdeutlicht die starken Wünsche der Figuren aus ihrem Schicksal und der Stadt ausbrechen zu wollen. Die zusätzliche Ironie der tatsächlich bevorstehenden Apokalypse entspricht einem versteckten Hinweis, den nur die Zuschauer:innen verstehen – noch nicht jedoch die Figuren selbst. Am Ende des Dialogs wird festgehalten, dass Winden noch nicht untergeht und sich das Gewitter lichtet. Jedoch wirft Ulrich die Bemerkung mit ein, dass Winden beim nächsten Mal untergehen könnte. Dies ist eine doppeldeutige Anspielung darauf, dass sich sowohl das Gespräch wiederholen wird, als auch die Apokalypse noch kommen kann. In Staffel zwei wiederholt sich das Gespräch zwi-

³⁴⁷ Vgl.: „Gestern und Heute“, *Dark*, 1/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:34:04- 00:35:49 min., 24.03.2025.

schen den beiden erwachsenen Versionen von Hannah und Ulrich nahezu identisch. Hier werden jedoch die Rollen vertauscht, Ulrich beginnt das Gespräch und spricht Hannahs Text und umgekehrt.

„STAFFEL 2:

ULRICH (ERWACHSEN):

Ist das jetzt die Apokalypse?

HANNAH (ERWACHSEN):

Schon ein bisschen enttäuschend.

ULRICH:

Ich hab's mir irgendwie lauter vorgestellt, greller.

Wenn morgen die Welt untergeht und alles neu beginnt. Was würdest du dir wünschen?

HANNAH:

Eine Welt ohne Winden. Und du?“³⁴⁸

Diesmal endet der Dialog jedoch früher. Ulrich deutet kein nächstes Mal mehr an und auch hier versteckt sich die Anspielung darauf, dass sich die Welt wirklich auslöscht und Ulrich in der New Origin World nicht existiert – für ihn gibt es keine dritte Wiederholung des Gesprächs. Die Beiden nutzen die Konversation in Staffel zwei zudem als flirtende Annäherung und verdeutlichen dadurch deren Affäre, gemeinsame Vergangenheit, sowie ihre allgemeine Figurenrelation.

In Staffel drei wiederholt sich das Gespräch am Ende der letzten Folge ein letztes Mal in der New Origin World, während einem Essen in Reginas Wohnung. Da Ulrich nicht Teil davon sein kann, übernehmen andere Figuren seine Anteile des Dialogs. Hannah bleibt jedoch elementar und ergänzt ihr Gefühl von einer Apokalypse geträumt zu haben. Sie spricht von Freiheit und Erlösung und alle stoßen auf eine Welt ohne Winden an.

„STAFFEL 3:

BENNI:

Ist das jetzt die Apokalypse?

[...]

HANNAH:

Das hört sich jetzt vollkommen absurd an, aber ich hab' genau das hier letzte Nacht geträumt. Das Licht hat geackert, es gab einen lauten Knall und dann

³⁴⁸ Ulrich und Hannah in: „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, TC 00:44:15- 00:45:02 min.

war plötzlich alles dunkel. Und irgendwie war die Welt zu Ende. [...] Es war einfach dunkel und ist nicht mehr hell geworden. Ich hatte so ein eigenartiges Gefühl. Als ob das gut ist, dass alles vorbei ist. Als ob man plötzlich frei ist von allem. Kein Wollen. Kein Müssen. Unendliche Dunkelheit. Kein gestern. Kein heute. Kein morgen. Nichts.

[...]

REGINA:

Wenn die Welt heute untergeht und ihr hättet einen Wunsch frei, was würdet ihr euch wünschen?

KATHARINA:

Eine Welt ohne Winden.

ALLE:

Auf eine Welt ohne Winden!

[...]

PETER:

Sieht so aus, als ob Winden nicht so einfach gehen will.

WÖLLER:

Vielleicht ist es ja besser so.³⁴⁹

Mit Peters letztem Satz darüber, dass es vielleicht besser wäre, wenn Winden nicht untergeht, schließt sich der Kreis endlich. Hier wird deutlich, dass die Figuren in der New Origin World nun von ihrem Leid frei sind und sich mit der Welt und Winden versöhnen können. Der Wunsch nach der Apokalypse löst sich genau wie die beiden mit der Apokalypse verbundenen Spiegelwelten auf. Lediglich Hannahs Einfall, ihr ungeborenes Kind in der neuen Ordinary World Jonas zu nennen, öffnet die Frage ein letztes Mal, ob die Figuren wirklich befreit sind, oder sich doch nochmal alles wiederholt. Doch diese Frage bleibt ungeklärt und die Antwort darauf den Zuschauer:innen überlassen.

In vielen bisher genannten Zitaten fällt des Weiteren auf, dass DARK stark mit Metaphern und Monologen über Physik, Literatur oder Religion arbeitet. Ein Beispiel hierfür ist u.a. das Zitat von H.G. Tannhaus im Kapitel zu Ästhetik und Dualismen, in dem er u.a. über den Wissenschaftler Albert Einstein, Dimensionen, die Triqueta und Wurmlöcher spricht.³⁵⁰ Auch in Marthas Theateraufführungen,³⁵¹ in H.G. Tannhauses Wissenschaftssendungen,

³⁴⁹ Cast in: „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, TC 01:04:58- 01:07:46 min.

³⁵⁰ Vgl.: H.G. Tannhaus und Der Fremde in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:05:10-00:06:10 min.

³⁵¹ Vgl.: Marthas Theaterstück in: „Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, TC 00:28:55- 00:30:12 min.

Noahs Gesprächen über Gott und die Entstehung der Welt,³⁵² Adam und Eva-Bezügen und Namensgebungen, den Ausführungen zum freien Willen vs. kausalem Determinismus, H.G. Tannhauses Ausführungen zur Schrödingers Katzen-Theorie um die Parallelwelten zu erklären³⁵³ und vielem mehr, sind Gegebenheiten über das DARK-Universum versteckt. So gelingt es, den Zuschauer:innen die physikalischen Regeln des Zeitreisens in der Serie zu erklären, ohne sie zu offensichtlich aufzählen zu müssen. In der ersten Staffel ist in einer Schulstunde Folgendes zu hören, während ein Unendlichkeitssymbol an der Tafel prangt:

„Dieser Roman ist durchzogen von einem Netz von Symbolen und Verweisen. [...] Einen speziellen Fall der Wiederholungen in Goethes Werk stellt die sogenannte Doppelung dar. [...] Die Symmetrie ist eine spezielle Art der Dopplung. Sie hat eine Mittelachse an der sich das Wiederholte spiegelt. Die Wiederholung geht also von einer imaginären Mitte aus und weist dann in zwei entgegengesetzte Richtungen. Es gibt zahlreiche Stellen da verweist der Roman auf später stattfindende Ereignisse. So wird z.B. der Hungertod von Ottilies bereits im dritten Kapitel des ersten Teils vorbereitet, als auf ihre große Mäßigkeit im Essen und Trinken hingewiesen wird. Dieser Hinweis wird sogar später nochmal wiederholt.“³⁵⁴

Die Metaebene dieses Zitates ist in sich unendlich. Durch den Vergleich des Romans wird gleichzeitig vorhergesagt, was in DARK passieren wird, wie wichtig die Spiegelung sein wird, dass Dreisamkeit eine Rolle spielt und auch die Passage wird angedeutet, welche sich aus einem Gang in zwei verschiedene Richtungen spaltet – sowohl auf Zeitebene als auch auf Weltenebene. Sprache und Wiederholungen sind dementsprechend elementar um Gegebenheiten immer und immer wieder zu verdoppeln und den Zuschauer:innen ins Gedächtnis zu rufen und deuten fortlaufend auf unzählige versteckte Details und komplexe, verstrickte Handlungen hin.

Selbst unwichtig wirkende Nebensätze mancher Figuren stellen sich letztendlich als deutlich komplexer heraus, wie zum Beispiel im Fall der Legende über die Frau im See. In Staffel 2 verbringen die Jugendlichen einen ausgelassenen Tag am See, während Bartosz Martha von einer Geschichte über eine dort ertrunkene Frau erzählt, welche die badenden Menschen zu sich herabziehen würde.³⁵⁵ Die Freundesgruppe macht sich darüber lustig und wird hiermit in einer seltenen freudigen Stimmung präsentiert, wodurch die Szene beim ersten Sichten auf die Zuschauenden wie ein positiver Ausgleich zum sonst düsteren Seriengeschehen wirkt. In Staffel drei stellt sich diese Legende jedoch als grausame Wirklichkeit heraus, denn Katharina Nielsen wird dort von ihrer eigenen Mutter ermordet und im See versänkt.³⁵⁶

³⁵² Vgl.: Noahs Gottesbeweis und Entstehung der Welt in: „Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, TC 00:14:41ff. min.

³⁵³ Vgl.: Erklärung von mehreren Realitäten nebeneinander durch das Experiment ‚Schrödingers Katze‘ in: „Zwischen der Zeit“, *Dark*, 3/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:00:00- 00:06:10 min., 24.03.2025.

³⁵⁴ Unterrichtszitat in: „Doppelleben“, *Dark*, 1/4, TC 00:09:30f. min.

³⁵⁵ Vgl.: Szene am See in: „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, TC 00:10:40- 00:11:03 min.

³⁵⁶ Vgl.: Katharinas Tod am See in: „Leben und Tod“, *Dark*, 3/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:44:06- 00:48:07 min., 24.03.2025.

Bei einem wiederholten Sichten von DARK ergibt sich demnach für das Publikum die Erkenntnis, dass selbst unwichtig und erstmals unbedeutend wirkende Nebensätze eine tiefgründige Geschichte haben können und nichts in dieser Serie Zufall ist. Jedes Detail, jeder Satz, jede Entscheidung ist bewusst gewählt und ergänzt die komplexe narrative Erzählstruktur.

3.3 Resümee: DARK als Beispiel einer komplexen narrativen Struktur

Die vorangegangenen Kapitel der Analyse ergeben einige Schlussfolgerungen, die nun in den wichtigsten Erkenntnissen festgehalten werden sollen, um im nächsten Schritt in den Kontext der SVoD-Plattformen eingeordnet werden zu können. Sowohl die Ergebnisse der narratologischen Analyse, als auch die damit einhergehenden audio-visuellen Hilfsmittel verstärken die Komplexität der Serie und die damit verbundene Wahrnehmung einer zyklischen Erzählung. Der Anfang ist in vielen Punkten zugleich das Ende und damit bedingen sich ebenfalls Vergangenheit und Zukunft gegenseitig. Innerhalb der Serie DARK existieren mehrere paradoxe Zeitreise-Gegenstände oder Verwandtschaftsverhältnisse wie z.B. die Zeitmaschinen selbst, Michaels Brief, Charlottes Uhr, H.G. Tannhauses Buch und einiges mehr, welche in dem Handlungsknoten keinen eindeutigen Ursprung haben. Die unendliche Geschichte zwischen Charlotte und Elisabeth, als gleichzeitig Mutter und Tochter der jeweils anderen, verdeutlicht diesen Aspekt u.a. zusätzlich. Trotz der zyklischen Narration lassen sich jedoch Anhaltspunkte zu Erzählformen wie der Dreiaktstruktur oder Held:innenreise etc. finden – jedoch in weit gedehnter Art und Weise. Die Staffelaufteilung passt teils in die Dreiaktstruktur, die Handlungen selbst jedoch nicht. Da sich DARK mit dem Thema von Zeitreisen beschäftigt, sind Aspekte des Reisens und die Held:innenreise-Stationen von elementarer Bedeutung. Jedoch ist auch hier zusammenzufassen, dass jede Station und jeder Archetypus in unzähligen Varianten aus unzähligen Perspektiven zu finden ist. Es existieren keine klar definierten Grundelemente wie eine Ordinary World, eine Special World, eine eindeutige Hauptfigur, etc., sondern stattdessen lebt die Serie von kontinuierlichen Verschiebungen und Neudefinitionen dieser Einheiten. Wendepunkte und Inciting Incidents gibt es mehrere und auch hier unterscheiden sich diese je nach Ebene der Betrachtung von dem tödlichen Unglück der Familie Tannhaus, über Michaels Suizid als gleichzeitige Absentation-Funktion bis hin zu Mikkels Verschwinden, als eben solche und viele weitere Momente. Neben Propps Funktion der Absentation lassen sich auch Magical Agents wie die Zeitmaschine oder die Funktion des direkten Gegenüberstehens zwischen Held:in und Feind:in wiederfinden – jedoch auch hier in nicht

eindeutiger Weise, da es sich darunter teils um zwei verschiedene Versionen einer Figur handelt. Daran anknüpfend ist eine weitere Erkenntnis zu nennen: dass jegliche Figuren für sich selbst, sowie andere Personen, kontinuierlich unterschiedliche Archetyp-Masken tragen; sich die Stationen hauptsächlich an Jonas und den Protagonist:innen orientieren, aber auch anhand vieler Nebencharaktere zu entdecken sind und all dies fortlaufend die Unendlichkeit und Zyklushaftigkeit der Seriennarration untermalt. Daraus resultieren zudem wiederum die audiovisuellen Gestaltungsmittel in Bereichen von Schrift, Farbe, Spiegelung, Dualismen, Trinitätssymbolik, Schnitt, Requisiten, Erkennungsmerkmalen von Figuren, bildlichem Erzählen, Wiederholungen von Zitaten und Metaphern aus den verschiedenen Bereichen wie Physik, Religion oder Literatur. Diese Hilfsmittel dienen der Orientierung und Veranschaulichung der komplexen Narration und fungieren gleichzeitig als Beweis für eine eben solche These – dass sich DARK einer nicht-linearen und komplizierten Narration bedient. Die Komplexität zeigt sich zudem in so einigen Darstellungen auch innerhalb der Serie, als Figuren vor z.B. mit Notizzetteln befüllten Wänden oder Stammbäumen stehen und die Ereignisse versuchen einzuordnen.³⁵⁷ Auch die Bunkerwand in den ersten Sekunden der ersten Folge, sowie die jeweiligen Intros der Staffeln nehmen also Handlungen vorweg, die erst mit dem gesamten Wissen der Serie Sinn ergeben und verdeutlichen damit erneut die Komplexität: „Ein Schicksal geknüpft an das Nächste. Jede unserer Taten nur eine Antwort auf eine vorangegangene Tat. Ursache, Wirkung. Nichts als ein unendlicher Tanz. Alles ist miteinander verbunden.“³⁵⁸ Letztendlich lässt sich die Diskussion, in welcher Weise die Narration innerhalb DARKs erzählt wird, auch im Thema der Serie zum freien Willen und kausalem Determinismus wiederfinden.³⁵⁹ Auch in dieser Frage stehen sich freie Entscheidungen und festgeschriebene Zukunftshandlungen gegenüber und heben damit die Komplexität sowohl inhaltlich als auch auf einer Metaebene der Zuschauenden hervor:

„Ich möchte verstehen, ob ich sie ändern kann. Ob alles eine Bestimmung hat, und wenn ja, wer über diese Bestimmung bestimmt. Der Zufall? Gott? Oder sind wir es selber? Sind wir überhaupt frei in dem was wir tun? Oder entsteht alles auf ewig neu in einem immer wiederkehrenden Kreislauf? Und wir folgen den Gesetzen der Natur und sind nichts als Sklaven von Raum und Zeit.“³⁶⁰

Das Zitat spiegelt nicht nur die Serienthematik wider, sondern spielt zudem darauf an, dass auch die Zuschauenden gefangen sind und nichts weiter tun können, als der vorgeschriebenen Handlung zu folgen und ihr reales Leben zu hinterfragen. Letztendlich kann als Hauptergebnis

³⁵⁷ Vgl.: Regina entdeckt das mit Notizen gefüllte Zimmer des Fremden in: „Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, TC 00:47:42f. min., 24.03.2025; und vgl.: Charlotte beim Versuch Nachdenken vor Ermittlungstafel in: „Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, TC 00:40:41f. min.

³⁵⁸ H.G. Tannhaus in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:39:45- 42:17 min.

³⁵⁹ Vgl.: H.G. Tannhaus und Der Fremde über kausalen Determinismus und freien Willen in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:19:25ff. min.

