
BACHELORARBEIT

Herr
Christian Tung Anh Nopper

**Die Dramaturgie und
Zeitkonstruktion in Filmen
und Serien: Analyse
von Dark, 1. Staffel**

2021

Fakultät Medien

BACHELORARBEIT

Die Dramaturgie und Zeitkonstruktion in Filmen und Serien: Analyse von Dark, 1. Staffel

Autor:
Herr Christian Tung Anh Nopper

Studiengang:
Medienmanagement

Seminargruppe:
MM17wP-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Christof Amrhein

Zweitprüfer:
Dipl. Designer Norbert Rasch

Einreichung:
Chemnitz, 24.01.2021

Faculty of Media

BACHELORTHESIS

The dramaturgy and time construction of movies and series: analysis of Dark, Season 1

author:

Mr. Christian Tung Anh Nopper

course of studies:

Media Management

seminar group:

MM17wP-B

first examiner:

Mr. Prof. Christof Amrhein

second examiner:

Dipl. Designer Norbert Rasch

submission:

Chemnitz, 24.01.2021

Bibliografische Angaben:

Nopper, Christian Tung Anh:

Die Dramaturgie und Zeitkonstruktion in Filmen und Serien: Analyse von Dark,
1. Staffel

The dramaturgy and time construction of movies and series: analysis of Dark,
Season 1

54 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2020.

Abstract:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den dramaturgischen Strukturen sowie der erzählerischen Zeitkonstruktion in Filmen und Serien. Es wird eine theoretische Grundlage dafür geschaffen, um anschließend die erste Staffel der Serie „Dark“ dramaturgisch zu untersuchen. Dabei wird herausgestellt, wie die Handlungsstruktur der Serie aufgebaut ist und wie die Zeitkonstruktion in die Erzählung implementiert wurde.

This work deals with the dramaturgical structures and the narrative construction of time in movies and series. A theoretical basis is created to examine the first season of the series „Dark“ dramaturgically. It shows how the plot structure of the series is built and how the time construction was implemented in the narrative.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abbildungsverzeichnis	II
Abkürzungsverzeichnis	III
1 Einleitung	1
1.1 Hinführung zur Thematik	1
1.2 Fragestellung und Ziel der Arbeit.....	2
1.3 Aufbau und Methodik	2
2 Prinzipien der filmischen Dramaturgie	4
2.1 Dramaturgie der Akte	4
2.2 Dramaturgie in Fernsehserien	9
2.2.1 Horizontale und vertikale Erzählweisen	9
2.2.2 Grund- und Episodenstruktur.....	11
3 Zeitkonstruktion in Erzählungen	14
3.1 Zeitverständnis im Film.....	14
3.2 Zeitanalytische Erzähltheorie nach Genette	16
4 Dramaturgische Analyse von Dark	23
4.1 Kontext und Hintergrund.....	23
4.2 Inhalt	24
4.3 Grundstruktur der Serie	27
4.3.1 Handlungsstruktur	27
4.3.2 Aktstruktur	38
4.4 Episodenstruktur	41
4.5 Zeitkonstruktion bei Dark.....	45
4.5.1 Dauer	45
4.5.2 Frequenz	48
4.5.3 Ordnung	50
5 Schlussbetrachtung	53
5.1 Zusammenfassung.....	53
5.2 Fazit	54
5.3 Ausblick.....	54
Literaturverzeichnis	IV
Selbstständigkeitserklärung	VII

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Drei-Akt Paradigma nach Field.....	5
Abb. 2: Relation 5-Akt-Modell mit 3-Akt-Modell	8
Abb. 3: Zeitachse Ordnung der Zeit.....	21
Abb. 4: Figurenstammbaum Dark, Staffel1	25
Abb. 5: Akteinteilung über die Staffel 1	41
Abb. 6: Dramaturgische Achse Folge 5	45
Abb. 7: Beispiel für Ellipsen zwischen Handlungssträngen Folge 5	46
Abb. 8: Parallelität der Zeitebenen	50

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
ebd.	ebenda
etc.	et cetera
USA	United States of America
Vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

1 Einleitung

1.1 Hinführung zur Thematik

In unserer Realität empfinden wir die Zeit als linear und simultan. In den Anfängen der Bewegtbildgeschichte wollte man Geschehnisse auch so darstellen, nämlich in Echtzeit. Mit dem Aufkommen der Schnitttechnik und dem künstlerischen Anspruch hat man schnell gemerkt, dass man mit dem Medium Film, Geschichten erzählen und somit die Zeit in Bildern komprimieren kann. Was man davor nur mündlich oder in Schriftform erzählen konnte, kann man nun auch in bewegten und lebensrealistischen Bildern aussagen. In der Folgezeit entwickelte sich die Filmgeschichte vom einminütigen Stummfilm zu CGI-animierten 3D-Blockbustern bis hin zu den zehnteiligen Serien, die wir heute bei Netflix und Co. konsumieren. Obwohl all diese Filmarten sich stark in ihrer Länge und Technologie unterscheiden, so haben sie dennoch einen gemeinsamen Nenner: sie wollen Geschichten erzählen. Aus welchen Grundbausteinen besteht also eine solche Geschichte und wie gestaltet und organisiert man filmische Handlungseinheiten, damit am Ende eine Erzählung entsteht?

Die Disziplin, die sich mit solchen Fragen beschäftigt, ist die Dramaturgie. Und diese Dramaturgie hat sich schon in einer antiken Zeit herausgebildet, als Aristoteles noch gelebt hatte, also lange Zeit bevor das Medium Film überhaupt nur denkbar gewesen wäre. So hat Aristoteles mit seiner Dramentheorie das Fundament für einen dramaturgischen Aufbau gelegt, der bis heute in der erzählerischen Stamm-DNA vieler Filme und Serien verankert ist.

Dennoch gibt es bei der Dramaturgie und Erzähltheorie speziell für Filme und Serien Besonderheiten, die sich z.B. von einem Roman unterscheiden würden. So gibt es beim Film eine klar definierte Zeitspanne, in welcher der Film angeschaut wird. Beim Roman hingegen könnte man sich theoretisch Monate Zeit lassen, um diesen zu lesen. Deshalb ergeben sich bei der dramaturgischen Untersuchung der filmischen Erzählung Besonderheiten im Terminus der Zeit. So gibt es besondere Beziehungen zwischen der Wiedergabezeit des filmischen Werks und der von der Handlung abgedeckten Zeit. Das heißt die tatsächliche Zeit, die vergeht, während des Schauens, ist anders einzuordnen als die Zeit, die in einem Film präsentiert wird. Was für einen Zuschauer vielleicht zwei Stunden sind, kann für die Figur in der Erzählung ein ganzes Leben sein. Dann gibt es auch noch Unterschiede zwischen den Filmgattungen. Eine Serie, die eine Gesamtlaufzeit von 30 Stunden hat, wird ganz andere erzählerische Möglichkeiten haben als ein Film, dessen Handlung in zwei Stunden erzählt werden muss. Man muss sich hierbei der Untersuchung der filmischen Dramaturgie also unweigerlich der Frage nach der Zeitkonstruktion in einer solchen Erzählung widmen.

Auf der Suche nach einem geeigneten filmischen Werk für diese dramaturgische Untersuchung fällt auf, dass hinsichtlich der Zeitkonstruktion die meisten Filme und Serien einer zeitlich-chronologischen Darstellung folgen. Man findet aber auch einige Werke, die sich trauen dieses lineare Konstrukt zu durchbrechen. Anfangs nur in der experimentellen Filmszene zu finden, gibt es mittlerweile auch Werke im Hollywood-Mainstream, die sich einer komplexen Zeitkonstruktion bedienen. Bekannte Regisseure, die dies umsetzen, sind David Lynch („*Mulholland Drive*“), Quentin Tarantino („*Reservoir Dogs*“, „*Pulp Fiction*“) oder Christopher Nolan („*Inception*“, „*Tenet*“). Auch aus der deutschen Film- und TV-Landschaft hat sich mit der Netflix-Produktion „*Dark*“ von Baran bo Odar und Jantje Friese, eine Serie hervor getan, die eine sehr komplexe Erzähl- und Zeitstruktur aufweist. Dennoch oder gerade wegen dieser immensen Komplexität, hat die Serie national wie international großen Erfolg gefeiert. Die Serie implementiert nämlich das Thema der Zeitreisen in ihre Handlung, weshalb es zu dieser komplexen Zeitstruktur kommt. Dadurch entstehen Handlungsebenen, die sich in verschiedenen Zeiten abspielen und in Kombination mit der komplizierten Figurenkonstellation der Serie, entstehen zahlreiche, verzweigte Handlungsstränge, die aufgeschlüsselt werden wollen.

