

Serielle Synchronizität: Zeitmanagement im US-amerikanischen Film Serial der 1920er Jahre
Ruth Mayer

Erscheint in: Gabriele Brandstetter, Anne Schuh und Kai van Eikels (Hrsg.): *De-Synchronisieren: Leben im Plural*. Hannover: Wehrhahn, 2017.

Die Geschichte der globalen industriellen Moderne lässt sich entlang von Verfahren der Synchronisierung als 'Zeitgeschichte' schreiben. Das 19. Jahrhundert wurde zurecht als „Zeitalter der Synchronizität“¹ bezeichnet, weil es auf unterschiedlichsten Ebenen Verfahren der zeitlichen Vereinheitlichung ins Werk setzte und so der Zuversicht Ausdruck gab, Zeitlichkeit könne transnational und intersubjektiv verbindlich standardisiert werden. Diese Zuversicht schwand bekanntlich im 20. Jahrhundert, das sich in vieler Hinsicht als Krise der Zeitlichkeit manifestierte, rasch dahin. Zeitliche Konzepte wie Dauer und Gleichzeitigkeit, die vormals Kohärenz und Ordnung garantierten, werden von den Wissenschaften, vor allem der modernen Physik kritisch befragt, und in der Folge erodiert das autoritative Gefüge der Synchronizität auch in anderen Funktionszusammenhängen oder diskursiven Formationen wie der imperialen Politik, dem industriellen Management, der Marktwirtschaft sowie der Literatur und der Kunst.² Wissensordnungen, Herrschaftsformen, Produktionssysteme und mediale Apparate reagieren mehr oder weniger produktiv auf die Einsicht, dass die Zeit aus den Fugen geraten ist und dass die Zeitlichkeiten der Moderne vielfältig und heterogen sind. In jedem Fall erscheint Zeit nun zunehmend als Problem oder Rätsel, das es zu lösen gilt, anstelle als verlässliche und berechenbare Bezugsgröße zu fungieren.

¹ Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten? Hannover 2014, 26. Vgl. auch Sebastian Conrad, Weltzeit, Fortschritt, Tiefenzeit: Die Synchronisierung der Welt im 19. Jahrhundert, in: Merkur 69/793 (Juni 2015), 53—60.

² Aleida Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne, München 2013; Peter Galison: Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time, New York 2004; Chris Lorenz Berber Bevernage (Hrsg.): Breaking up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future, Göttingen 2013; Vanessa Ogle, Whose Time Is It? The Pluralization of Time and the Global Condition, 1870—1940s, in: American Historical Review 5 (Dezember 2013), 1376—1402; dies., The Global Transformation of Time, 1870—1950, Cambridge, Mass. 2015; Michael Whitworth, Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature, New York 2001.

In der Folge wird Zeitmanagement zum wesentlichen Ausweis und zur Kernkompetenz des modernen Subjekts und moderner organisatorischer Einheiten. Versuche, Maßnahmen zur Kontingenzkontrolle und zur (Wieder)Herstellung von verlässlichen 'Zeitplänen' zu implementieren, reichen dann auch weit über die industrielle Sphäre der Produktion hinaus. Die Modi der Standardisierung, die sich in diesem Zuge herausbilden, informieren schließlich auch die Massen- und Unterhaltungskultur der Periode in den USA, und wirken sich insbesondere auf cinematische Praxen und Produkte aus, die die Schnittstelle zwischen Arbeit und Freizeit gerade in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts exemplarisch markieren. Filme agieren in vieler Hinsicht als Vermittler – oder Medien – zwischen dem, was Walter Benjamin als die synchronisierte, homogene Zeit der Moderne bezeichnete und den subjektiven und divergenten Eigenzeiten der Erfahrung oder der Erinnerung, die sich, chronotopisch gesprochen, neben, quer zu oder unterhalb der offiziellen Zeitregime situieren.³