³⁶⁰ Der Fremde in: „Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, TC 00:30:08ff. min.

der Analyse festgestellt werden, dass DARK sich in jedem Fall von einer chronologisch-einfach-erzählten Serie abhebt und aufgrund der komplexen Narration besondere Umstände benötigt, um funktionieren zu können, welche im nächsten Kapitel dargestellt werden.

4. Fazit: Narratologische Komplexität im SVoD-Plattform-Kontext

Die Komplexität innerhalb DARKs Narration eröffnet außerdem die Frage, in welchem Rahmen eine solche Serie überhaupt funktionieren kann. Hier ist es wichtig, die Brücke zu den anfänglichen Informationen bezüglich SVoD-Plattformen, sowie Henry Jenkins Überlegungen und den damit zusammenhängenden Unterschieden zum linearen Fernsehen zu ziehen. Eine Serie wie DARK wäre innerhalb Letzterem weitaus mehr Schwierigkeiten ausgesetzt, als auf der Streaming-Plattform Netflix, woraus sich wiederum ableiten lässt, dass sich die Produktion bzw. Entwicklung komplexerer Serien, sowie deren Distributionsort, gegenseitig bedingen.

Netflix bietet den Zuschauenden, als Video-on-Demand-Plattform, die Möglichkeit des individuellen Sichtens der Serien, wodurch das Zeitfenster und die Anzahl der Folgen innerhalb einer Sitzung, die Wiedergabegeschwindigkeit, das Vor- und Zurückspulen, sowie Pausieren und beliebig oft Wiederholen von Episoden, im Bereich der Selbstbestimmung des Publikums liegen. Gillespies semantische Ebenen der Plattformdefinition helfen dabei zusätzlich, die Vorteile der SVoD-Plattform für neuere Arten des Erzählens – wie sie auch in DARK genutzt werden – hervorzuheben. Die eben erwähnten technischen Möglichkeiten fungieren als Hilfsmittel für die Zuschauenden. Diese können dadurch individuell entscheiden, inwiefern sie die Serie sichten möchten, um das optimalste Verständnis zu erzielen. Im linearen Fernsehen ist das aufgrund der, an ein festes Programm gebundenen, Ausstrahlung der Episoden nicht möglich. Je nach Sender besteht zwar auch die Option von Online-Mediatheken, welche die Flexibilität steigern, allerdings zählen diese wiederum zu VoD-Plattformen und sind demnach von der hier benutzten Form des linearen Fernsehens – als konträre Instanz zu SVoD-Plattformen – ausgeschlossen.

Dementsprechend lässt sich festhalten, dass die nutzungsfreundlichen, rechnerischen Bedingungen von SVoD-Plattformen gleichzeitig im figurativen Sinne eine erhöhte Diversität von komplexeren Handlungssträngen und individuellen Gestaltungsmitteln ermöglichen. Auch im metaphorischen, architektonischen bzw. politischen Aspekt hilft Netflix den Produzent:innen, ihre Nutzer:innen zu unterhalten und bietet ihnen eine möglichst barrierefrei zugängliche Plattform, um deren Projekte zu teilen. Der SVoD-Dienst eröffnet den Filmschaffenden demnach mehr Raum in der Gestaltung ihrer Materialien, sowie den Zuschauenden mehr Selbstbestimmung in deren Konsumverhalten. Zudem genießen Personen bessere Rahmenbedingungen dafür, die gewünschten Serien am Stück durchsehen zu können, indem die Serie an unterschiedlichen Geräten abgespielt, oder einzelne Folgen heruntergeladen und ohne

Internetzugang gesichtet werden können – so halten auch Reisen und Ortswechsel oder fehlende TV-Geräte nicht von einem immersiven Erlebnis ab: „[O]n-demand television will allow anyone to catch up at any time, quickly and legally.“³⁶¹

Dieser weitere Vorteil, welcher sich in den technischen Möglichkeiten bzw. Platfform-eigenschaften von SVoD-Diensten begründet, steht im Kontrast zum linearen Fernsehen. Hier werden die jeweiligen Episoden nicht alle am Stück, sondern meist im täglichen oder wöchentlichen Rhythmus, ausgestrahlt.

„On the one hand, there is a sofa, a traditional TV receiver and a nervous expectation of a new episode that is broadcasted every week day at the same time. On the other, there is a dislocation of the viewer, streaming television, video on demand, and the fact that the time is no longer an important factor when watching favorite shows is in question.“³⁶²

Demnach müssten im linearen Fernsehen mehr Wiederholungen und Rückblenden eingefügt werden, welche Auskunft über vorherige Episoden und wichtige Handlungspunkte liefern.³⁶³ Da einige Personen sogar unter den Plattformbedingungen von Netflix – mitsamt aller Erleichterungen – Verständnisschwierigkeiten haben, lässt sich annehmen, dass sich diese, trotz Erklärungen, im linearen Fernsehen nicht minimieren.³⁶⁴ Auch Henry Jenkins hält in seinen Ausführungen zu früheren narrativen Konstrukten im Vergleich zu neueren Konzepten fest, dass Letztere aufgrund der fehlenden Wiederholungen bzw. Zusammenfassungen eine erhöhte Aufmerksamkeit voraussetzen. Die Analyse zu DARK bestätigt diese These, da angenommen wird, dass sich Rezipient:innen die bisherige Geschichte mitsamt aller Verstrickungen in Erinnerung behalten und sich im besten Fall aktiv weitere Informationen beschaffen, um den weiteren Verlauf der Handlung zu verstehen.³⁶⁵ Wiederholungen spielen zwar eine wichtige Rolle in DARKs Erzählweise, jedoch gestaltet sich die Handlung, wie zuvor schon genannt, so komplex, dass es Zuschauenden trotz derer, sowie den Optionen wie des Zurückspulens, schwer fällt, der Geschichte zu folgen.

Außerdem ist die Episodenlänge im SVoD-Kontext im Gegensatz zum linearen Fernsehen nicht festgelegt,³⁶⁶ wodurch die Folgen nicht an typische Sendezeiteinheiten gebunden sind und die Immersion der Zuschauenden nicht durch Werbepausen gefährdet wird. Amanda

³⁶¹ Ivan Askwith, „TV You’ll Want to Pay For: How \$2 Downloads Can Revive Network Television.“, *Slate*, 01.11.2005, <https://slate.com/technology/2005/11/how-2-downloads-can-revive-network-television.html>, 24.03.2025.

³⁶² Krstic, „‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.“, S. 15.

³⁶³ Vgl.: Holt, „Time Machine TV: Digital Television in Netflix’s Dark.“, S. 274.

³⁶⁴ Vgl.: „Oh shit, ich muss dann jetzt auch mit dem rewatch anfangen, ist ja echt schon in 3 tagen... ohne rewatch von 1 und 2 ist das ziemlich unmöglich reinzukommen...“ Forum Serie: Dark. Fuzzmyass. 24.06.2020, 09:41 (MESZ), *Plattentests*: <https://www.plattentests.de/forum.php?topic=97068&seite=1>, 24.03.2025; Vgl.: „Yeah. Da werd ich die ersten zwei Stagfeln vorher nochmal schauen... sonst check ich dann gar nichts.“ Forum Serie: Dark. The MACHINA of God. 26.05.2020, 20:16 (MESZ), *Plattentest*: <https://www.plattentests.de/forum.php?topic=97068&seite=1>, 24.03.2025.

³⁶⁵ Vgl.: Holt, „Time Machine TV: Digital Television in Netflix’s Dark.“, S. 275, 284.

³⁶⁶ Vgl.: Krstic, „‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.“, S. 17f.

Lotz schreibt hierzu, dass Konsument:innen diese angenehmeren Sichtungsmöglichkeiten dem linearen Angebot vorziehen und verdeutlicht den Aspekt damit ebenso:

„Netflix’s viewing experience, which allows on-demand access to full series without commercial interruption, is also a key part of its value proposition. Netflix subscribers use the service to watch the same US titles available from ad-supported, linear services in their countries.“³⁶⁷

Im linearen Fernsehen gezeigte Serien sind außerdem meist in Episoden gegliedert, welche alle eigene Geschichten und abgeschlossene Handlungen neben einer größeren, übergeordneten Geschichte aufweisen – wie z.B. bei CASTLE (2009-2016)³⁶⁸, COLD CASE (2003-2010)³⁶⁹, und früheren Staffeln der Serien wie SUPERNATURAL (2005-2020)³⁷⁰ oder CRIMINAL MINDS (2005- laufend)³⁷¹ – sodass es Personen jederzeit und ohne Vorwissen ermöglicht wird, in die Serie einzusteigen.³⁷² Dabei ist es irrelevant, ob zwischendurch pausiert und einige Folgen ausgelassen oder erst mit späteren Staffeln begonnen wird. Es ist grundsätzlich immer möglich die meist wöchentlichen oder täglichen Episoden mit abgeschlossenen Handlungselementen ohne großen Aufwand zu verstehen und das nicht vorhandene Wissen bezieht sich maximal auf Details der übergeordneten Handlungsstränge, welche sich über die gesamte Serie oder einzelne Staffeln ziehen.³⁷³ Die Ursache hierfür wiederum liegt in der linearen Ausstrahlung, welche die Zuschauenden im Gegensatz zu SVoD-Optionen zu wöchentlichen Pausen zwingt. In manchen Fällen ist außerdem eine Entwicklung innerhalb der Serie von episodisch erzählten Folgen, hin zu zusammenhängenden Teilen einer Staffel zu entdecken, wie z.B. bei der Serie SUPERNATURAL, welche zwischen den Jahren 2005 und 2020 erschienen ist und damit in den Zeitraum der Entwicklung von SVoD-Plattformen und neueren narratologischen Konzepten fällt.³⁷⁴ Hier bestehen die früheren Staffeln aus einzelnen abgeschlossenen Episoden, welche in Form von kleinen Horror-Filmen je einen Fall der Monsterjäger thematisieren, während die Episoden späterer Staffeln inhaltlich stärker verknüpft sind und dementsprechend jede Staffel als Ganzes eine bestimmte Thematik bearbeitet.³⁷⁵

³⁶⁷ Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 211.

³⁶⁸ Vgl.: Start- und Enddatum: „Castle“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt1219024/>, 24.03.2025.

³⁶⁹ Vgl.: Start- und Enddatum: „Cold Case“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0368479/>, 24.03.2025.

³⁷⁰ Vgl.: Start- und Enddatum: „Supernatural“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0460681/>, 24.03.2025.

³⁷¹ Vgl.: Start- und Enddatum: „Criminal Minds“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0452046/>, 24.03.2025.

³⁷² Vgl.: Dijoyi Baker in: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 4.

³⁷³ Vgl.: Holt, „Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.“, S. 274.

³⁷⁴ Vgl.: „Supernatural“, *IMDb*, 24.03.2024.

³⁷⁵ Vgl.: Micah Bailey, „Supernatural gab seine ursprüngliche Prämisse auf und so lief die Serie 15 Jahre lang“, *Screenrant*, (17.12.2023), https://screenrant-com.translate.goog/supernatural-original-premise-abandoned-last-15-seasons-reason/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=de&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=rq, 24.03.2025.

DARK gestaltet ein späteres Einsteigen in die Serie oder Auslassen von Folgen aufgrund der unzähligen Handlungsstränge von Beginn an als nahezu unmöglich. Die Serie ist dementsprechend ein Musterbeispiel für Jenkins Theorie der Entwicklung des Erzählens weg vom Bekannten und Geordneten und hin zum Komplexen und Neuen. Aufgrund der SVoD-Plattformen kann es des Weiteren nicht zu dem, von Jenkins erwähnten, Phänomen kommen, dass Zuschauende nur noch komplexe Serien zur Verfügung haben, da sie letztendlich selbst entscheiden, was sie konsumieren wollen – sei es seichte Unterhaltung, bekannte ältere Serien, oder neue, komplizierte Rätselcharakter.³⁷⁶ Die Zuschauenden können dementsprechend selbst die erzählte Zeit beeinflussen, indem sie Folgen auswählen, vor- oder zurückspulen, zwischen Folgen springen, um Informationen nachzuprüfen, etc. und können damit auf einer Metaebene genauso die Zeit beeinflussen, wie die Figuren in der Serie DARK zwischen den Zeiten reisen.³⁷⁷

Die Plattformbedingungen und Angebote begünstigen demnach das Phänomen des Binge-Watchings,³⁷⁸ welches zugleich eine profitable Strategie, sowie ein Marketing-Konzept für SVoD-Dienste darstellt.³⁷⁹ Unter Binge-Watching versteht sich das Sichten mehrerer Episoden einer Serie hintereinander, wodurch der Begriff hauptsächlich im Serienkontext Verwendung findet.³⁸⁰ Die benutzte Maßeinheit ist hierbei die Folgenanzahl, nicht jedoch die Zeit selbst, wodurch sich Binge-Watching nicht darauf bezieht, über mehrere Stunden Serien und Filme zu konsumieren, sondern darauf, dass mehrere Episoden jeglicher Länge einer Serie hintereinander gesichtet werden.³⁸¹ „Qualitative interviews confirmed that viewers thought of episodes, rather than hours, as the units of a binge-watch.“³⁸² Zudem ist die These aufgestellt worden, dass nicht zu viele Folgen pro Staffel existieren sollen, um Menschen an die Serie zu binden.³⁸³

Die Bezeichnung entwickelt sich vor allem aufgrund der technischen Möglichkeiten, sowie der Plattformeigenschaften, neben den SVoD-Diensten weiter.³⁸⁴ Zudem findet sich das Binge-Watching sowohl als Ursache, als auch als Folge der Strategie von SVoD-Plattformen,

³⁷⁶ Vgl.: Lisa Perks, Emil Steiner, Ri Pierce-Grove und Lothar Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion.” In: *Binge-Watching and Contemporary Television Research*, Edinburgh University Press, 2021, S. 131-142, S. 137f.

³⁷⁷ Vgl.: Holt, “Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.”, S. 273.

³⁷⁸ Vgl.: Dijoymi Baker in: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 4.

³⁷⁹ Ebd., S. 2.

³⁸⁰ Vgl.: Krstic, ““Binge-Watching”: The New Way of Watching TV Series.”, S. 17.

³⁸¹ Vgl.: Perks, Steiner, Pierce-Grove und Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion”, S. 138.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl.: Ebd.

³⁸⁴ Vgl.: Krstic, ““Binge-Watching”: The New Way of Watching TV Series.”, S. 17.

ganze Staffeln oder Serien gesammelt zur Verfügung zu stellen und ist dementsprechend untrennbar im Hinblick auf die Analyse von SVoD-Projekten.³⁸⁵

„The central hypothesis is that binge-watching goes beyond what has for previous decades been considered a generally accepted way of watching TV content. In order to better understand this notion, it is also necessary to explain the importance of non-linear television and its distinction in relation to ‘traditional’ or linear television. I will pay special attention to social networks as an indispensable factor that completes the binge-watching experience.”³⁸⁶

Dieses Zitat zeigt, dass Binge-Watching als Begriff benutzt wird, um die neue Art des Serienkonsums und Zuschauendenverhaltens zu beschreiben, welche sich wiederum durch Streaming-Plattformen sowie den neuen narrativen Strukturen entwickelt, durch transmediale Aspekte mittels Social Media ergänzt wird und sich stark von linearen Fernsehtraditionen abhebt. Letzteres hat sich durch das kuratierte Programm in tägliche Routinen eingefügt und diese mitbestimmt, indem zu bestimmten Uhrzeiten, an bestimmten Tagen, bestimmte Serien gesichtet worden sind, während SVoD-Plattformen nichtlineare Konzepte begünstigen.³⁸⁷ Die Flexibilität und Selbstbestimmung durch Plattformen und Binge-Watching führt oft zu ungeplanten Änderungen in Tagesabläufen und ist damit mit mehr Disziplin und Suchtgefahr verknüpft:³⁸⁸ „The viewer has the opportunity to devote him or herself to the desired content at any time of the day and from almost any place, in the extent of their comfort zone.“³⁸⁹ Das Phänomen kann bewusst als Belohnung oder Entspannung eingesetzt werden sowie ein besseres Eintauchen in Handlungen schaffen und damit das Konsumerlebnis intensivieren und verbessern.³⁹⁰ Auch die Verbindungen der Zuschauenden zu den Charakteren einer Show können durch das Binge-Watching verstärkt werden, da die Personen mehr Zeit mit den jeweiligen Figuren verbringen und demnach stärkere Emotionen aufbauen können, wodurch die Serie wiederum einen größeren Eindruck hinterlässt: „Binge-watching or marathon viewing can encourage viewers to form strong connections with characters and storyworlds, leading to speculation, analysis, reflection and deep appreciation.“³⁹¹

Zugleich nutzen Plattformen wie Netflix bestimmte Strategien, um Binge-Watching zu erzielen, wie beispielsweise, indem Folgen automatisch weiterlaufen,³⁹² Anzeigen eingeblendet werden, welche z.B. darüber informieren, wie wenige Episoden noch bis zum Staffelfinale

³⁸⁵ Vgl.: James Graham in: Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 17.