Durch diese besondere Komplexität wird deshalb in dieser Arbeit die erste Staffel von „*Dark*“ als Exempel genommen, um eine filmische Erzählung auf ihre Dramaturgie und Zeitkonstruktion zu untersuchen.

1.2 Fragestellung und Ziel der Arbeit

Das Ziel der Arbeit ist es, herauszustellen, wie die erste Staffel von „*Dark*“ ihre Erzählung hinsichtlich der Dramaturgie und Zeitkonstruktion, gestaltet und strukturiert hat. Wie sind Baran bo Odar und Jantje Friese an die Handlung dieser Serie herangegangen und wie haben sie die vielen Handlungsstränge der Serie aufgebaut? Findet man auch bei „*Dark*“ die erzählerischen Grundlagen, auf die so viele andere Filme und Serien aufbauen? Und wie schafft die Serie es, eine solch komplexe Zeitstruktur in ihrer Geschichte zu implementieren?

1.3 Aufbau und Methodik

Bevor die Serie „*Dark*“ untersucht wird, müssen erst die dramaturgischen und erzähltheoretischen Grundlagen dargestellt werden. Deshalb ist die vorliegende Arbeit in zwei Teile aufgeteilt. So werden im ersten Teil, der unter Punkt 2 und Punkt 3 gelistet ist, der wissenschaftliche Stand in der filmischen Dramaturgie und in der narrativen Erzählforschung in Bezug auf das Zeitverständnis erläutert. Hierzu sind unter anderen Syd Fields „Das Drehbuch“ für den Aktaufbau im Film, Gunther Eschkes „Bleiben Sie dran“ für die erzählerischen Besonderheiten in der Serie und Gerard Genettes „Die Erzählung“ für die Zeitkonstruktion, von besonderer Bedeutung.

Im zweiten Teil der Arbeit wird sich schließlich der Untersuchung von „Dark“ (Staffel 1) gewidmet. Hier werden die vorangegangenen und im ersten Teil erläuterten Grundlagen auf die Erzählung und Zeitkonstruktion der Staffel angewandt. Die Schwerpunkte der Analyse werden darin liegen, die vielen Handlungsstränge der Figuren darzustellen, einzuordnen und in eine dramaturgische Struktur zu bringen. Außerdem wird die komplexe Zeitstruktur, die ein fester Bestandteil der Serie ist, mit den Werkzeugen von Genette untersucht und aufgeschlüsselt.

2 Prinzipien der filmischen Dramaturgie

Der Mensch hat sich seit jeher Geschichten erzählt. Erzählungen sind deshalb allgegenwärtig und ein fester Bestandteil der menschlichen Kommunikation. Sie sind in Alltagserzählungen, Computerspielen, Theaterstücken oder was uns in dieser Arbeit am meisten interessiert, in Filmen und Serien zu finden. Dabei erzählen wir meist intuitiv unsere Geschichten und machen uns keine Gedanken über eine Struktur. Doch wie sind diese Erzählungen eigentlich aufgebaut und welche dramaturgischen Strukturen haben sich im Laufe der Zeit etabliert?

Im folgenden Kapitel wird auf erzähltheoretische Strukturen eingegangen und die wichtigsten Bauformen der Dramaturgie herausgearbeitet, um eine Grundlagenbasis für die weitere Untersuchung zu schaffen. Der Schwerpunkt wird auf die Erzählweise in Filmen und Serien gelegt, die auf alte narrative Grundlagen basieren, die schon in der Antike unter Aristoteles herausgebildet wurden. Hier werden also die filmischen und dramaturgischen Strukturen dargelegt, die später bei der Analyse der Serie „Dark“ angewendet werden.

2.1 Dramaturgie der Akte

Der grundsätzlichste Aufbau aller dramaturgischen Erzeugnisse beruht auf den Erzähltheorien vom griechischen Philosophen Aristoteles. Diese von ihm aufgestellten Erkenntnisse haben bis heute Anwendung in vielen literarischen sowie filmischen Erzählungen. Aristoteles hat sich vor allem mit der Tragödie auseinandergesetzt, da sich darin mit den psychologischen und menschlichen Konflikten auseinandergesetzt wird und er darin einen konkreten Aufbau zu erkennen weiß. So heißt es:

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, (...) die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“¹

Um also eine Tragödie beim Rezipienten wirken zu lassen, müssen bestimmte Bestandteile in dieser vorhanden sein. So sagt Aristoteles: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“.² Aus dieser grundsätzlichen Dreiteilung der tragischen Erzählung entsteht das Drei-Akt-Modell, welches bis heute in unzähligen Filmen und somit Drehbüchern verankert ist.

¹ Aristoteles, 2002, zitiert nach Keutzer, Oliver/Sebastian Lauritz/Claudia Mehlinger/Peter Moormann: Film-analyse (Film, Fernsehen, Neue Medien), 1. Aufl. 2014., Köln, Deutschland: Springer VS, 2014, S. 196.

² Ebd.

Das hat Syd Field in seinem in der Filmanalyse oft zitierten Standardwerk „Das Drehbuch“ erkannt und nun dieses Drei-Akt-Prinzip in die Filmwelt transportiert und weiterentwickelt. In diesem Werk versucht Field eine Art Leitfaden für ein erfolgreiches Drehbuch zu erstellen. Er befasst sich also mit den dramatischen Strukturen, nach denen Drehbücher aufgebaut sind.

Diese dramatischen Strukturen werden von Field als eine lineare Anordnung von zusammenhängenden Ereignissen, Episoden oder Vorfällen, die zu einer Auflösung führen, definiert.³ Diese ganzen Strukturen setzt er in Beziehung zur Geschichte als Gesamtwerk, weshalb er daraus eine Art Vorlage ausgebaut hat.

So hat er dahingehend ein konzeptionelles Schema entwickelt, dass es er selbst Paradigma nennt. Er teilt dieses Paradigma in Set-Up (1. Akt), Konfrontation (2. Akt) und Auflösung (3. Akt) auf.⁴ Zwischen den Akten gibt es die sogenannten Plot Points, wobei der erste Plot Point am Ende des ersten und der zweite Plot Point am Ende des zweiten Akts gesetzt sind. Für Field dauert ein Film im Durchschnitt circa 120 Minuten, da dies kosten-wirtschaftliche Gründe hätte.⁵ Außerdem sagt er, dass eine Minute Film circa eine Seite Drehbuch entspräche.⁶ Geht man also von diesen Faustregeln aus, so würde der erste Akt dreißig, der zweite Akt sechzig und der letzte Akt wieder dreißig Seiten bzw. Minuten ausmachen. Daraus kann man also ableiten, dass der erste und dritte Akt jeweils ein Viertel und der zweite Akt die Hälfte der Geschichte ausmachen. In der folgenden Abbildung wird dies nochmals verdeutlicht.

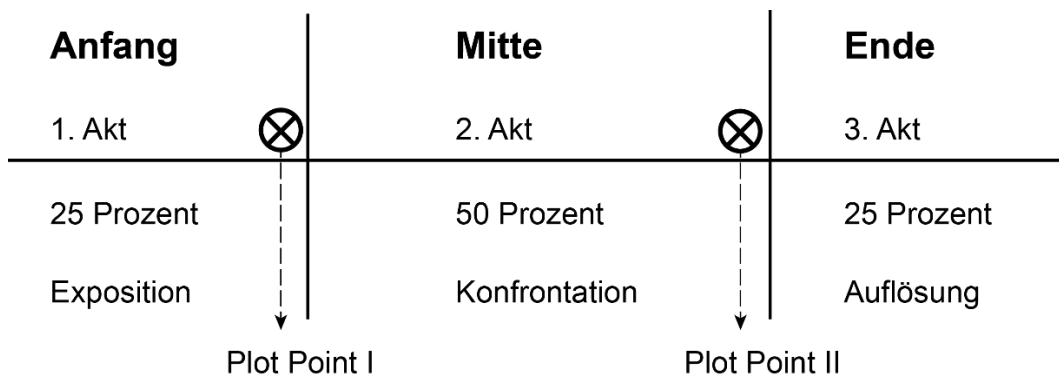


Abb. 1: Drei-Akt-Paradigma nach Field⁷

Zunächst erläutert Field, dass es drei Einheiten der dramatischen Handlung gibt: Zeit, Ort und die Handlung selbst.⁸ Im ersten Akt, dem Set-Up oder auch der Exposition

³ Vgl. Field, Syd: Das Drehbuch: die Grundlagen des Drehbuchschreibens; Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch, Weinheim, Deutschland: Beltz Verlag, 2007, S. 50

⁴ Vgl. Field, 2007, S. 39.