Die gewagteren Experimentalfilme der 1910er und 20er Jahre setzen Kontingenz als „form of resistance to standardization“ ein, die entweder den Anschein absoluter Freiheit, Unmittelbarkeit, Direktheit erzeugt oder aber “meaninglessness, even nonsense” hervorbringt – in jedem Fall aber disruptiv und subversiv wirkt.⁴ Zur gleichen Zeit macht das filmische Melodram, als das erfolgreichste und wohl auch umfassendste der sich herausbildenden Filmgenres, die Erfahrung des Zeitdrucks zu seinem zentralen Gegenstand und Motor des Erzählens. Auch dieses Genre sperrt sich wesentlich gegen die Zumutungen der homogenen leeren Zeit, wie Linda Williams schrieb. Wo der Experimentalfilm seine Gegenläufigkeit und Widerspenstigkeit exponiert, gestaltet der melodramatische Spielfilm eine alternative Zeitordnung im Gestus der Harmonisierung: „At its deepest level melodrama is an expression of feeling toward a time that passes too fast. This may be why the spectacular essence of melodrama seems to rest in those moments of temporal prolongation when ‘in the nick of time’ defies ‘too late’.”⁵ Die melodramatische Erzählung wird nach Linda Williams von dem Verlangen getrieben, im *happy ending* einen utopischen (und als ursprünglich ausgewiesenen) „space of innocence“⁶ zu schaffen, der das Chaos und die Kontingenz der vorhergehenden Filmhandlung zu bändigen und aufzuheben vermag.

³ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass. 2002.

⁴ Ebd., 11.

⁵ Linda Williams, *Melodrama Revisited*, in: Nick Browne (Hrsg.): *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, Kal. 1998, 42—62, hier 74.

⁶ Ebd., 74.

Ich möchte hier auf eine weitere cinematische Reaktion auf die Zeitimperative der Moderne fokussieren, die sich stärker noch als der Hollywood-Spielfilm im kulturellen Feld der kommerziellen Massenkultur verortet: die Zeitpolitik des Film Serials. Das Serial war ein populäres filmisches Format der Vor-Fernsehzeit, das weitgehend aus dem Blick der Forschung geriet, weil es als ‘billige Massenunterhaltung’ galt, die das anspruchsvolle Hollywood-Kino der Zeit bestenfalls in schlechter Kopie replizierte. Erst in den letzten Jahren wurde das Format, auch vor dem Hintergrund von fernsehwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Serialität und Serialisierung, für die Filmgeschichte interessant.⁷ Von den 1910er bis in die 1940er Jahre wurden in kleineren amerikanischen Kinos (die spektakulären *movie palaces* waren dem abendfüllenden Spielfilm und der ‘großen’ Hollywood-Produktion vorbehalten) wöchentlich und oft in Matinee-Vorführungen am Samstag ‘Kapitel’ aus fortlaufenden Kinoerzählungen vorgeführt, die zunächst ein breites Publikum adressierten, während in der Tonfilmphase ab den 30er Jahren zunehmend jugendliche Zuschauer ins Visier genommen wurden.

Dieses Format wurde als Kurzfilmformat begriffen, obwohl nur die einzelnen Episoden mit ca. 15—20 Minuten ‘kurz’ waren. Inhaltlich dagegen war das Film Serial durchaus auf Dauer gestellt. Nicht nur, dass sich 12 bis 15 Episoden aneinander reihten, die Film Serial-Stars drehten auch reihenweise Serials mit oft verdächtig ähnlich anmutenden Plot- und Genrestrukturen ab. Die Schauspielerin Pearl White erarbeitete sich in diesem Kontext als ‘serial queen’ nicht nur einen weit über die USA hinausreichenden *celebrity*-Status, sondern auch beträchtlichen Reichtum, sie drehte Serial nach Serial mit Titeln wie *The Perils of Pauline* oder *The Exploits of Elaine* oder *Pearl of the Army*. Pearl White prägte auch insofern die filmische Serienproduktion der 1910er und 20er Jahre als sie Leben und Film nahtlos in einander übergehen ließ. Ihre *star persona* ebenso wie ihre Leinwandfiguren wurden unaufhörlich medial variiert, weitersponnen und appropriiert — in Berichten der *yellow press* und der