³⁸⁶ Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 15.

³⁸⁷ Vgl.: Ebd., S. 16.

³⁸⁸ Vgl.: Ebd., S. 16f.; vgl.: Perks, Steiner, Pierce-Grove und Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion”, S. 133.

³⁸⁹ Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 16.

³⁹⁰ Vgl.: Perks, Steiner, Pierce-Grove und Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion”, S. 131f.; vgl.: Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 17.

³⁹¹ Perks, Steiner, Pierce-Grove und Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion”, S. 138.

³⁹² Vgl.: Holt, “Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.”, S. 278.

fehlen und wodurch den Zuschauer:innen die Selbstbeherrschung erschwert wird.³⁹³ Daraus resultiert, dass viele Rezipient:innen ursprüngliche Vorhaben ausblenden und zum Teil Bedürfnisse wie Schlaf oder Ernährung durch nicht intendiertes Binge-Watching in Vergessenheit geraten.³⁹⁴ Meist ist es eine Mischung aus bewusster und unbewusster Entscheidung, welche die unterschiedlichsten Ursachen aufweisen, wie auch z.B. sich mit Freund:innen oder durch Social Media über Serieninhalte austauschen zu können oder sich von Krankheiten und Sorgen abzulenken bzw. in fiktive Welten zu flüchten.³⁹⁵ Sobald Zuschauende jedoch in einen Zustand gelangen, indem sie die Realität zu sehr vernachlässigen, treten teils auch Emotionen wie Reue oder ein schlechtes Gewissen auf.³⁹⁶

Das Phänomen hat demnach sowohl negative als auch positive Auswirkungen auf Zuschauer:innen, existiert schon seit einiger Zeit und wird durch die technischen Entwicklungen im Bereich der Distribution audio-visueller Medien über SVoD-Plattformen verstärkt:

„Binge-watching was a relatively obscure phenomenon before 2012. Although practised and discussed in niche circles since before the advent of DVDs, it was not until streaming services and broadband internet became more and more ubiquitous that binge-watching received increased media and academic attention. Between 2015 and 2020, researchers have asked many questions about binge-watchers [...].“³⁹⁷

Die Forschung zwischen den Jahren 2015 und 2020 befasst sich mit der Zeitspanne, in welcher die Serie DARK gedreht und veröffentlicht worden ist und betont damit wiederum, dass Binge-Watching die Serienkonzeption, sowie -rezeption, beeinflusst.

„Binge-watching has changed some established norms, like scheduled viewing, allowing viewers greater choice of when and how they view content. That viewing autonomy, combined with social networks, morphed into a new and insufficiently explored sphere where binge-watchers, producers and influencers have collectively enhanced the viewing experience and created a seemingly new way of watching television. Binge-watching is not an entirely new phenomenon, but its popularity has increased in recent years due to the advancement and availability of technology.“³⁹⁸

Netflix im speziellen macht es sich zur Aufgabe, deren Eigenproduktionen und Serienangebot an das Phänomen des Binge-Watchings anzupassen:

„For Netflix, the simultaneous release of a season’s episodes is only part of the strategy to inspire binge-viewing. Many of its original series eschew the discrete episodic structure of television, with fewer standalone episodes and more collections of scenes moving slowly to a climax. Netflix also utilizes A-list casts, lavish budgets, and endless marketing resources to brand its original productions as must-see events.“³⁹⁹

Die eigenen Serien als Binge-Watching-Erlebnis zu kreieren betont deren Ziel, möglichst viele Abonnent:innen möglichst durchgehend an die Plattform zu fesseln und gleichzeitig

³⁹³ Vgl.: Perks, Steiner, Pierce-Grove und Mikos, “Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion”, S. 133.

³⁹⁴ Vgl.: Ebd.

³⁹⁵ Vgl.: Ebd., S. 133f., 136.

³⁹⁶ Vgl.: Ebd., S. 137.

³⁹⁷ Ebd., S. 131.

³⁹⁸ Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 22.

³⁹⁹ Dijoyimi Baker in: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 4.

spiegelt dieser Erfolg den Wunsch des Publikums wider, der alltäglichen Welt, durch eben solche immersive Angebote, entfliehen zu können: „Netflix users see bingeing as something to celebrate and something to be ashamed of; likewise, they binge-watch to catch up, to veg out, to re-watch, and to share.“⁴⁰⁰ Je mehr Serien und andere audio-visuelle Angebote Personen anlocken, desto mehr Abonnent:innen und Geld nehmen diese ein. Durch deren Eigenproduktionen – welche dadurch auch lediglich auf Netflix zugänglich sind – versucht die Plattform zusätzlich an den jeweiligen Produktionen interessierte Menschen an sich zu binden. Die gleichzeitige Veröffentlichung von mehreren Folgen, welche keine in sich abgeschlossenen Inhalte verfügen, begünstigen das Binge-Watching zusätzlich und findet sich auch in DARK wieder, da jede Staffel als Ganze jeweils veröffentlicht wurde.⁴⁰¹ Die Vorfreude der Fans wird durch das gezielte Marketing verstärkt und führt dementsprechend zu einer neuen Art und Weise Serien zu konsumieren, welche im direkten Zusammenhang mit Streaming-Diensten steht.

Die Ausführungen des Medienwissenschaftlers Henry Jenkins sind innerhalb der Einordnung komplexer narrativer Strukturen in den SVoD-Kontext ebenso von großer Bedeutung. Unter seiner Beschreibung vom transmedialen Erzählen und partizipativen Fankulturen fallen zum Beispiel die Eigenschaften der Serie DARK, welche plattformübergreifende Interaktionen ermöglicht. So kann die offizielle Website zur Serie, sowie sämtliche Online-Foren, welche als Austausch unter den Fans genutzt werden können – wie z.B. in der Analyse genannt zur Erstellung und Diskussion von Stammbäumen bzw. Verwandtschaftsverhältnissen – als transmediales Erzählen mit Partizipationsmöglichkeiten der Rezipient:innen gesehen werden. Jede Plattform trägt deren eigene Vorteile und den damit zusammenhängenden Mehrwert zur Serie bei, wie z.B. die technischen Möglichkeiten und Freiheiten der Streaming-Plattform, verknüpft mit der Option des Austausches und Sammeln, sowie Bereitstellen und Organisieren von Wissen über Foren und Social Media-Aspekten oder Internetseiten, welche sowohl unter den Fans⁴⁰² als auch – im Falle der offiziellen Website und Interviews etc – als Austausch zwischen Produzierenden und Konsumierenden genutzt werden können. Der Dialog zwischen den zwei Instanzen äußert sich zudem in partizipativeren Strukturen, da die Meinungen der Fans über Social Media auch der Produzierendenebene sichtbar gemacht werden können:

„Namely, this relationship established between the creators of the series and the audience is the ‘Big Media turn’ that has led to a entire new experience in producing and viewing TV content. Apart from

⁴⁰⁰ Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 7.

⁴⁰¹ Vgl.: Holt, „Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark.“, S. 278.

⁴⁰² Vgl.: Krstic, „‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.“, S. 19.

being able to contact those who create their favorite series, viewers have the opportunity to participate in the creation process themselves.”⁴⁰³

Hier kann das Beispiel der Serie HOTEL MONDIAL erneut aufgegriffen werden, in welchem sich im Prozess um den Kampf einer weiteren Staffel den Social Media Plattformen bedient worden ist, um die Produktionsfirma, den Sender, und die Schauspieler:innen zu erreichen. Außerdem kann so die Geschichte durch Fanprojekte weitergeführt werden, wodurch die Zuschauenden gleichzeitig Mitgestalter:innen sein können:

„Especially popular among binge communities is anticipating the continuation of the story. That is the crucial moment, when YouTube and other social media users get busy, using their profiles to publish news, development theories and other details about the series and their casts. Thus these fans are arguably specialized journalists for the series they follow, working exclusively online, selling what binge-watchers most need: continuation of the narrative they are devoted to, even in an alternative way, until the next season begins.”⁴⁰⁴

In manchen Fällen können Fan-Ideen auch von Produzierenden entdeckt und in weitere Staffeln eingefügt werden, wodurch auch Social Media-Plattformen im transmedialen Storytelling Einfluss auf SVoD-Inhalte nehmen, wie z.B. in der Serie PRETTY LITTLE LIARS (kurz: PLL, 2010-2017):⁴⁰⁵

„Writers used this situation skillfully to gauge the audience and push the show in the direction that fans wanted. Recently, King acknowledged that some episodes were based on ideas taken from viewers who had sent their theories, trying to figure out the identity of the main villain. Through use of Twitter, the PLL series has pushed the boundaries TV viewing.”⁴⁰⁶

All dies gemeinsam ergibt die von Jenkins angesprochenen Wissenskulturen, bestehend aus dem kollektiven Zusammentragen von Informationen und der damit verbundenen Grundlage für eine komplexere Narratologie mitsamt sich gegenseitig beeinflussender Wechselwirkung von Produzierenden und Konsumierenden.

Auch sein Aspekt zum additiven Verständnis lässt sich in DARK wiederfinden, indem sich die Serie nach jeder neuen Wissensaneignung verändert und ergänzt. Wie bereits zu Beginn erwähnt, lassen sich außerdem bekannte Referenzen zu Religion, Literatur, Physik oder ähnlichem und damit Anspielungen auf allgemeines Wissen in DARK finden. Dies hat wiederum zur Folge, dass sich Fans über die Metaebenen, Details, versteckte Subtextbedeutungen und ähnliches austauschen können. Das gemeinsame Rätseln und Erarbeiten der unzähligen Schichten der Serienhandlung führt zu einem Gemeinschaftsgefühl, Interaktivität und einer gestärkten Fangemeinde. Die internationale Zugangsmöglichkeit von, in diesem Fall, Netflix-Produktionen steigert ebenfalls die Erfolgchancen, die Verbreitung mittels Fankulturen, so-

⁴⁰³ Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 19.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 20.

⁴⁰⁵ Vgl.: Start- und Enddatum: „Pretty Little Liars“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt1578873/>, 24.03.2025.

⁴⁰⁶ Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 22.

wie den Austausch über Social Media im Gegensatz zu nationalen Ausstrahlungen mit begrenzter Reichweite. Die Wahrscheinlichkeit interessierte Menschen anzusprechen und als Fans zu gewinnen, ist durch die größere Ausbreitung viel höher. Im Falle einer Einbettung der Serie DARK ins lineare Fernsehen, wäre eine realistische Konsequenz, dass die Show die rätselbegeisterte Zielgruppe an Personen nicht erreicht, welche eine anspruchsvolle Narratologie bevorzugt oder, dass die unter den wöchentlichen Pausen leidende Immersion nicht zur Genüge überzeugt.

Das additive Verständnis ist ein weiterer Vorteil, den der Rahmen von SVoD-Plattformen und die damit zusammenhängende Option, eine Serie mehrmals zu sichten, für neuere Erzählformen schafft. Auch bei DARK ist es möglich, die Serie in verschiedenen investigativen Stufen zu konsumieren – je nachdem, wie rätselbegeistert die Zuschauenden sind. Für Rezipient:innen, die die Show zur reinen Unterhaltung sehen, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht alles verständlich und nicht jeder Zeitstrang nachvollziehbar – die Grundhandlung jedoch schon. Andere Zuschauer:innen wiederum wiederholen die Serie mehrmals, analysieren jedes Detail oder recherchieren und tauschen sich über versteckte Hinweise aus. Es ist dementsprechend möglich, die Serie mit unterschiedlichen Motivationsgraden und damit zusammenhängenden Verständnisebenen wahrzunehmen – die Herausforderung, sie zur reinen Unterhaltung zu sehen, gestaltet sich jedoch größer, als bei manch anderen früheren Serien.⁴⁰⁷

SVoD-Plattformen bieten zusätzlich die Möglichkeit künstlerische Freiheiten zu schaffen, wie auch im Kontext der Serie DARK über Netflix von den Verantwortlichen regelmäßig betont wird: „Regarding production, the media company’s ‘no rules’ business model has admittedly granted producers, directors, and writers a degree of autonomy they might not have experienced elsewhere, a point that Dark’s co-creators Baran bo Odar and Jantje Friese have made again and again.“⁴⁰⁸ Daraus lässt sich die Möglichkeit ableiten, die Startdaten der Staffeln, wie auch im Fall von DARK, auf einen bestimmten Tag zu legen und vor auszuplanen.⁴⁰⁹ Demnach ist es theoretisch möglich gewesen, die gesamte dritte Staffel an ihrem Erscheinungsdatum zu sehen – welches gleichzeitig dem intradiegetischen Tag der Apokalypse entspricht. In der Serie wird der Tag des 27. Juli im Kalender der Kahnwalds mit einem Kreissymbol gekennzeichnet, wodurch einerseits die Apokalypse in der filmischen Welt und andererseits die dritte Staffel in der Realität angekündigt wird.⁴¹⁰ Auch dieses Timing des Staffels-

⁴⁰⁷ Vgl.: Holt, “Time Machine TV: Digital Television in Netflix’s Dark.”, S. 286.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 290.

⁴⁰⁹ Vgl.: Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 18.

⁴¹⁰ Vgl.: „Enden und Anfänge“, *Dark*, 2/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, TC 00:46:14 min., 24.03.2025.

Startdatums wäre im linearen Fernsehen nicht exakt planbar, da es z.B. aufgrund von Spezialfällen jederzeit zu Programmänderungen kommen könnte.⁴¹¹

Das Beispiel des Datums verdeutlicht außerdem einen weiteren wichtigen Aspekt innerhalb der SVoD-Kultur, welcher sich von linearen Konzepten unterscheidet: der Immersionsmöglichkeit. Das Verweben von Realität und filmischer Wirklichkeit mittels der Gleichsetzung der Zeitebene, der Option Serien am Stück jederzeit und überall sichten zu können (Binge-Watching) und dem damit zusammenhängenden Eintauchen in die Handlung ohne Unterbrechungen, bietet eine optimale Grundlage für die Zuschauenden, sich in die Serienwelt einzudenken. Die zahlreichen Zusatzinformationen helfen dabei ebenso und auch die offizielle Website ist mit Musik und im passenden Design gestaltet und hilft dementsprechend das Gefühl der fiktiven Welt beizubehalten. Die realistischen Themen des freien Willens, der Atomkraft-Gefahr, etc. helfen des Weiteren dabei, die Grenzen zwischen Film und Realität verschwimmen zu lassen und auch Erkenntnisse aus der Serie in die Realität extrahieren zu können.

Die Existenz von SVoD-Plattformen beeinflusst dementsprechend nicht nur die Veränderungen in der Rezeption audio-visueller Medien, sondern reformiert zusätzlich die gesamte Produktion, sowie die Werbekonzepte von Streaming-Diensten:

„[Netflix’s] role in the popularization of streaming video has fundamentally altered the ways in which we watch, discuss, and generally consume media. From the rise of binge-watching and password-sharing to intermittent debates about spoiler etiquette and how critics should cover programs that are released all at once, Netflix is the central force in the contemporary experience of media consumption. The company has an equally notable impact on how television and film is produced, distributed, and marketed.“⁴¹²

Der Umgang mit Serien verändert sich dementsprechend, da durch die individuellen Freiheiten der Zuschauer:innen kein kollektiver Wissensstand vorausgesetzt werden kann, weshalb diese anders miteinander in Dialog treten und sich auch der Umgang mit potentiellen Spoilern auf Social Media oder durch Bekannte verändert.⁴¹³ Welche Serien oder Filme gesichtet werden, entscheidet sich nicht mehr nach dem kuratierten Programm der nationalen Sender, sondern erfolgt angepasst an die verfügbaren SVoD-Plattformen, dem Austausch mit und Empfehlungen von Bekannten oder durch Social Media.⁴¹⁴

⁴¹¹ Vgl.: „Aktuelle Programmänderungen im TV“, *TVSpielfilm*, <https://www.tvspielfilm.de/tv-programm/programm-aenderung/>, 24.03.2025.