⁵ Vgl. a.a.O., S.40.

⁶ Vgl. Ebd.

⁷ In Anlehnung an Field, 2007, S.39.

⁸ Vgl. Field, 2007, S.40.

werden diese Einheiten dem Zuschauer vorgestellt. So sollten in den ersten dreißig Minuten oder auch dem ersten Viertel des Films die Figuren, die dramatische Prämisse (also worum sich die Geschichte dreht) und die Situation (Umstände wie Ort und Zeit, die die Handlung umgeben), für den Zuschauer ersichtlich werden.⁹ Am Beispiel vom Film „*Das Leben der Anderen*“¹⁰ kann man ganz gut erkennen, dass der erste Akt dazu dient, zu etablieren, dass sich die Handlung in der Stasi-Welt der DDR im Jahre 1984 abspielt. Dort werden auch die Figuren vorgestellt, die sich grundsätzlich in Staatsleute der DDR bzw. Stasi und Angehörige der Kunstszene unterteilen lässt. Die dramatische Prämisse wird grundsätzlich dadurch bestimmt, dass der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler den Auftrag bekommt, den Theaterautor Georg Dreyman zu bespitzeln. So wird die Wohnung von Dreyman von einem Stasi-Trupp verwandt und Wiesler richtet sich auf dem Dachboden dieses Hauses eine Abhörstation ein. Auch werden in der Exposition die Beziehungen und dramatischen Grundbedürfnisse der Figuren dargelegt. So führt z.B. das Grundbedürfnis des Kulturminister Bruno Hempf überhaupt zu dem Auftrag der Überwachung von Dreyman und somit zur dramatischen Handlung. So möchte Hempf belastendes Material bei Dreyman finden, um dessen Frau Christa-Maria Sieland für sich allein zu gewinnen. Die Offenbarung dieses Sachverhalts gegenüber Wiesler markiert auch den Plot Point 1 und somit den Übergang zum zweiten Akt.

Dieser Plot-Point ist nach Field ein Ereignis, eine Episode oder ein Vorfall, der in die Handlung eingreift und eine neue Richtung im Handlungsverlauf einläutet.¹¹ In „*Das Leben der Anderen*“ wäre der erste Plot Point wie erwähnt, dass Wiesler erzählt bekommt, dass er Dreyman nur ausspionieren soll, um den privaten Zielen des Kulturministers zu dienen und nicht den Zwecken des Sozialismus. Dies ist also der Punkt, wo die Handlung eine neue Richtung bekommt, da der systemtreue, aber einsame Wiesler nun im zweiten Akt immer mehr verdächtige Dinge, die er bei Abhörung von Dreyman entdeckt, nicht meldet und somit dazu beiträgt, dass Dreyman gedeckt wird.

Der erste Plot-Point hat also eine Überleitung von dem ersten in den zweiten Akt gelegt. Dieser Akt ist der Hauptteil des Films und nimmt wie erwähnt, circa die Hälfte der Erzählzeit ein. Es ist auch der Teil, wo die „eigentliche“ Geschichte anfängt. In diesem Akt stößt die Hauptfigur z.B. auf Hindernisse, die sie davon abhält, das sogenannte dramatische Grundbedürfnis zu erfüllen. Dieses Grundbedürfnis wird von Field als das definiert, was die Figur im Laufe des Drehbuches erreichen oder bekommen will, wie z.B. einen verlorenen Schatz wiederfinden, seine entführte Familie retten oder aber auch wie in „*Das Leben der Anderen*“, ist es etwas Psychologisches. Die Hauptfigur Gerd Wiesler möchte eigentlich nur auf irgendeiner Weise nicht mehr einsam sein. Dies kompensiert er damit, dass er andere Menschen abhört, um auf diese Weise indirekt zwischenmenschliche Beziehungen zu erfahren. Der zentrale Konflikt liegt darin, dass Wiesler,

⁹ Vgl. Field, 2007, S.41.

¹⁰ Henckel von Donnersmarck, Florian: *Das Leben der Anderen*, Deutschland: Widemann & Berg Filmproduktion, 2006.

¹¹ Vgl. Field, 2007, S.46.

immer mehr Empathie zu Georg Dreyman und dessen Frau Christa-Maria Sieland entwickelt und zu deren Kunst eine emotionale Bindung aufbaut, obwohl er durch die Abhörung eigentlich belastendes Material finden sollte. So bringt sich Wiesler auch selbst in Gefahr, da er trotz seines Wissens nicht meldet, dass Dreyman der anonyme Urheber für einen DDR-kritischen Bericht im west-deutschen Magazin „Der Spiegel“ ist.

Der Konflikt des zweiten Aktes ist für die Geschichte also unentbehrlich. Field sagt dazu folgendes: „Drama ist Konflikt. Ohne Konflikt gibt es keine Handlung, ohne Handlung gibt es keine Figur, ohne Figur keine Geschichte und ohne Geschichte kein Drehbuch.“¹²

Das Ende des zweiten Aktes wird schließlich vom zweiten Plot-Point markiert, welches zum dritten Akt einleitet. Hier erreicht die Handlung ihren Höhepunkt. In „Das Leben der Anderen“ ist es die Festnahme von Christa-Maria Sieland und das anschließende Verhör durch den von seinem Vorgesetzten dazu gezwungenen Gerd Wiesler. Infolgedessen verrät Sieland der Stasi, dass Dreyman der Urheber des Spiegel-Artikels ist und wo das Versteck der Schreibmaschine, mit welcher der Artikel geschrieben wurde, ist. Dieser Plot Point führt dazu, dass Wiesler direkt nach dem Verhör zu Dreymans Wohnung eilt, um die Schreibmaschine zu entfernen. Da Sieland nicht weißt, dass Wiesler auf ihrer Seite ist und die Schreibmaschine entfernt hat, läuft sie noch während die Stasi die Hausdurchsuchung bei Dreyman durchführt aus der Wohnung und stürzt sich vor einen heranfahrenden LKW, was zu ihrem Tod führt. Da die Stasi bei Dreyman keine Beweise findet, wird sein Fall eingestellt.

Im letzten Viertel des Films wird nun der dritte Akt erzählt. Dieser beschäftigt sich mit der Auflösung der Geschichte. Es wird also eine Lösung angeboten auf die vorangegangenen Ereignisse.¹³ Es wird gezeigt, ob das dramatische Grundbedürfnis gestillt wurde oder nicht.

Am Anfang des dritten Aktes in „Das Leben der Anderen“ wurde Wiesler degradiert und arbeitet nun bei der Briefüberwachung. Daraufhin wird der Fall der Mauer verkündet und die Handlung springt einige Jahre weiter in ein geeinigtes Deutschland. Hier behandelt der dritte Akt die Aufarbeitung der Vergangenheit durch Dreyman. Dieser findet infolgedessen nach einem Wiedertreffen mit Hempf erst da heraus, dass er komplett überwacht wurde. Daraufhin nimmt er Einsicht auf seine Stasi-Akten und findet heraus, dass ein gewisser Stasi-Mitarbeiter, der dort als „HGW XX/7“ bezeichnet wird, ihn gedeckt haben muss und dieser auch die Schreibmaschine entfernt hatte. Dreyman identifiziert diesen Stasi-Mitarbeiter als Gerd Wiesler. Wiesler arbeitet inzwischen als Postbote und bekommt durch ein Schaufenster eines Buchladens mit, dass Dreyman ein neues Buch geschrieben hat mit dem Titel: „Die Sonate des Guten Menschen.“. Als Wiesler durch

¹² Vgl. Field, 2007, S.45.