⁷ Ilka Brasch, Narrative, Technology, and the Operational Aesthetic in Film Serials of the 1910s”, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 47/1—2 (2014), 11—24; Ilka Brasch, Ruth Mayer: Modernity Management: 1920s Cinema, Mass Culture and the Film Serial, in: Screen 57/3 (Herbst 2016); Rudmer Canjel: Distributing Silent Film Serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation, New York 2011; Shane Denson: The Logic of the Line Segment: Continuity and Discontinuity in the Serial-Queen Melodrama, in: Robert Allen, Thijs van den Berg (Hrsg.): Serialization in Popular Culture, New York 2014, 65—79; Scott Higgins, Matinee Melodrama: Playing with Formula in the Sound Serial, New Brunswick, N.J. 2016; Ben Singer, Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts, New York 2001.

Fanmagazine, in Serienromanen, Werbekampagnen und Promotionsaktionen.⁸ Die *serial queen*-Melodramen von Pearl White und anderen ließen auch die Grenzen zwischen unterschiedlichen medialen Inszenierungen einer Geschichte verschwimmen. Die Film Serials sind so in ein diffuses und extensives Netz an Narrativen eingebettet, die unterschiedliche Varianten, Versionen, Möglichkeiten eines Plots und einer Figur entwerfen, und die Übergänge zwischen der Realität und ihren seriellen Erzählungen in allen möglichen Medien routinemäßig verwischen.

Das Serial, das ich hier beispielhaft heranziehen will, heißt *A Woman in Grey* (1920). Es ist zwar kein Pearl White-Serial, sondern präsentiert die Schauspielerin Arline Pretty in der Titelrolle. Aber Narrativ, Hauptfigur und Star wurden eng an dem Erfolgsrezept der White-Filme modelliert. Es geht um eine attraktive junge Frau, die alle möglichen Abenteuer er- und Bedrohungen überlebt, sich dabei auch recht sportlich durchschlägt und immer gut dabei aussieht. Ben Singer, einer der wenigen Filmhistoriker, der intensiv zum Serial geforscht hat, las das Serial exemplarisch als Kartografie des aggressiven Monopolkapitalismus und Sozialdarwinismus der Zeit: „Sensational melodrama like *A Woman in Grey* capture the essence of social atomization and all-against-all antagonism. Everyone is competing with everyone else.“⁹ Tatsächlich sind die Allianzen in diesem Serial fragil und die Heldin sieht sich ständig neuen Attacken von allen möglichen Seiten ausgesetzt. Aber dennoch geht es hier um mehr als um eine Abbildung des prekären sozialen Systems der Zeit, wie ich im Folgenden ausführen möchte.

Film Serials sind formal und genretechnisch hybride Formate. Während der abendfüllende Spielfilm zunehmend beträchtliche Investitionen erforderte und das Format des Blockbuster aufkam, wurden Serials schnell gedreht, mit begrenzten finanziellen Mitteln und der entsprechenden technischen Infrastruktur und Ausstattung.¹⁰ Die Serials bedienten sich dabei schamlos aus dem Repertoire des zeitgenössischen Feature Films, aber sie machten auch Anleihen beim Vaudeville und beim Variété. Letztere Kontexte mögen für die Anmutung einer

⁸ Singer (Anm. 7), 263—287; Jennifer M. Bean, Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body, in: Jennifer M. Bean, Diane Negra (Hrsg.): *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham, N.C. 2002, 404—443.

⁹ Singer (Anm. 7), 144.

¹⁰ Vgl. auch Brasch, Mayer (Anm. 7), Rafael Vela: *With the Parents' Consent: Film Serials, Consumerism, and the Creation of the Youth Audience, 1913—1938*, unveröffentl. Dissertation University of Wisconsin, Madison 2000.

Plotstruktur der ‘Reihung’ verantwortlich zeichnen: viele Serials operieren mit Versatzstücken, die fast wie eine Programmabfolge sich überbietender ‘Nummern’ eingesetzt werden. Auch aus dem Feature-Film wurde viel übernommen, am augenfälligsten aber werden Verfahren der Parallelmontage und des *cross cutting* eingesetzt, die auf der Erzählebene mit melodramatischen *last minute rescue actions* einerseits und mysteriösen Verzögerungstaktiken (Verwechslungen, Entführungen, Gedächtnisverlust, Doppelgänger) einhergehen. Die Zeitpolitik des Serial ist komplex und kompliziert.