⁴¹² Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 2.

⁴¹³ Vgl.: Krstic, “‘Binge-Watching’: The New Way of Watching TV Series.”, S. 21.

⁴¹⁴ Vgl.: Tussey, “Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review)”, S. 196.

Insgesamt unterscheiden sich SVoD-Plattformen und insbesondere Netflix, als Spezialform, in vielerlei Hinsicht von linearen Sendern und werden teils als Konkurrenz oder Bedrohung derer eingeordnet.⁴¹⁵ Vor allem Netflix konzentriert sich in Gänze auf die Distribution von möglichst ansprechenden und fesselnden Geschichten, welche ihre Abonnent:innen an sich binden können und setzt sich dadurch mit neuen, immersiven, interaktiven und innovativen, narratologischen Ideen auseinander.⁴¹⁶ Diese Konzepte können sich durch die Plattform-Konzeption realisieren lassen, sowie durch die multinationale Herangehensweise möglichst viele Menschen erreichen und unterhalten, welche den Anbieter aktiv bezahlen und demnach qualitativ zufrieden gestellt sein müssen.⁴¹⁷ Damit zusammenhängend kann festgestellt werden, dass fortlaufend mehr Menschen SVoD-Plattformen den nationalen Fernsehsendern aufgrund der verknüpften Vorteile bevorzugen und vor allem die jüngeren Generationen kaum mehr lineares Fernsehen konsumieren,⁴¹⁸ wodurch Kabel- und Internetanbieter neue Wege entwickeln müssen, diese zurückzugewinnen – und auch physische Medien wie DVDs verschwinden stetig.⁴¹⁹ Es entstehen Dialoge, in welchen die zukünftige Entwicklung der verschiedenen Arten von Video-Distribution durch lineares Fernsehen im Gegensatz zu SVoD-Plattformen diskutiert werden.⁴²⁰ Das Binge-Watching ist mit dem Konzept von Streaming-Diensten und deren Plattformeigenschaften eng verbunden und beeinflusst zusätzlich die Konzeption neuer narrativer Strukturen. Diese komplexen Formen der Narration können dementsprechend erst durch die Entwicklung von SVoD-Plattformen ermöglicht werden und innerhalb dieses Rahmens funktionieren. DARK ist demnach nur eines dieser Beispiele, anhand dessen sich jedoch die komplexe Narration, sowie das damit zusammenhängende Binge-Watching-Phänomen und das Anpassen der Serienkonzeption an den Distributionsort, verdeutlicht werden kann. Filmschaffende passen sich anhand dessen den Möglichkeiten der SVoD-Plattformen an und berücksichtigen diese innerhalb des Entwurfs und der Produktion neuer Serien. Im Umkehrschluss kann dementsprechend festgehalten werden, dass SVoD-Dienste eine erhebliche Wirkung auf die Entwicklung von narrativen Strukturen in der Seriengeschichte ausüben und einen dehnbaren Raum schaffen, welcher neue Optionen zum immersiven und interaktiven Erleben von audio-visuellen Medien generiert.

⁴¹⁵ Vgl.: Lobato und Lotz, "Imagining Global Video: The Challenge of Netflix.", S. 134.

⁴¹⁶ Vgl.: Lotz, "In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.", S. 207f.

⁴¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 207.

⁴¹⁸ Vgl.: Krstic, "'Binge-Watching': The New Way of Watching TV Series.", S. 16.

⁴¹⁹ Vgl.: Barker und Wiatrowski, *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*, S. 2f.

⁴²⁰ Vgl.: Lynch, "Review: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand, Amanda D. Lotz (2022).", S. 125.

5. Ausblick und weitere Beispiele komplexer Serienstrukturen im SVoD-Plattform-Kontext

Ziel dieser Arbeit ist die Entwicklung der neuen narrativen Strukturen innerhalb von Serien im Zeitalter von SVoD-Plattformen, weg vom bisher Bekannten und hin zu komplexen und innovativen Konzepten, aufzuzeigen. DARK gilt hierbei als Beispiel dafür, diese Evolution sowohl inhaltlich als auch ästhetisch zu verkörpern, die Vorteile, Auswirkungen und Notwendigkeit der Veröffentlichung durch Netflix als Streaming-Dienst im Kontext der Binge-Watching-Kultur darzulegen und die interaktive Wechselwirkung zwischen Produzierenden- und Konsumierenden-Ebene zu veranschaulichen. Da eine Entwicklung der narrativen Strukturen nicht lediglich an einer Serie und damit einem Beispiel festgestellt werden kann, befasst sich dieses Kapitel mit der Ausdehnung dieser Erkenntnisse auf diverse weitere Beispiele, welche innovative, an SVoD-Gegebenheiten und insbesondere an Netflix gebundene, Strategien verwenden sowie durch deren Erzählweise, welche nicht mehr unter früheren Methoden der Serienkonzeption verortet werden können, herausfordern.

Im Jahr 2020 veröffentlicht Sotiris Petridis einen Artikel, welcher sich mit einer narrativen Analyse der Netflix-Original-Serie THE HAUNTING OF HILL HOUSE (2018) in Betracht der sich verändernden Film- und Fernsehkultur beschäftigt.⁴²¹ Die Ausgangslage des Textes stammt aus der Vermutung, dass die heutigen SVoD-Plattformen das Konsumverhalten der Zuschauer:innen sowie die Narratologie der Serienlandschaft – insbesondere von Eigenproduktionen – beeinflussen, wodurch die typischen, episodischen Erzählmethoden von Serien nicht mehr verwendet werden können und stellt damit einen weiteren Fall der, dieser Arbeit zugrundeliegenden, Forschungsthematik vor.⁴²² Der Autor erwähnt und bezieht sich zudem auf Namen und narratologische Modelle von Blake Snyder, Robert McKee, Syd Field, und Christopher Vogler, wodurch die Relevanz und Relation seiner Ausführungen auf die Verortung DARKS mittels dieser Theoretiker erneut verdeutlicht werden.⁴²³

Petridis erkennt in seiner Analyse zu HAUNTING OF HILL HOUSE, dass aktuelle Serien – angepasst an die an SVoD-Plattformen geknüpfte Binge-Watching-Ära – mehr dem Erzählaufbau eines Spielfilms gleichen und damit nicht mehr episodisch im wöchentlichen

⁴²¹ Vgl.: Sotiris Petridis (2020), “TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of The Haunting of House” In: *Journal of Screenwriting* 11/2, S. 207–220, S. 208, 212.

⁴²² Vgl.: Ebd., S. 207f.

⁴²³ Vgl.: Ebd., S. 209.

Fernsehprogramm spielbar sind.⁴²⁴ Der Artikel untersucht Methoden der Narratologie, welcher sich Serien bedienen, die explizit auf Streaming-Plattformen ausgelegt sind und versucht diese speziell anhand der für Spielfilme typischen Dreiaktstruktur zu betrachten.⁴²⁵ Der Text stützt sich dabei auf Blake Snyders Modell einer ausführlicheren Dreiaktstruktur in fünfzehn Punkten, welches den Stationen der Held:innenreise nach Vogler ähnelt.⁴²⁶ Petridis denkt die zehn einzelnen Episoden der Serie hierfür als Ganzes, woraus sich ein insgesamt 555 Minuten langer ‚Film‘ ergibt, der in die fünfzehn Punkte gegliedert werden kann und abgesehen von einer einzelnen Ausnahme exakt dem Aufbau der Stationen der Dreiaktstruktur eines Spielfilmes nach Snyder gleicht:⁴²⁷

„This beat-by-beat analysis of the entire narrative shows that the first season of *The Haunting of Hill House* works as a unified narrative that does not rely on episodic storytelling, but that was written for binge-watching consumption. For example, the endings of each episode do not necessarily incorporate cliffhangers, but rather the episodes’ key plot points play a central role in the overarching story. Thus, *The Haunting of Hill House* works more like a film than a conventional TV series.”⁴²⁸

Dies kann auch mit den Ergebnissen dieser Arbeit zusammengeführt werden, da auch in *DARKs* Narration Züge der Dreiaktstruktur im Gesamtaufbau zu erkennen sind und die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass dieses Erzählmodell nicht in einzelnen Folgen, jedoch in der Serie als insgesamtes Produkt – bestehend aus allen Episoden – zu finden ist. Allerdings besteht ein gravierender Unterschied zu *HAUNTING OF HILL HOUSE*, in welcher Serie die Geschichte zwar komplexer und parallel zwischen mehreren Zeiten erzählt wird, jedoch noch immer in linearer Art und Weise:

„Over the course of the ten episodes, the plot alternates between two timelines following the five adult Crain siblings [...]. As well as flashbacks depicting events leading up to the eventful night in 1992 when the family escaped the Hill House, we see in parallel how the paranormal experiences continue to haunt them in the present day. [...] It is the combination of past and present, then, that makes this series compatible with the linearity of time that is essential for the classical mode of narration in the three-act structure. So, even if the story of the series is non-linear, the plot uses the elements of past and present in a linear manner, which allows the narrative to be considered as a three-act structure.”⁴²⁹

Im Gegensatz dazu steht die zyklische Narration *DARKs*, welche die Komplexität der inhaltlichen Gestaltung auf eine nächste Stufe hebt.

Als Resultat bestätigt sich in Petridis Ausführungen im Artikel zu *HAUNTING OF HILL HOUSE* die Anfangsthese, dass sich Streaming-Plattformen – angefangen mit Netflix – mit Eigenproduktionen den neuen Medienkonventionen anpassen und die Grenze zwischen

⁴²⁴ Vgl.: Petridis, “‘TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of *The Haunting of House*’”, S. 208f, 210.

⁴²⁵ Vgl.: Ebd., S. 210f.

⁴²⁶ Vgl.: Ebd.

⁴²⁷ Vgl.: Ebd., S. 212ff, 215f.

⁴²⁸ Ebd., S. 215.

⁴²⁹ Ebd., S. 212.

Film und Fernsehen verschwimmen lassen, indem sie sich dem Spielfilm verwandten Methoden bedienen.⁴³⁰

„Over the last decade, the increase in technological innovations has helped in the reform of the television landscape. Based on SVOD online platforms, modes of distribution and consumption have changed radically, and the contemporary TV series have been adapted to meet the new demands of the medium's digitalization. One of the elements of television writing that have been mostly affected is the narrative itself. Since the way of consumption has altered and there is no weekly distribution of one episode at a time, the structure of the overarching story has been adjusted to better meet the binge-watch era. Netflix is the first SVOD platform to have created original content and distributed it based on its needs and not by a conventional TV programming agenda.“⁴³¹

Dadurch lässt sich festhalten, dass Netflix und weitere SVoD-Plattformen tatsächlich zu einer Veränderung der Narration von Serien geführt haben, welche sich in der Ausstrahlungsweise als gesamtes Produkt anstatt von einzelnen abgeschlossenen Episoden sowie in den Plattformgegebenheiten begründen lassen und mehr Forschung innerhalb der neuen Drehbuchstrukturen erfordert.⁴³²

Auch weitere Beispiele untermalen diese Entwicklung der narrativen Strukturen, wie beispielsweise auch die erste Netflix-Produktion *HOUSE OF CARDS* (2013),⁴³³ welche von Mario Klarer unter dem Aspekt untersucht wurde, der Narration einer Romanstruktur zu gleichen.⁴³⁴ Auch in der Netflix-Serie *STRANGER THINGS* (2016- laufend) finden sich diese Strukturen, indem die Geschichte in dem nötigen Zeitrahmen erzählt wird, die es braucht um diese zu erzählen – ohne Rücksicht auf Episodenlängen zu nehmen.⁴³⁵ Während konventionelle Episoden in den vorgegebenen Zeitabschnitt des linearen Fernsehprogramms passen müssen,⁴³⁶ beträgt die Länge der Folgen in *STRANGER THINGS* ab Staffel drei weitaus längere Zeitintervalle als typische 45-50 Minuten – so dauert das Staffelfinale der vierten Staffel sogar mit 143 Minuten länger als manche Spielfilme.⁴³⁷ Petridis erwähnt in seinem Artikel, dass selbst die Duffer Brothers, Matt und Ross,⁴³⁸ als Entwickler der Serie *STRANGER THINGS* die Dreiaktstruktur als Basis der Staffel-Drehbücher gesetzt haben.⁴³⁹ Zudem beschreiben die Beiden deren Episoden in Interviews mit der Struktur eines längeren Films,

⁴³⁰ Vgl.: Petridis, ““TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of *The Haunting of House*”, S. 217.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Vgl.: Ebd., S. 209.

⁴³³ Vgl.: Informationen zur Serie: „*House of Cards*“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/70178217>, 24.03.2025.

⁴³⁴ Vgl.: Petridis, ““TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of *The Haunting of House*”, S. 209.

⁴³⁵ Vgl.: *Stranger Things*, R: The Duffer Brothers u.a., US 2016, Netflix 24.03.2025.

⁴³⁶ Vgl.: Petridis, ““TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of *The Haunting of House*”, S. 208.

⁴³⁷ Vgl.: Informationen zur Serie: „*Stranger Things*“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/80057281>, 24.03.2025.

⁴³⁸ Vgl.: Informationen zu *Stranger Things* und den Duffer Brüdern: „*Stranger Things*“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt4574334/>, 24.03.2025.

⁴³⁹ Vgl.: Petridis, ““TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of *The Haunting of House*”, S. 209.

wodurch wiederum ein Rückbezug zu Petridis Schlussfolgerung entsteht.⁴⁴⁰ STRANGER THINGS und DARK sind nicht nur in deren narratologischen Auffälligkeiten sowie deren Erfolg eng verbunden,⁴⁴¹ sondern werden des Weiteren oft miteinander verglichen und DARK sogar, aufgrund deren thematischen und ästhetischen Ähnlichkeiten, als das deutsche STRANGER THINGS bezeichnet:

„You could argue that the new Netflix series Dark is the German Stranger Things. [...] It involves children who go missing in other dimensions, nighttime searches, underground passages and an elaborate hand-drawn map. The surface similarities to Netflix's American-made hit Stranger Things are strong.“⁴⁴²

Dadurch lässt sich erkennen, dass sich aktuelle Serien ebenso in deren Gegebenheiten ähneln, wie die Serien, welche für lineare Fernsehsender produziert worden sind und wodurch sich wiederum bestimmte Serien anhand deren Aufbau und Übereinstimmungen zeitlich in die Entwicklung der Serienkultur einordnen lassen.

Die Freiheit in der Chronologie der Episoden in KALEIDOSCOPE sowie die Rätselhaftigkeit und Internationalität bzw. das länder- und sprachenübergreifende Erzählen der Serie 1899,⁴⁴³ welche bereits in der Einleitung thematisiert worden sind, fügen sich ebenfalls in die Erkenntnisse dieser Arbeit mit ein und ergänzen weitere Möglichkeiten die Diversität der narrativen Serienstrukturen aus Produktionsperspektive zu erforschen. Sie sind Beispiele für den Wandel innerhalb der narrativen Gestaltung hin zu mehr Selbst- und Mitbestimmung sowie Immersion auf Zuschauer:innen-Ebene und auch Interaktivität zwischen Produzierenden, dem Videomaterial bzw. Medium selbst, der Plattform und den Rezipient:innen. Jenkins Ausführungen transmedialen Erzählens, von Wissenskulturen, kollektiver Intelligenz, additivem Verständnis, partizipativer Fankultur sowie dem Konvergenz-Begriff, welcher das Verschwimmen verschiedener Grenzen auch im Bereich der Narratologie umfasst, lassen sich bei der Betrachtung der Beispiele als bestätigt erkennen.

Netflix fördert weitere Versuche, die Interaktivität und Immersion stetig zu steigern und bietet deshalb buchstäblich interaktive Serien oder sogar Spiele an. Ein Beispiel, welches beide dieser Aspekte in sich vereint und auch bisherige Überlegungen aus anderen Herangehensweisen miteinbezieht, ist der Film zur Netflix-Serie BLACK MIRROR mit dem Titel

⁴⁴⁰ Vgl.: „‘Stranger Things’ Creators on their ‘Kate Bush’ Songs and the 2-Part Season 4|Showrunners Sitdown“, R.: Variety, *youtube.com*, 24.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AfQct4ujz8Q>, 24.03.2025, 14:00ff., 18:50ff. min.