¹³ Vgl. Ebd.

das Buch blättert, sieht er, dass auf der ersten Seite „HGW XX/7 gewidmet, in Dankbarkeit“ steht.

Die Auflösung dieser Geschichte ist also, dass Wieslers moralische Handlungsmotivation durch eine Art seelische Befreiung belohnt wurde. Er bekommt also von Dreyman eine emotionale Anerkennung, nach der er sich innerlich in seinem dramatischen Grundbedürfnis gesehnt hatte. Wieslers geheimes Handeln hat also verhindert, dass Dreyman für Jahre ins Gefängnis kommt. Außerdem ist diese ständige Gefahr aufzufliegen und der damit einhergehende Konflikt gelöst, da im dritten Akt die Mauer gefallen ist und es damit keine Stasi mehr gibt. Die Geschichte wurde damit erfolgreich aufgelöst.

Außer dem Modell mit drei Akten gibt es auch Erzählungen und Geschichten, die in mehr Akte unterteilt sind. So gibt es Strukturen, die in vier, fünf oder noch mehr Akte eingeteilt sind. Diese Arten der Akteinteilungen haben ihren Ursprung aber dennoch in der 3-Akt-Struktur, nur dass diese drei Akte nochmals in weitere Akte unterteilt werden. So wird beispielsweise bei der 4-Akt-Struktur der zweite Akt der 3-Akt-Struktur nochmals in zwei Teile bzw. Akte geteilt. Dadurch entstehen vier gleich große Akte. Der Übergang zwischen dem zweiten und dritten Akt markiert dann den Midpoint, der wie die Plot Points ein Ereignis markiert, welche die Handlung entscheidend vorantreibt. Beim 5-Akt-Modell wird die Handlung in fünf Phasen unterteilt, so gibt es 1. die Exposition, 2. die steigende Handlung, 3. den Höhepunkt, 4. die fallende Handlung und 5. den Endpunkt oder auch Katastrophe.¹⁴ Hier entspricht der erste sowie der fünfte Akt dem ersten bzw. dritten Akt in der 3-Akt-Struktur. Der zweite, dritte und vierte Akt entsprechen dann dem zweiten Akt der 3-Akt-Struktur. Der Unterschied ist hierbei jedoch, dass der Höhepunkt beim Fünfakter in die Mitte gesetzt wird und somit eher einsetzt als beim Dreiakter. In der Abb.2 wird die Beziehung von der 5-Akt-Struktur im Vergleich zur 3-Akt-Struktur nochmals verdeutlicht.

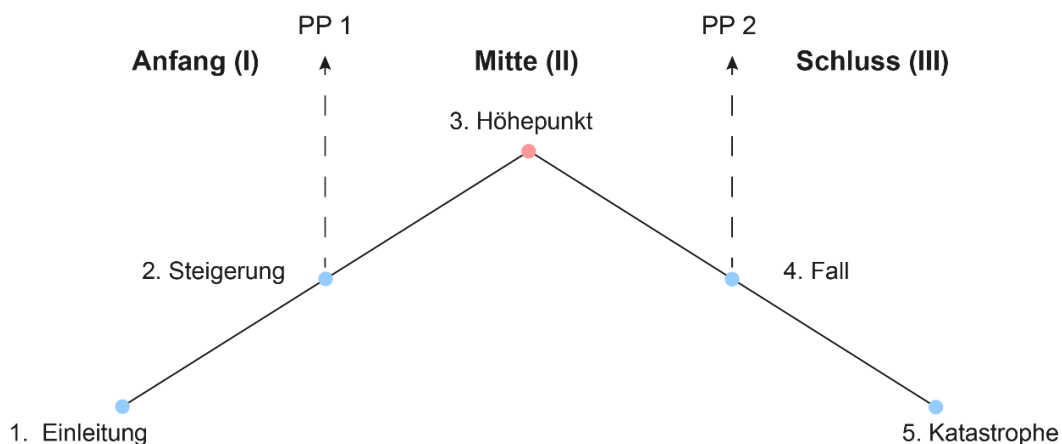


Abb. 2: Relation 5-Akt-Modell mit 3-Akt-Modell ¹⁵

¹⁴ Vgl. Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart, Deutschland: UTB, 2016, S. 215.

¹⁵ Eigene Darstellung

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass, wenn man einer Erzählung eine Struktur geben möchte, die Aktstruktur das Grundsätzlichste ist, womit man dies machen kann. Das Paradigma, wie sie Syd Field entwickelte, hat dazu beigetragen, dass dieses uralte Prinzip aus der Zeit von Aristoteles nun in der Filmwelt ein Standard geworden ist. Für die Untersuchung der Serie „*Dark*“ wird dieses Prinzip später ein wichtiger Teil sein.

2.2 Dramaturgie in Fernsehserien

Bisher wurde sich mit der Dramaturgie speziell in Filmen beschäftigt. Da das später zu analysierende Werk „*Dark*“ eine Serie ist, muss man sich hier mit den dramaturgischen Besonderheiten einer solchen Serie beschäftigen. Welche speziellen und erzählerischen Strukturen finden sich also in der Fernsehserie im Gegensatz zum Film?

Ein entscheidender Unterschied zwischen der Serie und dem Film ist deren Zeitumfang. Denn im Vergleich zum Film, welcher im Durchschnitt zwei Stunden Spielzeit hat, kann eine Serie, die beispielsweise drei Staffeln und 30 einstündige Folgen umfasst, auf die 15-fache Laufzeit kommen. Deshalb geht man bei der Serie erzählerisch auch anders heran, da man viel mehr Zeit zur Verfügung hat. Man bekommt also den nötigen Raum, um z.B. mehr Figuren einzubauen und diesen Figuren auch mehr psychologische Tiefe zu geben. Außerdem kann man viele parallele und mitunter auch komplexe Handlungsstränge einbauen und hat trotzdem die nötige Zeit, um diese Stränge am Ende logisch aufzulösen.

Ein weiterer Unterschied ist nicht nur die längere Gesamtlaufzeit, sondern auch die serielle Organisation einer Serie.¹⁶ Das heißt der Erzählverlauf der Serie ist nicht durchgängig wie bei einem Film, sondern wird durch die Episoden- und Staffelstruktur beschnitten. Ein Film guckt man also in der Regel am Stück an, bei der Serie muss man das nicht.

2.2.1 Horizontale und vertikale Erzählweisen

Im dramaturgischen Aufbau von Serien lassen sich Handlungen grundsätzlich in zwei Kategorien einteilen. Es gibt die vertikale und horizontale Dramaturgie.¹⁷ Vertikale Handlungen werden innerhalb einer Serienfolge vorangetrieben und auch abgeschlossen, währenddessen sich horizontale Erzählstränge über mehrere Folgen, manchmal auch über die gesamte Serie hinaus erstrecken. Analog dazu lassen sich Serien in zwei unterschiedliche Arten einteilen, die sich jeweils eher auf eine vertikale oder horizontale

¹⁶ Vgl. Nesselhauf, Jonas/Markus Schleich: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*, Stuttgart, Deutschland: UTB, 2016, S. 113.

¹⁷ Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*: in: Hans Jürgen Wulff, [online] <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8946> [30.12.2020].

Erzählstruktur stützen. Es gibt hierzu Serien mit abgeschlossen Episoden und Serien mit fortlaufender Handlung, auch Fortsetzungsserien genannt.¹⁸

Serien mit abgeschlossenen Episoden erzählen in jeder neuen Folge eine neue Hauptgeschichte. Als Beispiel kann man viele Krimiserien wie z.B. „C.S.I.“ oder Arztserien wie „*Greys Anatomy*“ nennen, wo in jeder neuen Folge ein neues Verbrechen bzw. ein neuer Patientenfall aufgeklärt und auch abgeschlossen wird. Hier wird von Folge zu Folge also hauptsächlich ein vertikales Erzählprinzip etabliert. Jedoch werden auch bei Serien mit abgeschlossenen Episoden einige horizontale Elemente mit eingebaut. So gibt es oftmals private Konflikte oder Beziehungen, die sich zwischen den Hauptfiguren folgenübergreifend entwickeln. Im Prinzip könnte aber trotzdem jeder Rezipient, auch ohne Vorkenntnisse, eine beliebige Folge anschauen und der Handlung ohne Schwierigkeit folgen.