Wo der Kunstfilm sich gegenüber den Zeitregimes der industrialisierten Gesellschaft sperrt und der melodramatische Spielfilm alternative Zeitlichkeiten auslotet, konfrontiert das Serial der 1910er und 20er Jahre die zeitlichen Zumutungen der Moderne sozusagen frontal. Wie im Melodrama-Spielfilm, den Linda Williams zurecht als „the fundamental mode of popular American moving pictures“¹¹ bezeichnete, passieren im Film Serial Dinge nie ‘einfach so’ – alles trägt Bedeutung und alles hängt mit allem zusammen. Aber im Film Serial geraten dauernd irgendwelche Figuren, Handlungsstränge und Motive aus dem Blick – alles ist zwar immens mit Bedeutung aufgeladen, aber die Bedeutung bleibt eben doch oft auch unausgeschöpft, suggestiv – potenziell. In *The Trail of the Octopus*, einem populären Serial von 1919, in dem sehr viel sehr schnell passiert, verschwindet so gegen Ende einer der Hauptverdächtigen einfach in einer Wand. Offenbar war keine Zeit mehr da, um diesen komplizierten Handlungsstrang auch noch aufzulösen.

Wenn ich die Handlungsarchitektur und die Ästhetik des Film Serials als ‘serielle Synchronizität’ bezeichne, dann möchte ich damit das Vorantreiben der Handlung in der Überbietungslogik fassen, das Serials wesentlich ausmacht. Diese Entwicklungslogik lässt sich in einer linearen Ordnung nicht wirklich abbilden. Die Serialität äußert sich als Wucherung sich gegenseitig bedingender, aber auch gleichzeitiger Vorgänge: in Kettenreaktionen, Koinzidenzen, Parallelaktionen, Rekapitulationen und Spiegelungen.¹² Um diese Vielzahl an Handlungselementen navigier- und nachvollziehbar zu machen, werden Synchronisierungssignale

¹¹ Williams (Anm. 5), 42.

¹² Vgl. zu dem Themenkomplex Serialität, Serialisierung und Moderne auch: Frank Kelleter: Populäre Serialität: Eine Einleitung, in: Frank Kelleter (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 2012, 11–48; Ruth Mayer: Die Logik der Serie: Fu Manchu, Fantômas und die serielle Produktion ideologischen Wissens, in: Pop. Kultur und Kritik I:1 (2012): 136–154; Ruth Mayer: Serial Fu Manchu: The Chinese Supervillain and the Spread of Yellow Peril Ideology, Philadelphia 2014.

gesetzt, die regelmäßig den Handlungsfluss unterbrechen, vor- und zurückverweisen und gleichzeitig die Handlung in der Gegenwart verankern. Diese Anhaltspunkte werden im Mise-en-scene oft ganz konkret durch Uhren indiziert – die Uhrzeit wird als Horizont der Handlung ausgewiesen (etwa im Kontext von ‘last minute rescue actions’, die sich ‘gegen die Uhr’ entfalten, aber auch im weniger dramatischen Geschehen des Uhrenvergleichs (siehe Abb. 1), bevor es dann rasant in mehreren unterschiedlichen Handlungssträngen weitergeht. Während die Synchronisierungssignale im Melodrama aber auf eine utopisch-perfekte Zeit „before it was too late“¹³ verweisen, bleiben die Zeitsignale im Serial größtenteils eben das: Signale. Trotz eines Hangs zu grandiosen Gesten und kosmischen Verweisen ist das Serial ausgesprochen präsentistisch – was zählt, ist die unmittelbare Abfolge von Ereignissen, die zu schnell ablaufen, als dass sie aufgelöst, eingeholt oder en detail entfaltet werden könnten.