⁴⁴¹ Vgl.: “Most Netflix shows have peak demand in the first week and decline in the weeks afterward. Dark and Stranger Things, however, have an increase instead of a decline.” Wyche, “‘Dark’ Could Be Netflix’s Biggest European Hit so Far.”, S. 3.

⁴⁴² Mike Hale, “Sci-Fi with European Roots; Netflix Series Dark Is German Answer to Stranger Things.” In: *National Post*, Toronto, (Dezember) 2017, S. 1.

⁴⁴³ Vgl.: *Kaleidoscope*, R: Mairzee Almas u.a., US 2023, Netflix 24.03.2025; Vgl.: *1899*, R: Baran bo Odar, DE 2022, Netflix 24.03.2025.

BANDERSNATCH aus dem Jahr 2018.⁴⁴⁴ Die Episoden der Serie sind allgemein in kleine alleinstehende Filme gegliedert, weshalb dieser spezielle Film als Art Episode der Serie gesehen werden kann, sich jedoch aufgrund der herausstechenden Narration von den restlichen Folgen abhebt. Der Film ist auf der Plattform wie folgt beschrieben: „Ein Programmierer entwirft im Jahr 1984 auf der Grundlage eines Fantasy-Romans ein Videospiel. Mehrere Endvarianten versprechen ein bewusstseinsweiterndes Erlebnis.“⁴⁴⁵ BANDERSNATCH spricht sowohl die Strategie einer Romanvorlage als Grundlage für den Entwurf einer interaktiven Geschichte an, als auch das Ziel eines immersiven Abenteuers für die Zuschauenden. Der Film zeigt den Protagonisten, welchen die Rezipient:innen verfolgen und dabei selbst auswählen können, welche Entscheidungen dieser treffen soll. Sie können Mitbestimmen, wie die Handlung voranschreiten soll – von kleinen Entscheidungen darüber welches Müsli die Figur frühstücken soll, bis hin zu gravierenden moralischen Dilemmata.⁴⁴⁶ Hiermit erfolgt eine Steigerung der Wechselwirkung zwischen allen Instanzen, da die Entwickler:innen alle Entscheidungen der Zuschauenden in Betracht ziehen müssen und die Rezipient:innen wiederum das Gefühl bekommen sollen, die Handlung kontrollieren zu können, obwohl sie jedoch letztendlich durch das Medium selbst beeinflusst werden. Der Film lenkt Zuschauende trotz Freiheiten in bestimmte Richtungen und weist Sackgassen auf, welche durch Zeitsprünge, Träume, oder ähnliches ausgeglichen werden, sodass die Aktion wiederholt werden kann. Manchmal weisen Nebenfiguren darauf hin, dass die letzte Entscheidung wohl die falsche war und überzeugen dadurch die Zuschauenden die Optionen auszuwählen, welche weitere Handlungsstränge vorweisen. Die Hauptfigur des Films realisiert im Verlauf der Geschichte, dass sie keinen freien Willen hat und jemand Fremdes seinen Körper sowie seine Handlungen zu lenken scheint und bricht die vierte Wand durch die direkte Frage danach, wer ihn kontrolliert. Hier können die Zuschauenden u.a. auswählen, dass sie der Figur über Netflix zusehen und sie steuern, woraufhin der Figur wiederum die SVoD-Plattform erklärt wird. Diese Metaebene hebt die Interaktivität und das immersive Erlebnis auf eine weitere Stufe, indem der Akt des Serienschauens ins Bewusstsein des Zuschauenden gehoben wird und damit die Grenzen zwischen Realität, Plattform, Medium und Fiktion nicht mehr klar voneinander zu trennen sind. An einer Stelle der Folge sagt die Therapeutin der Hauptfigur in einem Gespräch über den vermeintlichen Kontrollverlust folgendes: „So all of this is happening to entertain someone. Someone who’s controlling you. So why aren’t you in a more entertaining scenario? I mean, wouldn’t you want a little more action if you were watching this through

⁴⁴⁴ Vgl.: Informationen zu: „Black Mirror: Bandersnatch“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/80988062>, 24.03.2025.

⁴⁴⁵ „Black Mirror: Bandersnatch“, *Netflix*, 24.03.2025.

⁴⁴⁶ Vgl.: *Black Mirror: Bandersnatch*, R: David Slade, Netflix 2018, 24.03.2025.

the tele?“⁴⁴⁷ Die Auswahlmöglichkeiten der Zuschauenden betragen danach ‚Yeah‘ und ‚Fuck yah‘, wodurch beide Varianten dazu führen, dass sich mehr Action in Form einer Art Kampfszene in die Handlung webt und die Serie damit annimmt zu wissen, was das Publikum unterhält. BANDERSNATCH nutzt die Möglichkeiten der Plattform und der Serienform als Medium, spielt mit der Moral der Zuschauenden und weitet die Frage nach dem freien Willen – welche in DARK hauptsächlich intradiegetisch thematisiert und nur subjektiv und indirekt auf das reale Leben extrahiert wird – direkt auf die Zuschauendenebene aus. Dem Publikum wird vorgegeben eine Wahl zu haben, was auch bis zu einem bestimmten Grad stimmt, jedoch lenkt die Handlung die Entscheidungsfindung mit und drängt die Zuschauenden in unmögliche Situationen ohne Richtig und Falsch. Nicht nur die Hauptfigur des Films hat keinen freien Willen, sondern ebenso wenig die Zuschauenden – beide werden durch eine dritte Instanz gelenkt. Ein Zitat einer Nebenfigur verdeutlicht die Machtlosigkeit und das Bewusstsein der Figuren darüber, keinen freien Willen zu haben und spricht zeitgleich die Form des Mediums im Kontext auf Zeit und Endgültigkeit an, indem die Möglichkeit erwähnt wird, Entscheidungen rückgängig machen zu können:

„Time is a construct. People think you can't go back and change things, but you can, that's what flashbacks are, they're invitations to go back and make different choices. When you make a decision, you think it's you doing it, but it's not. It's the spirit put there that's connected to our world that decides what to do and we just have to go along for the ride.“⁴⁴⁸

Die Tatsache, dass Netflix selbst, sowie die Option der Steuerung des Films durch die Zuschauenden, in die Geschichte eingearbeitet wird, deutet erneut darauf hin, dass SVoD-Dienste eng mit der Entwicklung von interaktiven Geschichten zusammenhängen und auch die Serie selbst spiegelt ein Endprodukt wider, welches dem Ziel der Figur im Film gleicht, ein Adventure-Game zu entwickeln, welches die Spieler:innen die Handlung beeinflussen lässt.

Daran thematisch anknüpfend ist zu nennen, dass Netflix neben Filmen und Serien auch Spiele anbietet, welche sich aktuell in der Ausarbeitung befinden, um auf allen Geräten und nicht lediglich über Smartphones zugänglich zu sein.⁴⁴⁹ Beim Zugriff mittels Fernsehgeräten wird zusätzlich z.B. das Smartphone zum Controller umfunktioniert, wodurch mehrere Medien bzw. Endgeräte verknüpft und die individuellen Möglichkeiten dieser in vollen Zügen genutzt werden können.⁴⁵⁰ Es ist also kein weiteres Zubehör zur Steuerung nötig, sondern

⁴⁴⁷ Vgl.: *Black Mirror: Bandersnatch*, R: David Slade, Netflix 2018, 24.03.2025.

⁴⁴⁸ Vgl.: Colin in: Ebd.

⁴⁴⁹ Vgl.: „Spiele auf Fernsehern und auf Netflix.com“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/de/node/132197>, 24.03.2025.

⁴⁵⁰ Vgl.: Ebd.

Netflix-Spiele bedienen sich der bereits verfügbaren Mittel und Optionen, die die App als Plattform bietet.

Der Fokus der neuen Formate bezieht sich demnach auf eine möglichst hohe Immersionswirkung und lässt Vermutungen zu, dass auch in Zukunft die technischen Möglichkeiten einen Einfluss auf die Narration und Gestaltung von Produkten haben werden und eventuell, ähnlich zur Spiele-Entwicklung mit Virtual Reality-Aspekten gearbeitet werden könnte. Dies wirft jedoch die Frage danach auf, welche Aspekte eine Serie dann noch von einem Spiel unterscheiden und ob auch hier die Grenzen zunehmend verschwimmen werden.

Außerdem ist zu beobachten, inwiefern diese neuen Erzählformate das lineare Fernsehen verdrängen oder ergänzen und ob die Entwicklung zu Neuerungen in der Erzählpraxis auch im linearen Programm erkennbar sein wird.⁴⁵¹ Die im März 2025 veröffentlichte neue Netflix-Produktion *ADOLESCENCE* zeigt eine Strategie der Immersion, die nicht zwingend an SVoD-Bedingungen geknüpft sein muss.⁴⁵² Die Episoden der Serie sind in Echtzeit als One Take und dementsprechend ohne Schnitte gefilmt und vermitteln den Zuschauer:innen den Eindruck live mit dabei zu sein.⁴⁵³ Manche Ausschnitte suggerieren ein Point-of-View-Gefühl, da die Kamera die Sichtweise und Bewegung nachahmt, als würden Zuschauende die Handlung durch die Augen einer Nebenfigur sehen, wie z.B. in einer Verhaftungsszene der ersten Folge als die Polizei das Haus der Familie des Protagonisten stürmt, die Kamera die Position einer dort anwesenden Person einnimmt und daran anschließend mit ins Polizeiauto steigt um abwechselnd zu den Figuren zu schwenken, als würde der Blick einer Person durch dessen Augen gefilmt werden, zwischen den Charakteren wandern.⁴⁵⁴ Währenddessen heben sich andere Teile der Produktion durch schnell geführte und für Menschen unnatürliche Bewegungen sowie Aufnahmewinkel ab, welche eine geisterhafte Verfolgung der Figuren und des Geschehens zeigen.⁴⁵⁵ *ADOLESCENCE* setzt eine an Kameraführung und -möglichkeiten angepasste Narration voraus und verknüpft durch die Art der Erzählung, die Echtzeitverfilmung sowie die daraus resultierende Nahbarkeit, Realität mit Fiktion:

„Die Polizei zertrümmert die Eingangstür, stürmt das Haus und reißt Jamie aus seinem Bett. Er steht unter Mordverdacht. Die Familie ist in Panik. Jamie hat sich eingenässt. Er muss die Hose wechseln. Und mit aufs Revier. Unentrinnbar nimmt die Maschinerie mitten in der Nacht mit dem Gefühl der Echtzeit, der Einheit von Raum, Zeit und Handlung, seinen Lauf. Nie weiß das Publikum mehr als die Eltern – wer

⁴⁵¹ Vgl.: Tussey, „Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review)“, S. 197; Lotz, „In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service.“, S. 205.

⁴⁵² Vgl.: Informationen zu: „Adolescence“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt31806037/>, 24.03.2025.

⁴⁵³ Vgl.: Informationen zu: „Adolescence“, *Moviepilot*, <https://www.moviepilot.de/serie/adolescence>, 24.03.2025.

⁴⁵⁴ Vgl.: „Episode 1“, *Adolescence*, 1/1, R: Philip Barantini, Netflix 2025, TC 00:03:08- 00:11:00min. 24.03.2025.

⁴⁵⁵ Vgl.: Ebd., TC 00:02:19-00:02:53min..

soll ermordet worden sein und warum? [...] Man sitzt, immer noch close-up, mit ihnen im Schlafzimmer und fragt sich: Hätte uns das wirklich nicht passieren können?“⁴⁵⁶

Aufgrund der nicht vorhandenen Schnitte, müssen Ortswechsel, Autofahrten und andere Aspekte, welche gewöhnlich durch die Schnitttechnik verborgen oder übersprungen werden, möglichst kurz und spannend gehalten werden um die Aufmerksamkeit der Zuschauenden nicht zu verlieren. Dies lässt weniger Handlungsspielraum in der Länge der Episoden, welche in ADOLESCENCE mit ca. einer Stunde ebenfalls eine höhere Minutenanzahl als typische Serienformate betragen.⁴⁵⁷ Die zugrundeliegende Strategie könnte jedoch unabhängig von SVoD-Plattformen und unter bestimmten Voraussetzung wie z.B. der Vermeidung von Werbeunterbrechungen, welche die One Take-Wirkung beeinflussen, auch ins lineare Fernsehen implementiert werden.

Schlussendlich ist festzuhalten, dass sich mit der Entwicklung der SVoD-Plattformen auch die narrativen Gestaltungsoptionen erweitern: vom nicht-linearen Erzählen, über flexible Episodenlängen, bis hin zu tatsächlichen Mitbestimmungsmöglichkeiten durch die Zuschauenden mit tatsächlicher Auswirkung auf die Handlung. Und auch umgekehrt lässt die Entwicklung zum komplexen und innovativen Erzählen einen direkten Zusammenhang zu SVoD-Plattformen erkennen. Die Seriennarration bewegt sich weg von starren, bekannten Erzählstrukturen und hin zu mehr Freiheit innerhalb derer, worin sich die Hauptthematik der Serie DARK auch in der Narratologie wiederfinden lässt: ein Streben nach freiem Willen. Sowohl die allgemeine Evolution der Erzählpraxis, welche sich an diverse äußere Umstände, Innovationen sowie neue Medien anpasst, als auch die konkreten technischen Möglichkeiten und Entwicklungen der SVoD-Plattformen bedingen sich gegenseitig und spiegeln sich in Serien wie DARK wider. Das zu Beginn dieser Arbeit genannte Zitat der Serie symbolisiert nicht nur die Handlung und zyklische Erzählstruktur, sondern lässt sich auch auf die allgemeine Entwicklung narrativer Serienstrukturen übertragen:

~ „Der Anfang ist das Ende und das Ende ist der Anfang.“⁴⁵⁸ (DARK 2017-2020)

⁴⁵⁶ Bauer, Karin. „‘Adolescence’: Der Horror aller Teenager-Eltern“, *DerStandard*, (20.03.2025) <https://www.derstandard.at/story/3000000262185/adolescence-der-horror-aller-teenager-eltern>, 24.03.2025.

⁴⁵⁷ Vgl.: „Adolescence“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/81756069>, 24.03.2025.

⁴⁵⁸ Helge in: „Doppelleben“, *Dark*; 1/4, TC 00:22:13- 00:22:30 min.