Die einzelne Episode folgt oftmals der Vier-Akt-, manchmal sogar der Sechs-Akt-Struktur. Das liegt daran, dass viele Serien dieser Art in der Ära des linearen Fernsehens entstanden sind, wo Werbepausen die Narration unterbrochen haben. Deshalb gab es an jedem Ende eines Aktes bzw. vor jeder Werbepause einen sogenannten Cliffhanger, um den Zuschauer auch bis nach der Werbepause zu halten.¹⁹ Der Cliffhanger ist eine Unterbrechung der Narration an einer spannenden Stelle.²⁰

Bei Serien mit fortlaufender Handlung liegt der Schwerpunkt hingegen auf horizontalen Handlungen, weshalb man hier in der Regel Vorkenntnisse zur Geschichte benötigt. Diese Art der Serien kam später auf den Markt als die Serien mit abgeschlossener Handlung. Sie haben sich nämlich erst mit dem Aufkommen der Pay-TV-Sender etabliert und hatten ihren endgültigen Durchbruch mit dem Aufkommen von Streamingdiensten.²¹ Das liegt daran, dass die aufeinander aufbauenden Folgen z.B. auf Netflix direkt bei der Veröffentlichung alle verfügbar sind. Man muss sich also im Vergleich zum linearen Fernsehen nicht mehr nach Sendungszeiten richten, die Gefahr eine Folge zu verpassen und somit den nötigen roten Faden zu verlieren, ist also nicht mehr gegeben. Durch das Fehlen der Werbepausen musste die Dramaturgie der Serie auch nicht mehr daran angepasst werden und deshalb findet man in den Episoden der Fortsetzungsserie häufig Drei- oder Vier-Akt-Strukturen anstatt der Sechs- bis Acht-Akt-Strukturen aus der Zeit des linearen Fernsehens.²²

¹⁸ Vgl. Eschke, Gunther/Rudolf Bohne: *Bleiben Sie dran!: Dramaturgie von TV-Serien*, Köln, Deutschland: Herbert von Halem Verlag, 2018, S. 156.

¹⁹ Vgl. Schlütz, Daniela: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen.: Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad (German Edition)*, 1. Aufl. 2016., Hannover, Deutschland: Springer VS, 2015, S. 16.

²⁰ Vgl. Nesselhauf/Schleich, 2016, S. 164.

²¹ Vgl. Czichon, Miriam: *Kumulierte Serienrezeption: Ein Modell zur Erklärung des Rezeptionsphänomens Binge Watching*, 1. Aufl. 2019., Bamberg, Deutschland: Springer VS, 2019, S. 41 f.

²² Vgl. Schlütz, 2015, S. 82 f.

Bei der Fortsetzungsserie werden also Handlungsstränge so entwickelt, dass sie sich über viele Folgen oder auch Staffeln ziehen. Man strebt bei solchen fortlaufenden Serien auch eine bedeutsamere Charakterentwicklung für die Hauptfiguren an als bei Serien mit abgeschlossenen Episoden. Es werden auch mehrere Handlungsstränge von mehreren Protagonisten parallel erzählt. Als Beispiele dienen hier Serien mit komplexen Erzählstrukturen wie „Game of Thrones“, „Breaking Bad“ oder die später zu analysierende Serie „Dark“.

2.2.2 Grund- und Episodenstruktur

Im Vergleich zum Film gibt es eine entscheidende Herausforderung, die es zu meistern gilt. Man muss sowohl eine Dramaturgie für den Verlauf einer einzelnen Folge finden als auch insbesondere für Fortsetzungsserien, eine Erzählstruktur für die Serie als Ganzes. Begrifflich gesehen gibt es die sogenannte „Grundstruktur“, die wie erwähnt auf den Aufbau der Serie als Ganzes abzielt. Diese wird von Eschke in drei Kategorien eingeteilt: Fallstruktur, Workplacestruktur und Ensemblestruktur.²³ Dann gibt es noch die „Episodenstruktur“, die sich mit dem Aufbau einer einzelnen exemplarischen Serienfolge beschäftigt.²⁴ Bei dieser „Episodenstruktur“ gibt es ebenfalls drei Verfahren, nach der eingeteilt wird. Als da wären die Dreistrangdramaturgie, die Mehrstrangdramaturgie und die Zopf-dramaturgie.²⁵ Im Folgenden werden diese Kategorien bzw. Verfahren der „Grundstruktur“ sowie „Episodenstruktur“ näher erläutert.

Angefangen mit der „Episodenstruktur“ gibt es also zunächst die sogenannte Dreistrangdramaturgie, die sowohl in Serien mit abgeschlossenen Episoden als auch in Fortsetzungsserien zu finden ist.²⁶ Dabei wird jede Folge in drei Erzählstränge organisiert, damit die komplexe Handlung übersichtlich bleibt für den Zuschauer. Diese Stränge werden meist als A-, B- und C-Strang betitelt.²⁷ Die Gewichtung dieser Stränge ist je nach Serie unterschiedlich. Während die drei Stränge bei Soaps ähnlich viel Erzählzeit einnehmen, sind sie z.B. bei Serien mit abgeschlossenen Episoden unterschiedlich gewichtet. Dort markiert der A-Strang meistens das Hauptgeschehen, was bei einer Krimiserie beispielsweise der Kriminalfall ist. Der B-Strang kann dann z.B. eine horizontale Nebenhandlung erzählen wie eine anbahnende Liebesaffäre zwischen zwei Kollegen. Der C-Strang dient dann schließlich dazu, etwas Abwechslung oder Auflockerung in die Handlung hineinzubringen. Dieser umreißt dann meistens einen kleinen, nur in wenigen Szenen zu erzählenden Nebenplot (z.B. Kommissar trifft auf alten Schulfreund).

²³ Vgl. Nesselhauf/Schleich, 2016, S. 164.

²⁴ Vgl. Eschke/Bohne, 2018, S. 155.

²⁵ Vgl. a.a.O., S. 157.

²⁶ Vgl. Ebd.

²⁷ Vgl. Eschke/Bohne, 2018, S. 159.

In anderen Fällen gibt es auch Serien, welche auf einer Mehrstrangdramaturgie aufbauen. So können solche Serien auch mehr als drei Stränge aufweisen.²⁸ So passiert es in „Grey’s Anatomy“, dass jeder der vier Hauptfiguren in jeder Folge jeweils einen Strang bekommt, der gleichermaßen behandelt wird. Eng mit der Mehrstrangdramaturgie verbunden ist die sogenannte Zopfdraturgie, wo diese mehreren Stränge parallel und nicht nacheinander geführt werden. Diese verschiedenen Stränge sind also verflochten und stehen in Beziehung zueinander. Um den Zuschauer mit der Parallelität der Stränge nicht zu verwirren, werden die einzelnen Szenen meist kurzgehalten und es wird oft und in schneller Abfolge zwischen den Strängen hin und her gewechselt. Um trotz schnell wechselnder Szenen den Spannungsbogen hochzuhalten, werden am Ende dieser Szenen oftmals Mini-Cliffhanger installiert.

Nachdem also auf die Episodenstruktur eingegangen wurde, wird jetzt das Augenmerk auf die Grundstruktur gelegt. Hier gibt es als erste der drei Kategorien zunächst die Fallstruktur, welche sich häufig in Serien mit abgeschlossener Episode beobachten lassen.²⁹ So fängt jede Folge beispielsweise mit einem Vorspann an, wo ein „Fall“ oder ein zentraler Konflikt vorgestellt wird. Dieser Fall oder Konflikt wird auch innerhalb der Folge abgeschlossen. Dabei wird der „Fall“ immer von außen an den Charakter herangetragen und trägt wenig zu der Charakterentwicklung der Figur bei. Das heißt, in Serien wie „CSI“ bekommt die Hauptfigur einen Mordfall und löst diesen innerhalb der Folge in seinem beruflichen Rahmen als Ermittler. Der Fall hat nichts mit ihm persönlich zu tun und durch das Lösen des Falls entwickelt sich der Ermittler auch nicht weiter.