Abb. 1: Uhrenvergleich. Szene aus *The Trail of the Octopus*, Folge 6, „Eye of Satan“ (Regie: Duke Worne, mit: Ben Wilson, Neva Gerber, 1919)

Das Wechselspiel aus Synchronisierung und Proliferation, das das Film Serial der Zwischenkriegszeit organisiert, vollzieht sich im Kontext einer sehr viel breiteren Systemlogik der Zeit, die wesentlich mit den Wirkungsweisen einer professionalisierten Massenkultur zusammenhängt. Es muss als Teil einer historischen Entwicklung verstanden werden, die Synchronisie-

¹³ Ebda. 74.

rung zur wesentlichen Kulturleistung werden lässt – ohne dabei notwendigerweise auf die Aufhebung oder Eliminierung von Heterogenität oder Kontingenz zu zielen. Komplexität und Kontingenz fungieren nun einmal als elementare Modi der Moderne. Die massenkulturellen Apparate, Institutionen und Akteure versuchen Verfahren zur Operationalisierung dieser Grundkonditionen der modernen Existenz herzustellen: es geht also um Bewältigung von Kontingenz, nicht um ihre Beseitigung, die weitgehend als illusorisch identifiziert wurde.

Dieses Argument hat Matthias Makropoulos sehr überzeugend in seiner Analyse der modernen Massenkultur geführt, die für ihn in der *middlebrow*-Kultur der amerikanischen Nachkriegsperiode ihr volles Potenzial entfaltet. Die professionalisierten und ausdifferenzierten Szenen des kulturellen Mainstreams, die sich in Hochglanzmagazinen wie *Life* oder *Time*, in Buchclubs oder –vertriebsnetzen wie *Reader's Digest*, in den *Creative Writing*-Programmen der großen Universitäten und in der globalen Erfolgsgeschichte des *mid-century*-Designs manifestieren, perfektionieren dabei Strukturen, die in der Massenkultur der 1910er und 20er Jahre etabliert und ausgetestet wurden. Dazu gehört für das Kunstsystem der Zeit insbesondere die Herausbildung „verschiedener, einander vielleicht überbietender, aber auf jeden Fall konkurrierender Möglichkeiten“ und einer „realitätskonstituierende[n] Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit, die nicht in einem letzten Akt der Ordnungsstiftung aufgehoben, sondern dauerhaft offengehalten wird“.¹⁴ Diesen Aspekt – einer fehlenden Synthese und damit eines Angebotcharakters der parallel sich entfaltenden ‘Möglichkeiten’ – sieht Makropoulos als Kerncharakteristikum einer „Ästhetisierung des Sozialen“, wie sie die amerikanische Moderne für ihn wesentlich zu bestimmen scheint.

Die Ästhetisierung des Sozialen äußert sich in Strukturen des Nebeneinander, der Pluralisierung und der Eröffnung von Möglichkeitshorizonten, und ich gehe davon aus, dass diese Ästhetisierung wesentlich mit der Krise der Zeitlichkeit in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenhängt und sich in einer Rekonzeptualisierung und Neuerschließung von Zeit äußert. Die symbolischen Repertoires der ästhetischen Eigenzeiten, wie sie für das 18. und 19. Jahrhundert beschrieben wurden, rekonfigurieren sich in diesem Zuge deutlich. Auf dem Scheitelpunkt der industriellen Moderne in den USA, zwischen 1880 und 1930, entfalten sich Eigenzeiten nicht nur, und nicht einmal primär, im Gegensatz zu den fremdbestimmten, getakteten und synchronisierten Abläufen der Industriegesellschaft, sondern eher im spannungsreichen Bezug darauf – als Versuche, die Zeitregime der Industrialisierung und des Marktes zu

¹⁴ Michael Makropoulos: Organisierte Kreativität: Überlegungen zur ‘Ästhetisierung des Sozialen’, in: Roger Lüdeke (Hrsg.): Kommunikation im Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen, Bielefeld 2011, 21–41, hier 31.

managen und im wahrsten Wortsinne ‚anzueignen‘. Diese Aneignung ist nicht notwendigerweise subversiv, auch wenn sie für subversive Zwecke genutzt werden kann, sie kann durchaus auch funktionalistisch-pragmatisch orientiert sein.