Anhang 1

Episoden/Titel-Übersicht:

Staffel 1:

- Folge 1: Geheimnisse
- Folge 2: Lügen
- Folge 3: Gestern und Heute
- Folge 4: Doppelleben
- Folge 5: Wahrheiten
- Folge 6: Sic mundus creatus est
- Folge 7: Kreuzwege
- Folge 8: Was man sät, das wird man ernten
- Folge 9: Alles ist Jetzt
- Folge 10: Alpha und Omega

Staffel 2:

- Folge 1: Anfänge und Enden
- Folge 2: Dunkle Materie
- Folge 3: Gespenster
- Folge 4: Die Reisenden
- Folge 5: Vom Suchen und Finden
- Folge 6: Ein unendlicher Kreis
- Folge 7: Der weiße Teufel
- Folge 8: Enden und Anfänge

Staffel 3:

- Folge 1: Deja-vu
- Folge 2: Die Überlebenden
- Folge 3: Adam und Eva
- Folge 4: Der Ursprung
- Folge 5: Leben und Tod
- Folge 6: Licht und Schatten
- Folge 7: Zwischen der Zeit
- Folge 8: Das Paradies

Vgl.: Staffel und Episoden Überblick, „83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, [dark.netflix.io](https://dark.netflix.io/de/event-timeline/the-portable-time-machine),
24.03.2025. <https://dark.netflix.io/de/event-timeline/the-portable-time-machine>,

Anhang 2

Titelkarten:

Titelkarte mit Time Code in DARK	Bildbeschreibung
<u>Staffel 1:</u> Vgl.: Dark 1/1 TC 00:04:33 min.	Der Schriftzug ‚D A R K‘ ist in weißer, serifenloser Schrift mit Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben auf einem dunklen Hintergrund in der Mitte der rechten Bildhälfte zu erkennen. Der Hintergrund der Titelkarte gestaltet sich durch ein senkrecht gedrehtes Bild einer nassen Straßenkreuzung bei Nacht mit einer rot geschalteten Ampel vor einem dahinterliegenden Wald, welcher in den Nachthimmel mündet. Dieses Bild ist insgesamt dreimal nebeneinander zu erkennen und teilt das Bild in drei Segmente. Die linke und rechte Version ist in gleicher Art und Weise mit der nassen Straße und dem sich darin spiegelnden roten Licht auf der linken Seite und dem Nachthimmel auf der rechten Seite zu sehen. Die mittlere Version ist jedoch um eine senkrechte Achse gespiegelt und knüpft mit dem Nachthimmel nahtlos an den des ersten an, wodurch auf der rechten Bildhälfte eine breitere Straßenfläche mit drei roten Streifen der Ampellichter entsteht, zwischen welchen der Titel prangt.
<u>Staffel 2:</u> Vgl.: Dark 2/1 TC 00:05:53 min.	Der Schriftzug ‚D A R K‘ ist in serifenloser Schrift und größerem Abstand zwischen den Buchstaben im Vergleich zu Staffel 1 in der Mitte des Bildes zu erkennen. Die weiße Farbe der Schrift verdunkelt sich nach oben hin bei den vier Buchstaben jeweils in einen Grauton. Der Hintergrund der Titelkarte zeigt eine in der Mitte des Bildes senkrecht gespiegelte dunkle Höhle mit zwei gelb-bräunlich beleuchteten Tunneln in der Mitte. Das Bild weist somit einen hellen Kern auf und wird nach außen hin immer dunkler. Auch hier lässt sich eine Dreiteilung des Bildes in die zwei dunkleren Teile an den Rändern und den zwei hellen Tunneln im mittleren Teil erkennen. Die Schrift des Titels ist über den zwei Tunneln zu lesen und verblasst nach oben hin in die Schatten der dunklen Stellen der Höhle.
<u>Staffel 3:</u> Vgl.: Dark 3/1 TC 00:04:55 min.	Der Schriftzug ‚D A R K‘ ist diesmal in schwarzer, serifenloser Schrift mit wieder kleinerem Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben in der Mitte des Bildes auf weißem Hintergrund zu lesen. Die Buchstaben des Titels sind hier abwechselnd gespiegelt, wodurch die Buchstaben D und R senkrecht gespiegelt und die Buchstaben A und K normal zu sehen sind. Der Hintergrund der Titelkarte zeigt, ähnlich zur zweiten Staffel eine Höhle, welche dieses Mal jedoch ähnlich zu Staffel 1 an zwei senkrechten Achsen in den jeweils äußeren Hälften des Bildes gespiegelt ist. Das Bild ist dementsprechend genau wie die ersten Beiden in drei Segmente geteilt. Links eine symmetrische Spiegelung der Höhlenwand, in der Mitte eine runde Öffnung der Höhle mit weißem Licht und rechts die gleiche symmetrische Spiegelung wie links. Die Höhle an sich ist anstatt den dunklen Braun- und Schwarztönen der zweiten Staffel jedoch in Blautönen gestaltet

Zwischentitel Welt A:

Zwischentitel mit Time Code in DARK	Bildbeschreibung
<u>Genaues Datum:</u> Vgl.: Dark 1/1 TC 00:01:26 min.	Im Vordergrund und im Zentrum des Bildes ist der weiße, serifenlose Schriftzug des Datums ‚21. Juni 2019‘ zu lesen, welches das exakte Datum der nachfolgenden Szenen verortet. Der Hintergrund zeigt das mittig und hinter der Schrift stehende Haus der Kahnwalds umgeben von einem Garten und mehreren Bäumen. Links neben dem Dach ist ein Stück bewölkter Himmel zu sehen, welcher sich durch den helleren Farbton von den dunklen Farbtönen des Hauses und des Waldes abhebt. Auf dieser Seite des Hauses ist eine Regenrinne an der Mauer angebracht, welche den Figuren innerhalb der Serie zum Klettern zu Gute kommt. Die rechte Seite des Hauses ist hingegen mit etwas Efeu bedeckt.
<u>Jahreszahlen innerhalb der Triqueta der Passagentür:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:12:51 min.	Im Vordergrund des Bildes befindet sich mittig in der unteren Bildhälfte die weiße Schrift der Jahreszahl ‚1986‘ in der gleichen Schriftart, welche für die Zwischentitel zuvor benutzt worden ist und deutet ebenso auf die zeitliche Eingrenzung der nachfolgenden Szenen hin. Der Hintergrund zeigt die Passagentür in den Höhlen in einer Detailaufnahme, welche den Ausschnitt der Tür mitsamt dem Türgriff am linken Rand des Bildes und der Verzierungen und Schrift mittig auf der Tür zeigt. Hierbei ist im oberen Bildrand mittig die Schrift ‚Sic Mundus‘ zu sehen, welche sich in grauem Metall räumlich von der Tür aus dem selben dunklen Material abhebt. Der Rahmen um diese Gravur mündet nach unten hin in das Symbol der Triqueta aus drei ineinander verschlungenen Halbkreisen, welche sich wiederum in einem Kreis platzieren. Die weiße Jahreszahl im Vordergrund befindet sich direkt vor der Mitte der Triqueta sowie des diese umrahmenden Kreises und ist als Zentrum von dem symmetrischen Muster der Tür umgeben.
<u>Countdown bis zur Apokalypse:</u> Vgl.: Dark 2/8 TC 00:32:05 min.	Der Zwischentitel in Form des weißen Schriftzugs ‚2 Stunden bis zur Apokalypse‘ wird hier für einen Countdown und die damit einhergehende zeitliche Einordnung der Handlung bis zum Zeitpunkt der Apokalypse genutzt. Der Hintergrund zeigt eine Aufnahme eines grünen Nadelwaldes aus der Vogelperspektive.
<u>Datum mit Einordnung:</u> Vgl.: Dark 2/6 TC 00:06:15 min.	Der Zwischentitel ist hier auf zwei Zeilen ausgeweitet und zeigt den weißen Schriftzug des Datums ‚20. Juni 2019‘ im Zentrum des Bildes. Darunter ist eine Beschreibung in kleinerer Schriftgröße zu lesen, welche dieses mit den Worten ‚Der Tag vor Michaels Selbstmord‘ beschreibt und den Zuschauenden damit eine Einordnung und Erinnerung des wichtigen Ereignisses innerhalb der Handlung liefert. Der Hintergrund zeigt erneut eine Naturaufnahme eines Waldes, welcher diagonal von der linken oberen Ecke nach rechts unten von einem dunklen Gewässer geteilt wird. Die Grüntöne und Farb- sowie Lichtstimmung des Bildes zeigen eine hellere und sommerliche Atmosphäre, wodurch die Zeiteinordnung vor dem Suizidversuch, der die Realität der Hauptfigur Jonas trüben wird, verstärkt wird.

Zwischentitel Welt B:

Zwischentitel mit Time Code in DARK	Bildbeschreibung
<u>Datum gespiegelt:</u> Vgl.: Dark 3/1 TC 00:07:29 min.	Im Vordergrund befindet sich die weiße Schrift des Datums ‚ 4. November 2019 ‘ an einer senkrechten Achse gespiegelten Version , welche die Zeiteinordnung gleichzeitig in die Spiegelwelt einleitet. Lediglich der Buchstabe ‚b‘ erscheint normal, sowie die Zahlen ‚2‘ und ‚9‘ und erleichtert in Kombination mit den sich nicht verändernden, symmetrischen Buchstaben ‚o‘ und ‚v‘, sowie der Zahl ‚0‘ die Lesbarkeit. Der Hintergrund zeigt erneut das mittig und hinter der Schrift stehende Haus der Kahnwalds – bzw. in dieser Welt Nielsens – umgeben von mehreren Bäumen in herbstlichen Farben. Die Umgebung ist in einen hellen Nebelschleier gehüllt, der die Stimmung kalt wirken lässt. Diesmal ist rechts neben dem Dach ein Teil des bewölkten Himmels zu sehen, welcher sich durch das helle Weiß erneut von den dunklen Farbtönen des Hauses und des Waldes abhebt. Die Regenrinne ist dementsprechend auf der rechten Seite an der Mauer angebracht, wohingegen die linke Seite des Hauses Efeu aufweist. Die gesamte Umgebung ist dementsprechend die senkrecht gespiegelte Version des ersten Zwischentitel-Beispiels aus Welt A.

Zwischentitel Origin World:

Zwischentitel mit Time Code in DARK	Bildbeschreibung
<u>Kalenderzahl (im Seitenverhältnis 2.39:1):</u> Vgl.: Dark 3/7 TC 00:05:24 min.	Die weiße Schrift in Form von den vier Ziffern der Jahreszahl ‚ 1974 ‘ erstreckt sich hier über das gesamte Bild , welches sich im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen im Seitenverhältnis 2.39:1 gestaltet und oben sowie unten den schwarzen Balken erkennen lässt. Durch diese gravierende Veränderung verortet der Zwischentitel die nachfolgenden Szenen in der Origin World im gezeigten Jahr. Im Hintergrund ist zwischen und um die Ziffern die Werkstatt mitsamt der Figur H.G. Tannhaus zu sehen, der mit dem Rücken zur Kamera an seinem Tisch sitzt. Der Fokus liegt hier jedoch eindeutig auf den großflächigen weißen Zahlen und dem veränderten Seitenverhältnis des Bildes.

Vgl.: *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

„Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, R: Baran bo Odar, Netflix 2017., 24.03.2025.

„Anfänge und Enden“, *Dark*, 2/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Deja-vu“, *Dark*, 3/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Enden und Anfänge“, *Dark*, 2/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Zwischen der Zeit“, *Dark*, 3/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

Anhang 3

Der Windener Höhleneingang durch die Zeiten:

Erkennungsmerkmale Welt A:	Erkennungsmerkmale Welt B:
<u>1920/21:</u> Vgl.: Dark 2/4 TC 00:28:33 min. - Die Passage wird noch gebaut. - Jeweils zwei Holzstämme sind rechts und links im Eingang der Höhle zu sehen. - Baumstämme stapeln sich davor neben Leitern und anderen Anzeichen des Arbeitsprozesses. - Jonas ist mit einer alten Lampe und zeitlich typischer Kleidung auf dem Weg zur Höhle zu sehen.	<u>1921:</u> X - Wird in der Serie nicht gezeigt.
<u>1953/54:</u> Vgl.: Dark 1/8 TC 00:11:25 min. - Die rechte Hälfte des Höhleneingangs ist mit einem gerosteten Eisengitter versperrt. - Ulrich ist im Eingang der Höhle zu sehen, steht seitlich der Höhle zugewandt, beobachtet verwundert die ihm unbekannten Gitterstäbe und greift mit seiner linken Hand nach dem ersten Stab.	<u>1953:</u> X - Wird in der Serie nicht gezeigt.
<u>1986/87:</u> Vgl.: Dark 2/5 TC 00:35:54 min. - Gefällte Bäume und Äste liegen willkürlich neben dem Weg zur Höhle. - Die Jugendlichen gehen in einer Reihe in moderner Kleidung und mit dem Zeitapparat im Koffer aus der Höhle und schauen sich verwundert um, während sie sich fragen, was hier passiert ist und wo der gelbe Sessel ist, welcher ihnen aus dem Jahr 2019 bekannt ist.	<u>1986:</u> X - Wird in der Serie nicht gezeigt.
<u>2019/20:</u> Vgl.: Dark 1/4 TC 00:08:17 min. - Ein gelber verschmutzter Sessel steht links neben dem Höhleneingang neben einem Baum im Wald.	<u>2019/20:</u> Vgl.: Dark 3/1 TC 00:13:53 min. - Zwei gelbe Sessel sind rechts neben der Höhle zu sehen.

- Ein blau-weiß-gestreiftes Absperrband kennzeichnet den Höhleneingang als Tatort nach Mikkels Verschwinden. - Jonas geht in seiner gelben Regenjacke und mit Rucksack und Utensilien auf den Eingang zu.	- Vor den Sesseln steht ein kleiner Tisch. - Jonas sieht vor dem Höhleneingang und betrachtet die zwei Sessel.
<u>2052/53:</u> X - Wird in der Serie nicht gezeigt.	<u>2052:</u> Vgl.: Dark 3/3 TC 00:50:37 min. - Die Höhle liegt nicht mehr in einem Wald, sondern in einer Art Wüstenlandschaft. - Ein vertrockneter Baumstumpf auf der rechten Seite der Höhle lässt erahnen, dass dort früher Wald war. - Der Boden ist sandig und die Bildfarben dadurch in hellem Braun und Sandfarben gestaltet. - Jonas und Spiegelwelt-Martha verlassen mit geschockten Gesichtsausdrücken die Höhle. - Hier trägt Martha ihre gelbe Regenjacke als Hauptfigur der Welt B und Äquivalent zu Jonas Jacke in Welt A.

Legende:

X = wird in der Serie nicht gezeigt

Vgl.: *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

„Adam und Eva“, *Dark*, 3/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Deja-vu“, *Dark*, 3/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Die Reisenden“, *Dark*, 2/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Doppelleben“, *Dark*, 1/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Vom Suchen und Finden“, *Dark*, 2/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

Anhang 4

Gegenüberstellung der Spiegelwelten:

Erkennungsmerkmale Welt A:	Erkennungsmerkmale Welt B:
<u>Atomkraftwerk gelb:</u> Vgl.: Dark 2/1 TC 00:20:12 min. - An der Rückwand einer leeren Halle des Atomkraftwerkes hängen zehn gelbe Schutzanzüge unter drei hellen Lampen in Form von Leuchtstäben. - Sieben der Anzüge und zwei der Lampen sind im linken Teil des Bildes zu sehen und drei Anzüge mit einer Lampe in der rechten Bildhälfte. - Die beiden Seiten werden durch eine hellgrau-bläuliche Doppeltüre mit zwei gelben Schildern getrennt. - Zwei Figuren gehen nebeneinander von links nach rechts durchs Bild an einer Säule auf der linken Seite des Bildrandes vorbei in Richtung der Schutzanzüge. - Eine gelbe Linie ist diagonal von links vorne nach rechts hinten am Boden zu erkennen.	<u>Atomkraftwerk rot:</u> Vgl.: Dark 3/6 TC 00:38:04 min. - Hier ist die gleiche Aufnahme der Rückwand der leeren Halle zu sehen, jedoch an einer senkrechten Achse gespiegelt. - Anstatt von zehn Anzügen hängen hier lediglich zwei diesmal rote Schutzanzüge an der Wand neben fünf leeren Haken. - Die zwei Anzüge und Haken sind in der rechten Bildhälfte unter zwei der Lampen zu sehen, während in der linken Seite nur die dritte Lampe an einer leeren Wand zu erkennen ist. - Die beiden Seiten werden ebenso durch eine Doppeltüre getrennt, diesmal jedoch in rot und mit grauen Schildern. - Zwei Figuren stehen im Zentrum des Bildes vor den roten Farbakzenten der Anzüge und Türe. - Eine rote Linie zieht sich diagonal von links hinten nach rechts vorne über den Boden.
<u>Bunker 1986 blau:</u> Vgl.: Dark 1/7 TC 00:00:18 min. - Der Schutzbunker wird aus der Perspektive gezeigt, als wäre die Kamera die vierte Wand des Bunkers, welcher Raum sich in einen zentralen Fluchtpunkt erstreckt, wodurch alle weiteren drei Wände zu sehen sind. - Die Wandtapete gestaltet sich aus roten und blauen Füchsen auf hellem blauem Hintergrund und auch der Boden des Raumes ist in der gleichen blauen Grundfarbe gestaltet.	<u>Bunker 1986 gelb:</u> Vgl.: Dark 3/8 TC 00:19:05 min. - Der Schutzbunker wird aus der eben gleichen Perspektive gefilmt und gestaltet sich hier gespiegelt. - Die Wandtapete gestaltet sich hingegen aus roten und blauen Füchsen auf hellem gelben Hintergrund und auch der Boden des Raumes ist in der gleichen gelben Grundfarbe gestaltet.