Bei der „Workplace-Struktur“ hingegen verbindet sich das Berufsleben mit dem Privatleben der Figuren.³⁰ Hier kommt es zwar auch am Anfang einer jeden Episode zu der Vorstellung eines neuen Falls oder Konflikts, jedoch steht hier vielmehr die Auswirkung dieses Falls auf die persönliche Entwicklung der Figuren im Fokus als das Lösen des Falls selber. Auch kommt es zu Beziehungen und Konflikten innerhalb des Kollegiums. Ein Beispiel für diese Art der Struktur findet sich in der Serie „*Scrubs - Die Anfänger*“, wo die Ärzte zunächst zwar einen Patientenfall lösen müssen, aber am Ende jeder Folge die Figuren immer eine neue Weisheit über das Leben aus diesem Fall ziehen. Die Figuren vollziehen also im Laufe der Folgen bzw. Staffeln eine persönliche Wandlung.

Die letzte Kategorie in der „Grundstruktur“ einer Serie ist die Ensemblestruktur. Hier laufen mehrere Handlungsbögen parallel und horizontal über mehrere Folgen.³¹ Diese Art der Struktur findet sich also ausschließlich in Serien mit fortlaufender Handlung. Der Fokus der Handlung wird hierbei auf das „Ensemble“, also den Figuren gelegt. Die Beziehungen und Konflikte dieser Figuren bestimmen die komplexen Handlungsstränge. Es

²⁸ Vgl. Eschke/Bohne, 2018, S. 160.

²⁹ Vgl. a.a.O., S. 163.

³⁰ Vgl. a.a.O., 2018, S. 166.

³¹ Vgl. a.a.O., 2018, S. 171.

kommt also zu einer Entwicklung der Figuren im Verlauf der Serie. Um die Figuren wird dann noch eine dramatische Rahmenbedingung gesetzt, beispielsweise in Form eines bestimmten Ortes, einer bestimmten Zeitepoche oder einer alternativen Welt. Ein Beispiel dafür ist „*The Walking Dead*“³², welches in einer postapokalyptischen Zombie-Welt spielt und die Figuren aus einer Gruppe von Überlebenden besteht. Die Handlung behandelt den Überlebenskampf und die Suche nach einer sicheren Unterkunft dieser Gruppe. Dabei geht auch um die emotionale Entwicklung und die personelle Dynamik (Beziehungen, Intrigen, Konflikte, etc.) innerhalb der Gruppe bei einem solchen Überlebenskampf. Jede Figur der Gruppe bekommt also ihren eigenen Handlungsstrang kombiniert mit dem Haupthandlungsstrang der Gruppe, der sich horizontal über die Folgen bzw. Staffeln entfaltet. So verfolgt die Hauptfigur Rick Grimes zum einen den Handlungsstrang, dass er die Gruppe anführt, mit der Aufgabe eine bleibende Unterkunft zu finden, und zum anderen verfolgt er noch einen privaten Strang, der sich damit beschäftigt seine vermisste Familie zu finden. Außer Rick Grimes haben auch viele andere Figuren einen Hauptstrang in Kombination mit einem privaten Nebenstrang, weshalb es bei solchen Serien oft zu einer sehr großen Anzahl an Handlungssträngen kommen kann.

Insgesamt lässt sich also bestätigen, dass Serien dramaturgisch anders aufgebaut sind als Filme. Die strukturellen Besonderheiten lassen sich vor allem im Aufbau und Anzahl der Handlungsstränge sowie der Unterscheidung zwischen Grund- und Episodenstruktur finden. Dies ist auf die längere Gesamtlaufzeit und die damit verbundene serielle Organisation im Gegensatz zum Film zurückzuführen.

³² Darabont, Frank: *The Walking Dead*, USA: AMC, 2010.

3 Zeitkonstruktion im Film

In der Realität spielt sich die Zeit chronologisch und in Echtzeit ab. In Erzählungen aller Art hat man jedoch die Möglichkeit die Zeit so umzustellen wie man es für die Geschichte braucht. Man kann also von der Vergangenheit, der Gegenwart und auch der Zukunft erzählen und das in einer beliebigen Reihenfolge. Doch wie ist diese Zeit insbesondere in einer filmischen Erzählung konstruiert? Wie ist das Zeitverständnis im Film? Und wie kann man diese Zeitstrukturen systematisieren?

3.1 Zeitverständnis im Film

Zunächst muss betrachtet werden, wie die Zeit im Film einzuordnen ist und auf welchen Ebenen in der Erzählung sie sich abspielt. Dazu kann man allgemein erst mal zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit unterscheiden.³³ Die Erzählzeit umfasst die Zeit der Darstellung, also schlicht die Wiedergabezeit des Films, was z.B. 111 Minuten beim Film „*Moonlight*“ sind.³⁴ Dem gegenüber steht die erzählte Zeit (oder auch: dargestellte Zeit), die sich auf die zeitliche Ausdehnung zwischen Anfang und Ende der Geschichte bezieht, hier wäre es bei „*Moonlight*“ die zeitliche Entwicklung über 20-30 Jahre vom Kind zum Erwachsenen. Das heißt, man kann innerhalb einer Erzählzeit von zwei Stunden Geschichten erzählen, die sich über Jahre, Jahrzehnte oder Jahrtausende erstrecken; die Zeitspanne ist hier unbegrenzt.

Es gibt verschiedene Relationen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, welche man in sogenannte Darstellungsmodi einteilen kann. So gibt es die zeitdeckende Darstellung, die Zeitraffung- sowie Dehnung, die Darstellung von Simultaneität und die Aufhebung der Linearität der Zeit.³⁵ Diese Darstellungsmodi werden im Film mithilfe der Montage (Schnitt, Zeitlupen, Zeitraffer etc.) umgesetzt.

Die am häufigsten anzutreffende Darstellungsmodi sind die zeitdeckende Darstellung im Wechsel mit der Zeitraffung.³⁶ Die zeitdeckende Darstellung ist vor allem eine Eigenschaft der Szene im Film, wo das Dargestellte in Echtzeit gezeigt wird. Durch die Schnittmontage wechselt man zur nächsten Szene und somit springt man auch in der Zeit weiter: die Zeitraffung wurde dargestellt. Es gibt aber auch aktuelle Beispiele, wo die zeitdeckende Darstellung die komplette Erzählung bestimmt. So gibt es in den Filmen „*Victoria*“ und „*1917*“ scheinbar keine Schnitte, die Handlung läuft in Echtzeit, das heißt, dass die Erzählzeit identisch mit der erzählten Zeit ist. Seltener als Teil der Erzählungsstruktur, sondern eher als Gestaltungsmittel eingesetzt, ist die Zeitdehnung einzuordnen. Als ästhetisches Mittel wird hier die Zeitlupe eingesetzt, um dem Dargestellten einen

³³ Vgl. Beil et al., 2016, S. 265.

³⁴ Vgl. *Moonlight*: in: IMDb, 18.11.2016, [online] <https://www.imdb.com/title/tt4975722/> [02.12.2020].

³⁵ Vgl. Beil et al., 2016, S. 265.

³⁶ Vgl. Ebd.

surrealen Effekt zu verleihen. Jedoch gibt es auch hier seltene Ausnahmen, wo die Zeitdehnung bedeutend in die erzählerische Zeitstruktur eingreift. Ein Beispiel dafür ist der Film „*Inception*“³⁷, wo die dort etablierte Traumwelt eine ausgedehntere Zeit hat, als die Realität im Film. So sind fünf Minuten in der Filmrealität gleich eine Stunde in der Traumwelt.

Häufiger verbreitet ist die Darstellung von Simultaneität, also Gleichzeitigkeit. Gleichzeitig ablaufende Ereignisse werden in der Regel sukzessive, also nacheinander dargestellt. Diese Art der Darstellung wird häufig in Thrillern genutzt, wo man beispielsweise bei einer Verfolgungsjagd zwischen zwei Akteuren hin und her schneidet. Seltener wird z.B. auch der Splitscreen genutzt, um simultan ablaufende Handlungen darzustellen.

Der letzte Darstellungsmodus beschreibt die Aufhebung der Linearität der Zeit. Damit ist gemeint, dass die Handlungsereignisse nicht mehr sukzessiv und chronologisch ablaufen auf der Zeitachse der Erzählung.³⁸ Ein oft verwendetes Mittel dafür ist der sogenannte Flashback (Rückblende), der es ermöglicht in der Vergangenheit liegende Handlungen darzustellen. Beim Flash Forward wird Gegenteiliges gemacht. Da wird in die Zukunft geschaut und man kann somit Handlungen darstellen, die in der eigentlichen Zeitachse noch gar nicht passiert sind. Dieses Mittel wird jedoch eher selten benutzt, da es im Vergleich zum Flashback (Fähigkeit der Erinnerung) nicht in der menschlichen Natur liegt und somit eher ein surreales Stilmittel als ein erzähltechnisches Mittel ist. In dieser Arbeit wird der Flash Forward jedoch ein wichtiger Bestandteil bei der Analyse der Serie „*Dark*“ sein, da es dort ein Bestandteil der Erzählung ist.