Die moderne Massenkultur zielt auf Synchronizität und Taktung, sie will Zeit handhabbar machen, personalisieren und erschließen. In vieler Hinsicht hat Siegfried Kracauer mit dem Konzept des ‚Ornaments der Masse‘ ein solches Verständnis der modernen Kulturproduktion bereits angerissen. Aber Kracauer beschrieb die Dynamik der ornamentalischen Synchronisierung als weitgehend verfremdende Kraft, als ästhetische Verbrämung der sozio-ökonomischen Zurichtung des Subjekts. Auch wenn ich die Massenkultur der 10er und 20er Jahre nun nicht im Sinne der Cultural Media Studies als widerständige Bewegung der ‚people‘ gegen den ‚power bloc‘ lesen möchte,¹⁵ scheint mir diese Lesart doch ebenfalls zu einseitig. Die Ästhetik der Massenkultur ist irgendwo dazwischen: effektorientiert und in ihrer multiplen Adressierungs- und Verwertungslogik extrem verfügbar für alle möglichen Aneignungen und Operationalisierungen. Das möchte ich am Beispiel des Serials genauer entfalten.

III. *A Woman in Grey*

Das amerikanische Film Serial ist ein Möglichkeitsmultiplikator. Im Grunde lassen sich alle seine wesentlichen Plotcharakteristika als Varianten einer Möglichkeitslogik beschreiben. Das äußert sich bereits im Cliffhanger, als dem wohl augenfälligsten Element der seriellen Narrativik, das für gewöhnlich auf *eine* mögliche und meist fatale Wendung der Handlung vorweist, die aber für den erfahrenen Zuschauer allein dadurch schon als höchst unwahrscheinlich charakterisiert ist, *dass* sie sich abzeichnet. Der Cliffhanger am Ende einer Episode wird so durch die rekapitulierende Eingangssequenz der folgenden Episode komplementiert, die eine andere, plausiblere Lesart des zuvor Gezeigten präsentiert. Konventionell geschieht das, indem neu dazwischen montierte Bilder die bereits gesehene Szene anders akzentuieren – nun wird das Geschehen am Ende der vorigen Episode nicht als fataler Endpunkt, sondern als Schnittstelle ausgewiesen, die wiederum neue narrative Möglichkeiten markiert. Am Ende der 1. Folge von *A Woman in Grey* wird die Heldin vom Schurken von einer Eisenbahnbrücke geworfen – ihr sicherer Tod (siehe Abb. 2). Zu Beginn der folgenden Episode sehen wir, dass die Frau in dem hochbeladenen Container eines Zuges landet, der unter der Brücke quert – der Zug entfernt sich, die Handlung geht weiter. In der Wiederholung der (fast) gleichen Szene wird das narrative Wissen also, wenn man so will, neu adjustiert – in einem Verfahren der seriellen Synchronisierung, wie es für das Format charakteristisch ist.

¹⁵ Vgl. John Fiske: *Power Plays, Power Works*, London 1993.



Abb. 2: Der Sturz von der Brücke: Szene aus *A Woman in Grey*, Folge 1, „The House of Mystery“ (Regie: James Vincent, mit: Arlene Pretty)

Diese filmischen Verfahren, die sich am Anfang und am Ende jeder Episode manifestieren (und die damit natürlich einen beträchtlichen Raum einnehmen – die Folgen sind ja nur 15 Minuten lang), werden ergänzt durch ein Narrativ, das ständig Erwartungen erzeugt und Versprechungen abgibt. Die Eingangssequenz von Folge 3, „The Trap of Steel“, löst so den vorhergehenden Cliffhanger auf, der uns zeigte, wie sich die Heldin unter dem drohend gehobenen Messer des Schurken wand. Ihr *love interest* geht mit gezückter Pistole dazwischen und der folgende Zwischentitel könnte das Motto nicht nur dieses Serials formulieren: „Not just yet ... Mister!“ Die folgenden Zwischentitel des Serials reiterieren diese Mischung aus Aufschub und Dringlichkeit, wenn die Heldin ein ums andere Mal um Geduld bittet, bevor sie erzählt, wer sie wirklich ist: „Not now, please? I promise you shall soon know everything“ oder „My promise will be kept. I'll tell you everything but not here, please“ oder „I promise to explain everything to you, Tom, when we meet Saturday?“ Es gibt, das werden wir später erfahren, keinen wirklichen narrativen Grund, die Erklärung ständig aufzuschieben. Doch die serielle Entfaltungslogik basiert auf dergleichen Zukunftsverweisen, die die Handlung im Fluss und die Spannung straff halten. „Saturday?“ wiederholt Tom, der Liebhaber, denn auch verwirrt, weil er ebenso wie wir bereits in der zweiten Folge des Serials hoffnungslos den zeitlichen Überblick verloren hat, der ihm doch ständig in Aussicht gestellt wird.