- An der linken Wand befinden sich ein dunkler Röhrenfernseher, eine rote Stehlampe und ein roter Tisch mit einem roten Stuhl. - Daneben ist an der linken Seite der Rückwand eine graue Eisentüre zu erkennen und rechts daneben Stofftiere und ein weiterer roter Stuhl mit einem schwarz-weißen Panda-Stoffbär. - Die rechte Wand des Raumes fasst ein hölzernes Stockbett mit blauer und roter Bettwäsche mit ein. - In der Mitte des Raums steht ein dunkler Eisenstuhl, welcher mit einem Kabel an der linken Wand angeschlossen ist und als Zeitmaschine fungieren soll mit Blickrichtung diagonal zum linken Bildrand. - Neben diesem liegt der junge Helge mit blutigem Ohr am Boden.	- An der rechten Wand befinden sich eine gelbe Stehlampe und ein blauer Tisch mit blauem Stuhl. - Daneben ist an der rechten Seite der Rückwand die offene Türe zu erkennen, in welcher eine Figur mit dem Rücken zur Kamera die Stufen verdeckt und links daneben sind Stofftiere und ein weiterer blauer Stuhl mit dem gleichen Panda-Stoffbär zu erkennen. - Die linke Wand des Bunkers fasst ein hölzernes Stockbett mit heller gelber Bettwäsche mit ein. - In der Mitte des Raums steht der äquivalente dunkle Eisenstuhl, welcher mit einem Kabel an der rechten Wand angeschlossen ist mit Blickrichtung diagonal zum rechten Bildrand.
<u>Zimmer Welt A Jonas:</u> Vgl.: Dark 2/6 TC 00:28:52 min. - Jonas Zimmer zeigt den Kleiderschrank mit Spiegel am linken Bildrand, gefolgt von seinem Bett mit heller, blauer Bettwäsche und Bücherregalen. - Daran anschließend ist Jonas von hinten zu sehen, der im Zentrum des Raumes vor einem hellen Fenster mit zwei dunklen Vorhängen zu sehen ist und seinen Schreibtisch rechts daneben ansieht und seine gelbe Regenjacke trägt.	<u>Zimmer Welt B Martha:</u> Vgl.: Dark 3/1 TC 00:07:42 min. - In Welt B ist dies Spiegelwelt-Marthas Zimmer und gestaltet sich ebenso senkrecht gespiegelt in ähnlicher Art und Weise zu Jonas Zimmer aus Welt A. - Ihr Zimmer zeigt den Kleiderschrank mit Spiegel am rechten Bildrand, gefolgt von ihrem Bett mit dunkler Bettwäsche, in welchem sich Spiegelwelt-Martha befindet und Bücherregalen. - Daran anschließend ist ein helles Fenster mit nur einem hellen Vorhang zu sehen und ihrem Schreibtisch in der linken Seite des Bildes.
<u>Schule Welt A gelb:</u> Vgl.: Dark 2/4 TC 00:41:13 min.	<u>Schule Welt B rot/grün:</u> Vgl.: Dark 3/1 TC 00:14:26 min.

- Der Eingang zur Schule ist in greller gelber Farbe an einem rechtwinkligen grauen Gebäude zu sehen. - Der linke Teil zeigt ebenfalls eine auffällige gelbe Türe. - Der Boden im Vordergrund umfasst eine Art roten Sportplatz. - Die rechte Wand der Schule ist höher als der linke Gebäudeteil und von Efeu bewachsen.	- Der Eingang zur Schule ist in dunkler grüner Farbe an einem rechtwinkligen grauen Gebäude zu sehen. - Der rechte Teil zeigt ebenfalls zwei weitere dunkelgrüne Türen auf. - Der Boden im Vordergrund umfasst eine Art roten Sportplatz mit weißen Markierungen. - Die linke Wand der Schule ist höher als der rechte Gebäudeteil und von Efeu bewachsen. - Die Schule in Welt B ist dementsprechend ebenfalls senkrecht gespiegelt und in den Farbtönen verändert.
<u>Zeitapparat Welt A eckig:</u> Vgl.: Dark 2/2 TC 00:26:44 min. - Das Bild zeigt den eckigen Zeitapparat in einem rechteckigen Holzkoffer mit runden zylinderförmigen, sich drehenden, schwarz-weißen technischen Apparaturen in Gold- und Silberfasungen vor einem dunklen Hintergrund.	<u>Zeitapparat Welt B rund:</u> Vgl.: Dark 2/8 TC 00:53:32 min. - Das Bild zeigt Spiegelwelt-Marthas Hände vor einem dunklen Hintergrund, welche den runden, goldenen Zeitapparat aus Welt B ohne Koffer hält, aus dem ähnliche zylinderförmige Apparaturen ausfahren, nachdem sie ihn aufdreht.
<u>Taschenlampe Welt A rund:</u> Vgl.: Dark 1/5 TC 00:39:05 min. - Im Bild ist die runde, helle Lampe mit weißem Licht in einer Nahaufnahme zu sehen, welche als Hilfsmittel zum erkunden der Höhlen dient.	<u>Taschenlampe Welt B eckig:</u> Vgl.: Dark 3/3 TC 00:47:47 min. - Das Bild zeigt Jonas, welcher in der Mitte des Bildes durch die Passage kriecht und dabei die rechteckige, helle Lampe mit weißem Licht in der Hand hält, welche ihm in Welt B zur Verfügung gestellt wird.

Vgl.: *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

- „Adam und Eva“, *Dark*, 3/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Anfänge und Enden“, *Dark*, 2/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Das Paradies“, *Dark*, 3/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Deja-vu“, *Dark*, 3/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Die Reisenden“, *Dark*, 2/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Dunkle Materie“, *Dark*, 2/2, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Enden und Anfänge“, *Dark*, 2/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Kreuzwege“, *Dark*, 1/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Licht und Schatten“, *Dark*, 3/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.
- „Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

Anhang 5

Eine Gegenüberstellung einer Auswahl von Charakteren in den verschiedenen Zeiten mit deren jeweiligen Erkennungsmerkmalen:

Welt A:

Figur jung:	Figur mittel:	Figur älter:	Erkennungsmerkmal:
<u>Jonas Kahnwald:</u> Vgl.: Dark 3/3 TC 00:22:45 min.	<u>Der Fremde:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:24 min.	<u>Adam:</u> Vgl.: Dark 2/4 TC 00:56:49 min.	➔ Narbe am Hals (bekommt die Narbe als Folge einer Wunde als junge Version)
<u>Martha Nielsen:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:10 min.	<u>Martha Nielsen: (†)</u> X	<u>Martha Nielsen: (†)</u> X	➔ /
<u>Claudia Tiedemann:</u> Vgl.: Dark 2/3 TC 00:09:30 min.	<u>Claudia Tiedemann:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:24 min.	<u>Claudia Tiedemann (Weißer Teufel):</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:24 min.	➔ Iris-Heterochromie (linkes Auge blau, rechtes Auge braun); später als Weißer Teufel: lange graue Haare
<u>Helge Doppler:</u> Vgl.: Dark 1/7 TC 00:00:16 min.	<u>Helge Doppler:</u> Vgl.: Dark 1/7 TC 00:10:13 min.	<u>Helge Doppler:</u> Vgl.: Dark 1/10 TC 00:24:28 min.	➔ Wunde / Narbe am Ohr (bekommt die Verletzung als junge Version)
<u>Ulrich Nielsen:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:18 min.	<u>Ulrich Nielsen:</u> Vgl.: Dark 1/9 TC 00:00:19 min.	<u>Ulrich Nielsen:</u> Vgl.: Dark 2/3 TC 00:22:18 min.	➔ Ähnlichkeit
<u>Ines Kahnwald:</u> Vgl.: Dark 3/4 TC 00:07:24 min.	<u>Ines Kahnwald:</u> Vgl.: Dark 1/5 TC 00:00:53 min.	<u>Ines Kahnwald:</u> Vgl.: Dark 1/5 TC 00:00:53 min.	➔ Muttermal links zwischen Nase und Mund

Welt B:

Figur jung:	Figur mittel:	Figur älter:	Erkennungs- merkmal:
<u>Martha Nielsen:</u> Vgl.: Dark 3/6 TC 00:09:43 min.	<u>Martha Nielsen:</u> Vgl.: Dark 3/3 TC 00:51:44 min.	<u>Eva:</u> Vgl.: Dark 3/7 TC 01:02:24 min.	➔ Frisur mit Stirnfransen; Wunde/ Narbe im Ge- sicht (bekommt diese als junge Version)
<u>Helge Doppler:</u> X	<u>Helge Doppler:</u> Vgl.: Dark 3/8 TC 00:19:31 min.	<u>Helge Doppler:</u> Vgl.: Dark 3/8 TC 00:20:14 min.	➔ Wunde/ Narbe am Auge (bekommt die Verletzung als mittlere Version)

Der Ursprung der Spiegelwelten:

Figur jung:	Figur mittel:	Figur älter:	Erkennungs- merkmal:
<u>∞/Der Unbekannte/Jo- nas & Marthas Sohn:</u> Vgl.: Dark 3/4 TC 00:53:26 min.	<u>∞/Der Unbekannte/Jo- nas & Marthas Sohn:</u> Vgl.: Dark 3/3 TC 00:59:21 min.	<u>∞/Der Unbekannte/Jo- nas & Marthas Sohn:</u> Vgl.: Dark 3/4 TC 00:53:24 min.	➔ Narbe an Oberlippe

Legende:

X = wird in der Serie nicht gezeigt

/ = kein besonderes Merkmal

(†) = Figur ist in der Serie gestorben, weshalb ältere Versionen nicht existieren

Vgl.: *Dark*, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

„Adam und Eva“, *Dark*, 3/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, R: Baran bo Odar, Netflix 2017., 24.03.2025.

„Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Das Paradies“, *Dark*, 3/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Der Ursprung“, *Dark*, 3/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Die Reisenden“, *Dark*, 2/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Gespenster“, *Dark*, 2/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Kreuzwege“, *Dark*, 1/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Licht und Schatten“, *Dark*, 3/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Zwischen der Zeit“, *Dark*, 3/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärquellen

1899, R: Baran bo Odar, DE 2022, Netflix 24.03.2025.

Adolescence, R: Philip Barantini, UK 2025, Netflix 24.03.2025.

„Episode 1“, *Adolescence*, 1/1, R: Philip Barantini, Netflix 2025, 24.03.2025.

Black Mirror: Bandersnatch, R: David Slade, UK/US 2018, Netflix 24.03.2025.

Dark, R: Baran bo Odar, DE 2017, Netflix 24.03.2025.

„Adam und Eva“, *Dark*, 3/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Alles ist jetzt“, *Dark*, 1/9, R: Baran bo Odar, Netflix 2017., 24.03.2025.

„Alpha und Omega“, *Dark*, 1/10, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Anfänge und Enden“, *Dark*, 2/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Das Paradies“, *Dark*, 3/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Deja-vu“, *Dark*, 3/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Der Ursprung“, *Dark*, 3/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Der weiße Teufel“, *Dark*, 2/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Die Reisenden“, *Dark*, 2/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Die Überlebenden“, *Dark*, 3/2, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Doppelleben“, *Dark*, 1/4, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Dunkle Materie“, *Dark*, 2/2, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Ein unendlicher Kreis“, *Dark*, 2/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Enden und Anfänge“, *Dark*, 2/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Geheimnisse“, *Dark*, 1/1, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Gespenster“, *Dark*, 2/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Gestern und Heute“, *Dark*, 1/3, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Kreuzwege“, *Dark*, 1/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Leben und Tod“, *Dark*, 3/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Licht und Schatten“, *Dark*, 3/6, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Vom Suchen und Finden“, *Dark*, 2/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Wahrheiten“, *Dark*, 1/5, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Was man sät, das wird man ernten“, *Dark*, 1/8, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

„Zwischen der Zeit“, *Dark*, 3/7, R: Baran bo Odar, Netflix 2017, 24.03.2025.

Kaleidoscope, R: Mairzee Almas u.a., US 2023, Netflix 24.03.2025.

Stranger Things, R: The Duffer Brothers u.a., US 2016, Netflix 24.03.2025.

Sekundärliteratur

Aristoteles. *Poetik: griechisch-deutsch*. Hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2014.

Barker, Cory und Myc Wiatrowski. *The Age of Netflix: Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017.

Eco, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage," In: *Travels in Hyperreality: Essays*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986, S. 197f.

Efimova, Lilia. „Review: Bloggers and ‘producers’“ Rezension zu "Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture", Henry Jenkins, 2006, In: *New Media & Society* 10/3, 2008, S. 529–535.

Gillespie, Tarleton. "The Politics of 'Platforms.'" In: *New Media & Society* 12/3, 2010, S. 347–364.

Hale, Mike. "Sci-Fi with European Roots; Netflix Series Dark Is German Answer to Stranger Things." In: *National Post*, Toronto, (Dezember) 2017.

Holt, Xan. "Time Machine TV: Digital Television in Netflix's Dark." In: *The Germanic Review* 97/3, 2022, S. 272–291.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. 1. Auflage. New York: New York University Press, 2006.

Krstic, Srdan. "'Binge-Watching': The New Way of Watching TV Series." In: *AM Journal of Art and Media Studies* 17, 2018, S. 15–23.

Lobato, Ramon und Amanda D. Lotz. "Imagining Global Video: The Challenge of Netflix." In: *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 59/3, 2020, S. 132–136.

Lotz, Amanda D. "In Between the Global and the Local: Mapping the Geographies of Netflix as a Multinational Service." In: *International Journal of Cultural Studies* 24/2, 2021, S. 195–215.

Lynch, Andrew. "Review: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand, Amanda D. Lotz (2022)." Rezension zu "Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand", Amanda D. Lotz, 2022, In: *Journal of Digital Media & Policy* 14/1, 2023, S. 125–127.

MacKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. 1. Auflage. New York: ReganBooks, 1997.

Pech, Sebastian. *On-Demand-Streaming-Plattformen: Die Rolle des Urheberrechts bei neuen Geschäftsmodellen zur Distribution digitaler Inhalte*. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2018.

Perks, Lisa, Emil Steiner, Ri Pierce-Grove, und Lothar Mikos. "Binge-Watching Audience Typologies: Conclusion." In: *Binge-Watching and Contemporary Television Research*, Edinburgh University Press, 2021, S. 131-142.

Petridis, Sotiris (2020), "'TV miniseries or long-form film? A narrative analysis of The Haunting of House'" In: *Journal of Screenwriting* 11/2, S. 207–220.

Propp, Vladimir, übers. v. Laurence Scott und Hg. v. Louis A. Wagner. *Morphology of the Folktale*. 2. Auflage. Austin: University of Texas Press, 1968.

Snyder, Blake. *Save the Cat!. The Last Book On Screenwriting That You'll Ever Need*. Hg. v. Michael Wiese Productions, UK: Publishers Group, 2005.

Tussey, Ethan. "Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste by Mattias Frey, and: Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand by Amanda D. Lotz (review)", In: *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies* 63/1, 2023, S. 194–198.

Vogler, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. 3. Auflage. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.

Wyche, Elbert. "'Dark' Could Be Netflix's Biggest European Hit so Far." In: *Screen International*, London, (Januar) 2018.

Internetquellen

„1899“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/?ref_=nm_filmg_t_2_wr, 24.03.2025.

„1899: Liste der Folgen“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/episodes/?ref_=tt_eps, 24.03.2025.

„1899: Vollständige Besetzung und Crew-Mitglieder.“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt9319668/fullcredits?ref_=tt_ov_wr_sm, 24.03.2025.

„83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de>, 24.03.2025.

83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 1, Folge 1“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025.

83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX. „DARK Stammbaum Staffel 3, Folge 8“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025.

DARK Stammbaum Staffel 1, Folge 1“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/family-tree>, 24.03.2025.

„Adolescence“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt31806037/>, 24.03.2025.

„Adolescence“, *Moviepilot*, <https://www.moviepilot.de/serie/adolescence>, 24.03.2025.

„Adolescence“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/81756069>, 24.03.2025.

„Aktuelle Programmänderungen im TV“, *TVSpielfilm*, <https://www.tvspielfilm.de/tv-programm/programmaenderung/>, 24.03.2025.

„Amanda D. Lotz: Professor, Re-imaginer of Media Industries and Society Digital Media Research Centre Queensland University of Technology“, *Amanda D. Lotz*, <https://www.amandalotz.com/>, 24.03.2025.

Aschermann, Tim. „Netflix and Chill: Was bedeutet das? – einfach erklärt“, *CHIP*, (10.09.2018), https://praxistipps.chip.de/netflix-and-chill-was-bedeutet-das-einfach-erklart_48234, 24.03.2025.