Insgesamt gibt es also diese vier Arten der Zeitdarstellung im Film. Wie man diese Darstellungen in eine erzählerische Struktur einbaut und diese systematisiert wird im nächsten Kapitel behandelt.

³⁷ Nolan, Christopher: *Inception*, USA: Warner Bros., 2010.

³⁸ Vgl. Beil et al., 2016, S. 269.

3.2 Zeitanalytische Erzähltheorie nach Genette

Die meisten Filme und Serien folgen einer recht linearen Erzählweise, weshalb die Handlung recht einfach zu rekonstruieren ist. Doch wie bricht man eine Erzählung auf, deren Zeitgestaltung nicht unbedingt chronologisch abläuft?

Hier hat sich der strukturalistische Ansatz von Gerard Genette aus seinem Standardwerk „Die Erzählung“ in der Erzählforschung etabliert. Dieser hat Kategorisierungen entwickelt, wonach sich Erzählungen aller Art analysieren lassen. Der größte Kritikpunkt an seinem Werk ist es, dass Viele seine Formulierungen für zu kleinteilig halten. Er hätte mit zu vielen neuen Fachbegriffen gearbeitet, was dazu führte, dass die Übersichtlichkeit darunter litt.³⁹ Dennoch sind die Klassifizierungen nach Genette eine geeignete Methode, um gerade komplizierte Erzählungen, wie es beispielsweise die später zu analysierende Serie „Dark“ zweifelsohne ist, aufzuschlüsseln.

So hat Genette folgende Begriffe zur Kategorisierung etabliert: Modus, Stimme und Zeit.⁴⁰ Für die Thematik dieser Arbeit interessiert uns jedoch vor allen sein Begriff der „Zeit“. Hier wird insbesondere die Beziehung zwischen der Zeit der Geschichte und Zeit der Erzählung diskutiert. Die „Zeit“ wird ihrerseits noch mal in drei Subkategorien geteilt: Dauer, Ordnung und Frequenz. Nachfolgend werden diese Begriffe erläutert und mit Beispielen aus der Filmwelt erklärt.

Als Erstes wäre da die „Dauer“ zu nennen, die dazu dient, die Geschwindigkeit und das narrative Tempo einer Inszenierung zu bestimmen.⁴¹ Hier geht es um die Beziehung zwischen der Dauer der erzählten Ereignisse in einer Geschichte und der Dauer, die diese Ereignisse in der Erzählung beanspruchen.⁴² Es geht also um die Relation zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. In welchen Formen dies im Film dargestellt wird, wurde schon im letzten Kapitel behandelt, weshalb dies hier nicht noch mal aufgeführt wird. Jedoch macht es Sinn, die Begrifflichkeiten von Genette in diesem Zusammenhang zu nennen.

So nennt er den seltenen Fall, wenn die Erzählzeit und erzählte Zeit deckungsgleich sind „isochron“, so zu sehen im schnittfreien Film „Victoria“.⁴³ In den meisten Filmen wird aber geschnitten und somit in der Zeit gesprungen. Das nennt Genette dann „Anisochronie“.⁴⁴ Hierzu hat er vier Verfahren klassifiziert, aus der sich die Anisochronie aufbaut, welche er auch als die vier Grundformen des narrativen Tempos bezeichnet.⁴⁵ Hier gibt es als

³⁹ Vgl. Beil et al., 2016, S. 209.

⁴⁰ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, München, Deutschland: Fink, 1998, S. 14.

⁴¹ Vgl. Keutzer et al., 2014, S. 210.

⁴² Vgl. Beil et al., 2016, S. 306.

⁴³ Vgl. Genette, 1998, S. 53.

⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁴⁵ Vgl. Genette, 1998, S. 54.

Erstes die „Szene“, die sich auf das mit der Geschichte isochrone Erzählen bezieht. Das heißt, in der Szene spielt sich die Zeit in Echtzeit ab. Die Erzählzeit und erzählte Zeit ist für die Dauer der Szene also deckungsgleich (isochron).

Als nächstes kommt die sogenannte „Ellipse“, die einen Zeitsprung meint.⁴⁶ Diese kann dazu dienen, den Erzählfluss voranzubringen, indem man Nebensächliches weglässt. Dies wäre bei den meisten Filmen der Fall, wenn z.B. zwischen den Szenen geschnitten wird und dazwischen in der Handlung nichts Wichtiges passiert ist. Anders ist es, wenn im Sinne der Spannung gezielt Dinge ausgespart werden, um den Zuschauer wichtige Informationen vorzuenthalten. So wird beispielsweise in dem Film „*Memento*“⁴⁷, welcher chronologisch rückwärts erzählt wird, dem Zuschauer zuerst offenbart wer der Täter eines Mordfalls ist und dann stückweise in die Vergangenheit gesprungen. Das führt dazu, dass es dem Schauenden bewusst sehr schwierig gemacht wird, das Geschehene zu ordnen und in Bezug zu setzen. Diese Form der Ellipse wird als implizit bezeichnet, da der Zeitsprung nicht ersichtlich gekennzeichnet ist.⁴⁸

Die nächste Grundform des narrativen Tempos ist die „Summary“, welche die Zusammenfassung von Ereignissen meint, d.h. es wird eine längere erzählte Zeit in weniger Erzählzeit zusammengefasst. Damit ist gemeint, wenn z.B. ein Erzähler aus dem Off Ereignisse, die mitunter zu verschiedenen Zeiten stattfanden, zusammenfasst. Ein Beispiel dafür ist das Intro in den „Star Wars“ Filmen, wo mithilfe eines fließenden Textes in vier bis fünf Absätzen von den Geschehnissen vor der einsetzenden Handlung berichtet wird.

Die letzte Begrifflichkeit der Anisochronie ist die „Pause“. Die bildet den Gegensatz zu allen anderen Formen, da hier die Zeit stehen bleibt. Das kann zum Beispiel bei längeren deskriptiven Passagen eines Films erfolgen, bei denen das zeitliche Nacheinander der Bilder ein räumliches Nebeneinander meint, ohne dass die erzählte Zeit fortschreitet.⁴⁹ Ein Beispiel für eine solche „Pause“ ist z.B. wenn in „*House of Cards*“⁵⁰ die Hauptfigur die vierte Dimension durchbricht, in dem er direkt in die Kamera schaut und sein Dialog direkt an den Zuschauer adressiert. Hier steht die Zeit in der Handlung quasi für diesen einen Moment still. Eine echte Pause wäre aber streng genommen eigentlich nur ein Standbild, weshalb diese Form des narrativen Tempos sehr selten im Film vorkommt.

⁴⁶ Vgl. Genette, 1998, S. 58.

⁴⁷ Nolan, Christopher: *Memento*, USA: Newmarket Capital Group, 2000.

⁴⁸ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2011, S. 218 f.

⁴⁹ Vgl. Genette, 1998, S. 58.

⁵⁰ Willimon, Beau: *House of Cards*, USA: Netflix, 2010.

Im Folgenden werden die vier Grundformen und deren Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit noch mal dargestellt:

1. Pause: Erzählzeit = n, erzählte Zeit = 0
2. Szene (Zeitdeckung): Erzählzeit = erzählte Zeit
3. Summary (Raffung, Zusammenfassung): Erzählzeit < erzählte Zeit
4. Ellipse (Zeitsprung, Auslassung): Erzählzeit = 0, erzählte Zeit = n

n = ein beliebiger Zeitwert über Null

Zusammenfassend kann man sagen, dass die „Dauer“ nach Genettes Auffassung die Geschwindigkeit einer Erzählung analysiert. Mit den vier Grundformen „Szene“, „Ellipse“, „Summary“ und „Pause“ drückt er diese dynamische Geschwindigkeit der Erzählung aus. Eine Geschichte wird also mal schneller, mal langsamer erzählt.