Dazu kommt, dass zumindest die Frauenfiguren des Films als Doppelungen und Spiegelungen auftreten. Es geht um ein Verbrechen in der Vergangenheit, in das drei Frauen involviert waren – ein Opfer, eine Täterin und eine Zeugin. Das Geschehen wird in der ersten Folge des Serials in einer Rückschau kurz gezeigt – Zeugin und Täterin sind ähnlich gekleidet und undeutlich zu sehen. Die Frau in Grau, so wird schnell deutlich, ist eine der beiden – nur welche? Und ist die Täterin wirklich die Täterin und die Zeugin die Zeugin oder war es eher umgekehrt? Auf der Gegenwartsebene der Handlung wird zunächst eine Komplementärfigur zur Protagonistin eingeführt, die sich schnell als ihre Widersacherin entpuppt, weil sie in denselben Mann verliebt ist. Die beiden Frauen versuchen sich gegenseitig auszuschalten, sie werden aber auch ständig miteinander verwechselt und finden sich dauernd in ähnlich prekären Situationen wieder. Sobald die Rivalin endlich tot ist, tritt eine weitere Gegenspielerin auf den Plan, die sich dann am Ende als Retterin erweist.

Wie im Grunde fast jedes Serial der Zeit stellt auch *A Woman in Grey* fast unerfüllbare Anforderungen an die Konzentration und das Erinnerungsvermögen der Zuschauer. „The plot of *A Woman in Grey*,“ schreibt Ben Singer, „is incredibly convoluted“.¹⁶ Aber natürlich geht es hier ebenso wenig wie in irgendeinem anderen Serial der Zeit wirklich darum, sämtliche Stränge und Implikationen der komplizierten Handlung im Blick zu haben oder gar ins Verhältnis zu setzen. Die Kompetenz des Serial-Zuschauers besteht eher darin, das Handlungswissen immer wieder neu zu organisieren. Bei *A Woman in Grey* manifestiert sich das in den stetigen Updates des Seriengedächtnisses in diegetischen Inserts, die aus der Perspektive einzelner Charaktere die Vergangenheit – oder das, was wir von ihr wissen – neu arrangieren. Zum Teil werden in diesen Inserts lediglich bereits gezeigte Szenen – oft durch Irisblenden als Erinnerungen markiert – noch einmal gezeigt. Aber auch Lügengeschichten und Fehlinformationen über die Vergangenheit werden so ins Bild gesetzt – ihre narrative Evidenz steht so Seite an Seite mit der Evidenz von Flashbacksequenzen, die den Anspruch auf objektive Vergangenheitsrepräsentation erheben.

Das Vergnügen am Serial besteht, ganz anders als in aktuellen *Complex TV*-Serien, die aufs serielle ‘Wiederbetrachten’ ausgerichtet sind,¹⁷ nicht darin, diese unterschiedlichen Wertigkeiten, Rahmungen, Perspektivierungen oder Versionen in ein komplexes Gesamtnarrativ zu

¹⁶ Singer (Anm. 7), 139.