Askwith, Ivan. „TV You’ll Want to Pay For: How \$2 Downloads Can Revive Network Television.“, *Slate*, 01.11.2005, <https://slate.com/technology/2005/11/how-2-downloads-can-revive-network-television.html>, 24.03.2025.

Azh, Keyvan. „Kritik: Dark – Staffel 3: Schrödingers Katze lebt“, *4001Reviews*, (10.07.2020), <https://4001reviews.de/serien/kritik-dark-staffel-3/>, 24.03.2025.

Bailey, Micah. „Supernatural gab seine ursprüngliche Prämisse auf und so lief die Serie 15 Jahre lang“, *Screenrant*, (17.12.2023), https://screenrant-com.translate.goog/supernatural-original-premise-abandon-last-15-seasons-reason/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=de&_x_tr_hl=de&_x_tr_pto=rq, 24.03.2025.

Bauer, Karin. „‘Adolescence’: Der Horror aller Teenager-Eltern“, *DerStandard*, (20.03.2025) <https://www.derstandard.at/story/3000000262185/adolescence-der-horror-aller-teenager-eltern>, 24.03.2025.

„Black Mirror: Bandersnatch“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/80988062>, 24.03.2025.

Bocksch, René. „Statistik der Woche: Die drei großen Player des Video-Streamings“, *Heise*, (07.02.2024), <https://www.heise.de/hintergrund/Statistik-der-Woche-Die-drei-grossen-Player-des-Video-Streamings-9621241.html>, 24.03.2025.

Bremische Landesmedienanstalt, „Plattform, Intermediär oder Benutzeroberfläche – Die Vielfalt der Medien“, <https://www.bremische-landesmedienanstalt.de/medienaufsicht/intermediaere-und-plattformen>, 24.03.2025.

„Castle“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt1219024/>, 24.03.2025.

„Cold Case“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0368479/>, 24.03.2025.

„Computational“, *LEO*, <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/computational>, 24.03.2025.

„Computational“, *PONS*, <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/computational>, 24.03.2025.

„Criminal Minds“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0452046/>, 24.03.2025.

- „Dark“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt5753856/?ref_=nm_flmg_t_3_wr, 24.03.2025.
- „Dark“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/title/80100172>, 24.03.2025.
- „Dark: Technische Spezifikationen“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt5753856/technical/>, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Dark: Apokalypse“, *Fandom*, <https://dark.fandom.com/de/wiki/Apokalypse>, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Dark: Geheimnisse“, *Fandom*, <https://dark.fandom.com/de/wiki/Geheimnisse>, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Dark: Staffel 1“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_1, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Dark: Staffel 2“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_2, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Dark: Staffel 3“, *Fandom*, https://dark.fandom.com/de/wiki/Staffel_3, 24.03.2025.
- Dark Wiki, „Triquetra.“, *Fandom*, <https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Triquetra>, 24.03.2025.
- „Determinism“ *Fandom*, <https://dark-netflix.fandom.com/wiki/Determinism>, 24.03.2025.
- „Diese Produkte nennt man meist beim Markennamen“, *General-Anzeiger*, (19.01.2021), https://ga.de/news/panorama/tempo-uhu-labello-diese-produkte-nennt-man-meist-beim-markennamen_aid-43813511, 24.03.2025.
- „Figurative“, *DeepL*, <https://www.deepl.com/de/translator#en/de/figurative>, 24.03.2025.
- Forum Serie: Dark. Fuzzmyass. 24.06.2020, 09:41 (MESZ), *Plattentests*: <https://www.plattentests.de/forum.php?topic=97068&seite=1>, 24.03.2025.
- Forum Serie: Dark. The MACHINA of God. 26.05.2020, 20:16 (MESZ), *Plattentest*: <https://www.plattentests.de/forum.php?topic=97068&seite=1>, 24.03.2025.
- „Gesine Cukrowski, Story Highlight: Subtitles“, *Instagram*, https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3ODY3MzYxOTAzMDE5MDIx?story_media_id=3237465905111972055&igsh=ejNvbHB0dTA4eW53, 24.03.2025.
- „Getting started with Netflix“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/en/node/102377>, 24.03.2025.
- „Glossar: Applikationen/ App“, *OnlineSolutionsGroup*, <https://www.onlinesolutions-group.de/blog/glossar/a/applikation-app/>, 24.03.2025.
- González, Victor M. „1899 bei Netflix: Alles, was wir bisher über die neue Serie der ‚Dark‘-Macher wissen“, *GQ*, (20.05.2021), <https://www.gq-magazin.de/entertainment/artikel/1899-bei-netflix-alles-was-wir-bisher-uber-die-neue-serie-der-dark-macher-wissen>, 24.03.2025.

Harms, F. „Abonnenten von Netflix weltweit bis zum 4. Quartal 2024“, *Statista*, (22.01.2025), <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/196642/umfrage/abonnenten-von-netflix-quartalszahlen/>, 24.03.2025.

Harms, F. „Statistiken zu Video-on-Demand“, *Statista*, (24.02.2025), <https://de.statista.com/themen/2845/video-on-demand/#topicOverview>, 24.03.2025.

Harms, F. „Statistiken zum Thema Video-Streaming in Österreich“, *Statista*, (21.11.2024), <https://de.statista.com/themen/4822/onlinevideo-nutzung-in-der-oesterreich/>, 24.03.2025.

„Hotel Mondial“, *Filmstarts*, <https://www.filmstarts.de/serien/33568/staffeln/>, 24.03.2025.

„House of Cards“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/70178217>, 24.03.2025.

Ignatowitsch, Julian. „Erste deutsche Netflix-Serie: ‚Dark‘ verbreitet globalisierten Horror“, *Deutschlandfunk*, (30.11.2017), <https://www.deutschlandfunk.de/erste-deutsche-netflix-serie-dark-verbreitet-globalisierten-100.html>, 24.03.2025.

„Kaleidoscope“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt15438246/>, 24.03.2025.

Kontowski, Johanna. „‘Hotel Mondial‘-Fans wehren sich gegen das ZDF – Sender weist Vorwürfe zurück“, *Ruhr24*, (28.12.2023), <https://www.ruhr24.de/promi-tv/zdf-serien-fans-hotel-mondial-petition-vorwuerte-sender-lgbtq-queer-tv-programm-community-92745770.html>, 24.03.2025.

Kontowski, Johanna. „ZDF setzt ‚Hotel Mondial‘ ab – Petition soll Serie retten“, *Ruhr24*, (17.12.2023), <https://www.ruhr24.de/promi-tv/serienfinale-zdf-hotel-mondial-petition-queere-formate-repraesentation-tv-programm-diversitaet-92726007.html>, 24.03.2025.

„Narratologie“, *Bergische Universität Wuppertal*, <https://www.literaturtheorien.uni-wuppertal.de/de/methoden/narratologie/>, 24.03.2025.

netflix1899. „Was wir wissen, ist nichts als ein Tropfen im weiten Ozean. What we know is just a drop in the ocean.“, *Instagram*, (13.09.2022), <https://www.instagram.com/reel/CiCImN7ge5Y/?igsh=ZDFtb3hocXJneDdr>, 24.03.2025.

netflix1899. „Seek and you shall find.“, *Instagram*, (24.09.2022), <https://www.instagram.com/p/Ci5aTPIMYbg/?igsh=M2p2N2M4MTA5MXY1>, 24.03.2025.

„Pretty Little Liars“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt1578873/>, 24.03.2025.

Ryssel, Dirk. „Dreiakter/ Dreiaktstruktur“, *Filmlexikon Uni Kiel*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dreiakterdreiaktstruktur-2401>, 24.03.2025.

Schedl, Franco. „‘Kaleidoscope’: Wenn die Netflix-Serie zum Puzzle wird“, *film.at*, (15.12.2022), <https://www.film.at/news/kaleidoscope-trailer-netflix/402237300>, 24.03.2025.

Simbürger, Manuel. „‘Kaleidoskop’: Sogar Stephen King empfiehlt die chronologischer Reihenfolge!“, *film.at*, (13.01.2023), <https://www.film.at/news/kaleidoskop-netflix-chronologische-reihenfolge/402279272>, 24.03.2025.

„Songtext zu Irgendwie, irgendwo, irgendwann von Nena“, *Genius*, <https://genius.com/Nena-irgendwie-irgendwo-irgendwann-lyrics>, 24.03.2025.

„Spiele auf Fernsehern und auf Netflix.com“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/de/node/132197>, 24.03.2025.

Sprenger, Damian. „Nicht-englischsprachige Titel: ‚Maxton Hall‘ auf dem Podium der internationalen Prime-Formate 2024“, *BLICKPUNKT:FILM*, (28.01.2025), <https://www.blickpunktfilm.de/tv/nicht-englischsprachige-titel-maxton-hall-auf-dem-podium-der-internationalen-prime-formate-2024-4c9d0c082344b1a07ea650f0cb6e3c6c>, 24.03.2025.

Staffel und Episoden Überblick, „83% - Dark | The Official Guide | NETFLIX“, *dark.netflix.io*, <https://dark.netflix.io/de/event-timeline/the-portable-time-machine>, 24.03.2025.

„Stranger Things“, *Netflix*, <https://www.netflix.com/at/title/80057281>, 24.03.2025.

„Stranger Things“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt4574334/>, 24.03.2025.

„Streaming Infos & Preise: Streaming-Anbieter im Vergleich“, *Verivox*, <https://www.verivox.de/streaming/anbieter/>, 24.03.2025.

„Subscription Video on Demand (SVOD)“, *SymphonyAi*, <https://www.symphonyai.com/de/glossary/media/svod-subscription-video-on-demand/>, 24.03.2025.

Sundberg, Ingrid. „Archplot Structure“, *Wordpress*, (2013), https://ingridsnotes.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/05/final-revision_traditional-mountain-structure-handout_8-5x14.jpg, 24.03.2025.

SuperAryanRoy. „[Spoilers S3] Stammbaum der dritten Staffel von Dark“, *Reddit*, (2020), https://www.reddit.com/r/DarK/comments/ho2s4a/spoilers_s3_dark_season_3_family_tree/?tl=de, 24.03.2025.

„Supernatural“, *IMDb*, <https://www.imdb.com/de/title/tt0460681/>, 24.03.2025.

Tfm- Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft Universität Wien. „Spezialfall Zwischentitel“, *filmanalyse.at*, https://filmanalyse.at/gastbeitraege/schrift/#113_spezialfall_zwischentitel, 24.03.2025.

„Über Netflix“, *Netflix*, <https://about.netflix.com/de>, 24.03.2025.

Ullrich, Jennifer. „ZDF setzt Serie ab – Fans wüten nach dem Staffel-Finale“, *Watson*, (16.12.2023), <https://www.watson.de/unterhaltung/tv/382329706-zdf-setzt-serie-ab-fans-wueten-nach-dem-staffel-finale>, 24.03.2025.

„Video-on-Demand: Die besten VOD-Dienste im Vergleich“, *Netzsieger*, <https://www.netzsieger.de/k/video-on-demand>, 24.03.2025.

Weis, Manuel. „‘Hotel Mondial‘ im ZDF schließt seine Pforten“, *DWDL*, (11.12.2023), https://www.dwdl.de/nachrichten/95956/hotel_mondial_im_zdf_schliesst_seine_pforten, 24.03.2025.

„What is Netflix?“, *Netflix*, <https://help.netflix.com/en/node/412>, 24.03.2025.

Wieseler, Max. „Eine der meisterwarteten Netflix-Serien des Jahres: Lohnt sich 1899 vom Dark-Team?“, *Moviepilot*, (11.11.2022), <https://www.moviepilot.de/news/eine-der-meisterwarteten-netflix-serien-des-jahres-lohnt-sich-1899-vom-dark-team-1138918>, 24.03.2025.

Wieseler, Max. „Neues Netflix-Meisterwerk: 1899 ist gruseliger als Dark und bringt euer Hirn zum Platzen“, *Moviepilot*, (18.11.2022), <https://www.moviepilot.de/news/neues-netflix-meisterwerk-1899-ist-gruseliger-als-dark-und-bringt-euer-hirn-zum-platzen-1138932>, 24.03.2025.

Wulff, Hans Jürgen. „Immersion“, *Filmlexikon Uni Kiel*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/i:immersion-942>, 24.03.2025.

Abbildung:

Eigene Darstellung. „Eine Übersicht zum DARK-Universum und dessen Handlungsebenen“, erstellt mit Canva, 24.03.2025.

Videoquellen

„Die große DARK Abschiedsshow|DARK|Netflix“, R: Netflix Deutschland, Österreich und Schweiz, *youtube.com*, 05.07.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=wrQWsArx6YA>, 24.03.2025.

„Live-Stream Tina Artz und Gesine Cukrowski“, R.: charismalook und gesine_cukrowski, *instagram.com*, 27.07.2024, <https://www.instagram.com/reel/C97TppJsYjr/?igsh=MTNpcDhpM2luZWUyeQ==>, 24.03.2025.

„‘Stranger Things’ Creators on their ‘Kate Bush’ Songs and the 2-Part Season 4|Showrunners Sitdown“, R.: Variety, *youtube.com*, 24.06.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AfQct4ujz8Q>, 24.03.2025.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

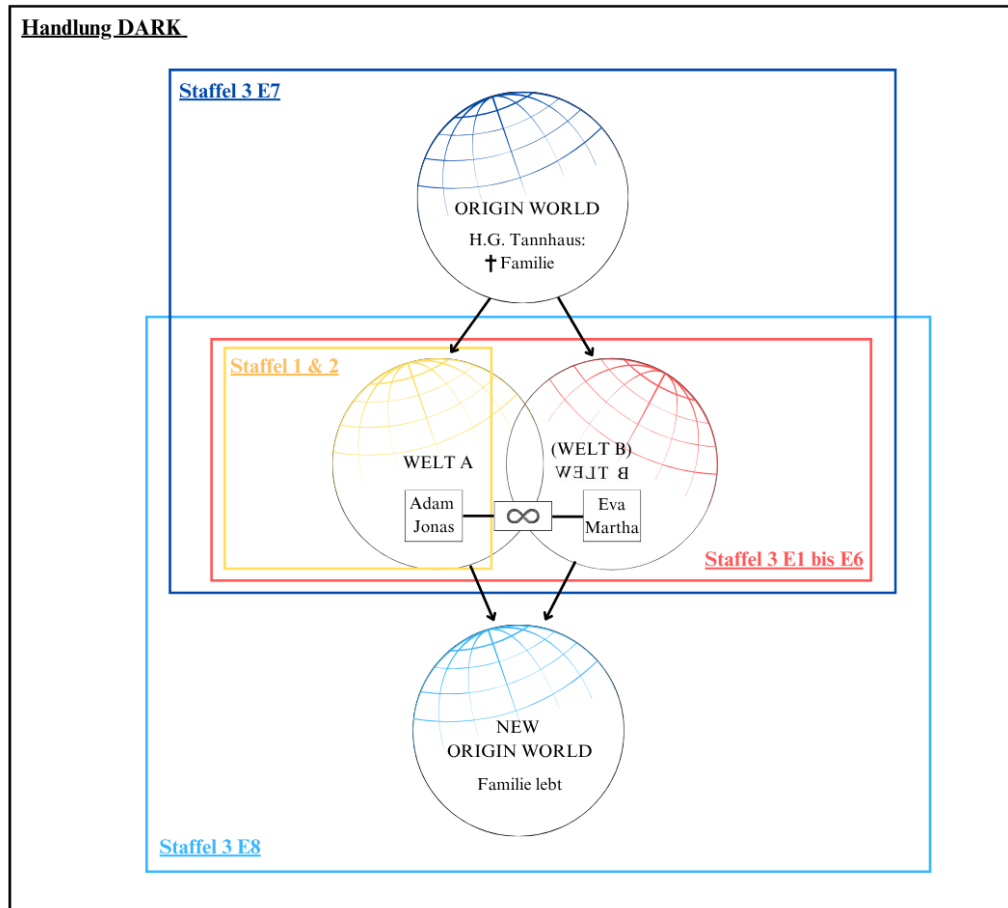


Abb. 1: Eigene Darstellung. „Eine Übersicht zum DARK-Universum und dessen Handlungsebenen“, erstellt mit Canva, 24.03.2025.