¹⁷ Vgl. hierzu: Andreas Jahn-Sudmann, Frank Kelleter: Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV, in: Frank Kelleter (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion, Bielefeld 2012, 205–224; Jason Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York 2015.

fassen, sondern sie flexibel abzuwägen, zu reihen, zu verwerfen und zu ersetzen. Das wird am Offensichtlichsten ein weiteres Mal in der Bildpolitik des Cliffhanger, und zwar da, wo die Wiederaufnahme des vorhergegangenen Endes zu Beginn der Episode das zuvor Gezeigte nicht einfach nur neu arrangiert, sondern gleichermaßen beiseite wischt. Am Ende von Folge 8, „The Drop to Death“, fällt die Heldin unzweifelhaft in ein Loch, auf dessen Grund zahlreiche Stahlspieße ihrer harren (siehe Abb. 3). Zu Beginn der nächsten Folge fällt sie nicht, sondern dreht sich vorher um. Ähnliche Inkonsistenzen finden sich auch an anderen Übergängen, besonders eklatant am Ende von Folge 8, als ein Zementbrocken, der eben noch direkt über der Heldin hing, zu Beginn der nächsten Episode zwei Meter zu ihrer Linken niederkracht.



Abb. 3 Der Sturz in die Tiefe: Szene aus *A Woman in Grey*, Folge 8, „The Drop to Death“

Ganz offenbar lassen sich dergleichen ‘Verschiebungen’ von einer Woche zur nächsten verbuchen, sie erzeugen allenfalls Irritationen (entweder in Form eines Anzweifeln der eigenen Erinnerung oder in Form des Austauschs mit anderen Zuschauern), die das Interesse am fortlaufenden Narrativ aufrechterhalten. Man könnte sogar noch weiter gehen und die ‘fake memories’ und ‘Anschlussfehler’ als integralen Bestandteil einer massenkulturellen Möglichkeitslogik betrachten, die die Serials der 1910er und 20er Jahre stärker bestimmt als den Spielfilm der Zeit, weil sie wesentlich von einer seriellen Logik der Kürze profitiert.

Die schnelle Abfolge, die enge Taktung, die modulare Struktur, die das Film Serial organisieren, eignen sich exemplarisch für eine Einübung in die breiter angelegten seriellen Regimes der Zeit, die immer unter dem Primat des Vorläufigen, nicht Eigentlichen, Spielerischen steht.

Im Serial wird beharrlich auf das Ende – der Episode und des gesamten Serials – hin erzählt, aber es ist ganz klar, dass dieses Ende nicht wirklich der Gegenstand des Erzählens ist, weil es keine große Rolle spielt. Nach in der Regel 15 Folgen ist das Serial zu Ende und es endet, wo man sich eben gerade befindet, mit ein paar hastigen Erläuterungen und vielleicht mit einem Kuss. Nichts hat wirklich Konsequenzen, selbst gelegentliche (sehr seltene) Todesfälle spielen im seriellen Fluss keine Rolle; Figuren, die ausscheiden, werden ersetzt und wenn die Heldin am Ende feststellt, dass sie die Tochter des Mannes ist, dem sie zu Reichtum verhalf, bedeutet das keinen Rückgriff auf die genealogisch verschlungene Logik des Melodrams im 18. und 19. Jahrhundert, sondern sollte eher im Kontext von anderen unaufhörlichen Re-Arrangements des narrativen Wissens gelesen werden, die sich im Serial immer als Relationen und in Konstellationen äußern: wenn die Heldin nicht die Täterin ist, dann muss sie das Opfer sein, wenn der Held sich für sie entscheidet, wendet sich ihre Freundin von ihr ab, wenn man einen Schritt zurück macht, fällt man durch eine Falltür, dreht man sich um, schaut man in eine Pistole. Jede Aktion verändert die Situation, doch als Gesamtgemengelage sind alle Aktionen dann auch wieder arbiträr. Wie Ben Singer sehe ich auch das Serial im engen Bezug auf die Wirklichkeit der Zeit, aber es scheint mir in der Bezugsetzung nicht um Abbildung zu gehen und schon gar nicht um eine kritische Reflexion, sondern vielmehr um Markierung von Optionen und Alternativen – um eine Logik der Verhandlung. Der Fluss der seriellen Abfolge wird dadurch zum Selbstzweck der Erzählung: alles ist möglich, alles hat Folgen, aber nichts ist wirklich folgenschwer.