Die nächste Subkategorie der „Zeit“ ist die „Frequenz“. Diese zielt darauf ab, ob Ereignisse in der Geschichte einmalig oder wiederholt erzählt werden. Es geht um die Wiederholungsbeziehungen zwischen Geschichte und Erzählung.⁵¹ Grundsätzlich gibt es dazu vier Möglichkeiten. So ist die erste Möglichkeit auch die am Häufigsten vorkommende und einfachste: Ein einmaliges Ereignis wird einmalig in der Geschichte erzählt. In einem Satzbeispiel wäre dies: „Jonas ist gestern spät schlafen gegangen“. Im Film passiert dies also buchstäblich immer, wenn ein Ereignis nur einmal dargestellt wird. Die zweite Möglichkeit ist es, wenn wiederholende Ereignisse auch wiederholt erzählt bzw. dargestellt werden. Im Satzbeispiel wäre das: „Jonas ist Montag spät schlafen gegangen, Dienstag spät schlafen gegangen und Mittwoch spät schlafen gegangen.“ In dem Film „Groundhog Day“⁵², wo die Hauptfigur in einer Zeitschleife steckt und immer denselben Tag wieder und wieder erlebt, wird dieses Prinzip als Kernelement der Geschichte verwendet. Genette nennt diese beiden ersten Möglichkeiten der Erzählung singulativ.⁵³ Bei der singulativen Erzählung gleicht sich die Anzahl von Ereignis und der Anzahl der Darstellungen dieser Ereignisse.

Die nächste Möglichkeit zeigt ein sich wiederholendes Ereignis nur einmal in der Geschichte. Diese Art wird häufig dazu genutzt, um sich wiederholende Ereignisse wie Angewohnheiten oder Alltagsumstände der Figuren zusammenzufassen. Es ist für den Erzählfluss beispielsweise irrelevant, jedes Mal vorzuführen, dass eine Figur jeden Morgen mit dem Hund Gassi geht. Es reicht, dass man dieses Ereignis exemplarisch einmal zeigt. Beispielsweise kann dann im Off von einem Erzähler angedeutet werden, dass es sich hierbei um ein sich wiederholendes Ereignis handelt. Dieses Prinzip der Verkürzung wird von Genette als iterativ bezeichnet.⁵⁴

⁵¹ Vgl. Genette, 1998, S. 73.

⁵² Ramis, Harold: Groundhog Day, USA: Columbia Pictures, 1993.

⁵³ Vgl. Genette, 1998, S. 74.

⁵⁴ Vgl. Genette, 1998, S. 75.

Die letzte und seltenste Form der Wiederholung ist es, wenn ein einmaliges Ereignis mehrmalig erzählt oder dargestellt wird. Hier stellt sich die Frage nach der Intention einer solchen von Genette als repetitiv bezeichneten Form der Wiederholung, da hier die Erzählzeit gedehnt wird.⁵⁵ Wo findet sich also der Mehrwert für das Publikum? Im Film „Die Rückkehr der drei Trunkenbolde“⁵⁶ wird z.B. die Eröffnungssequenz absichtlich, nachdem diese schon gezeigt wurde, danach für 5 Minuten mit den gleichen Einstellungsfolgen nochmal gezeigt. Der Sinn dahinter war es, dass die Hauptfiguren nach diesen ersten 5 Minuten des gleichen Erzählens merkten, dass sie die Erzählungssequenz schon einmal erlebt hatten und nun versuchten alles anders zu machen, um aus dieser vorgegebenen Handlungsfolge auszubrechen.⁵⁷ Solche exakten Wiederholungen kommen eher in Experimentalfilmen wie dem Letztgenannten vor. Speziell in der später zu analysierenden Serie „Dark“ werden solche Ereignisse jedoch aufgrund der dort vorkommenden Zeitreisen häufig thematisiert, aber eher um verschiedene Blickwinkel auf dasselbe Ereignis zu bekommen. Oftmals kommt dies auch in Thrillern vor, wenn beispielsweise ein Mordfall von verschiedenen Zeugen beschrieben und somit ein einmaliges Ereignis aus verschiedenen Perspektiven erzählt wird.

Die letzte Unterkategorie der „Zeit“ ist die „Ordnung“, welche die Reihenfolge der Ereignisse in der Erzählung bestimmt. Hier geht es darum, die Anordnung von Ereignissen einer Geschichte auf eine temporale Achse zwischen Anfangs- und Endpunkt zu setzen.⁵⁸ Genette sagt dazu:

„Die temporale Ordnung einer Erzählung zu studieren, heißt die Anordnung der Ereignisse oder zeitlichen Segmente im narrativen Diskurs mit der Abfolge derselben Ereignisse oder zeitlichen Segmente in der Geschichte zu vergleichen, sofern sie sich explizit an der Erzählung ablesen oder durch den einen oder anderen indirekten Hinweis erschließen lässt.“⁵⁹

Die simpelste und am Häufigsten angewendete Art der Anordnung von Ereignissen findet sich in chronologischen Erzählungen. Hier stimmt die Ereignisfolge der Handlung mit der Darstellungsfolge dieser Ereignisse im Film überein. Diese Form der Anordnung folgt also einem sukzessiven Schema, wo nacheinander erzählt wird, was in der linearen Handlung passiert. Es gibt jedoch auch Filme, die von diesem linearen Erzählkonzept abweichen. Hierzu nennt Genette den Begriff der Anachronie⁶⁰, die eine komplexere Beziehung zwischen der Handlungschronologie und der Darstellungsabfolge zulässt. Hier teilt Genette wiederum in zwei Formen: die Analepse und die Prolepse.

⁵⁵ Vgl. a.a.O., S.74.

⁵⁶ Oshima, Nagisa: Rückkehr der drei Trunkenbolde, Japan, 1993.

⁵⁷ Vgl. Turim, Maureen: The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast, 1. , o.O. : University of California Press, 1998, S. 196.

⁵⁸ Vgl. Beil et al., 2016, S. 306.

⁵⁹ Genette, 1998, S. 18.

⁶⁰ Vgl. Genette, 1998, S. 18.

Bei der Analepse wird z.B. mithilfe von sogenannten Flashbacks oder auch Rückblenden Material nachgereicht, welches innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat, als da, wo sich die Erzählung gerade befindet. Solche Flashbacks findet man in unzähligen Filmen, wo z.B. die Vorgeschichte zu einer Figur erklärt werden soll. Im extremen Fall wird dies in Gaspar Noé's Film „Enter the Void“ präsentiert, wo Noé den Hauptprotagonist in der Handlung erst sterben lässt, um dann seine gesamte Lebensgeschichte mit drogeninduzierten Flashbacks zu erzählen. Den Gegensatz dazu bildet die seltenere Prolepse, welche mithilfe von Flash-Forwards ein späteres Ereignis voraus erzählt, also in der Zukunft liegende Handlungen vorhersagt. Beispiele dafür findet man meist in Fantasyfilmen, wo es Figuren gibt, die in die Zukunft schauen können.

Wie ausgeprägt die Analepse bzw. Prolepse ist, hängt von der von Genette definierten „Reichweite“ und dem „Umfang“ ab.⁶¹ Die Reichweite bestimmt, wie weit entfernt die jeweilige anachronische Form, also entweder Ana- oder Prolepse, von dem gegenwärtigen Stand der Erzählung ist. Das heißt, wie weit springen z.B. ein Flashback oder Flash-Forward in der Zeit zurück bzw. vor, im Vergleich zur gegenwärtigen Erzählung. Diese zeitliche Distanz kann dann wiederum „intern“ oder „extern“ in der von Genette definierten „Basiserzählung“ liegen.⁶² Diese Basiserzählung meint die Folge der Ereignisse zwischen Anfang und Ende einer Geschichte. Interne Analepsen und Prolepsen sind Rückblenden bzw. zeitliche Vorgriffe innerhalb des durch die Basiserzählung abgedeckten Zeitabschnitts. Externe Analepsen hingegen greifen über diesen durch die Basiserzählung abgedeckten Zeitraum hinaus, beziehen sich auf Ereignisse, die der Basiserzählung vorausgehen oder ihr möglicherweise folgen.⁶³ In der Abb. 3 wird dies auf einer chronologischen Zeitachse verdeutlicht. Hier wurden ebenfalls Szenenwechsel markiert, die weder eine Analepse noch Prolepse sind. Diese werden wie zur „Dauer“ schon erwähnt als Ellipsen bezeichnet.

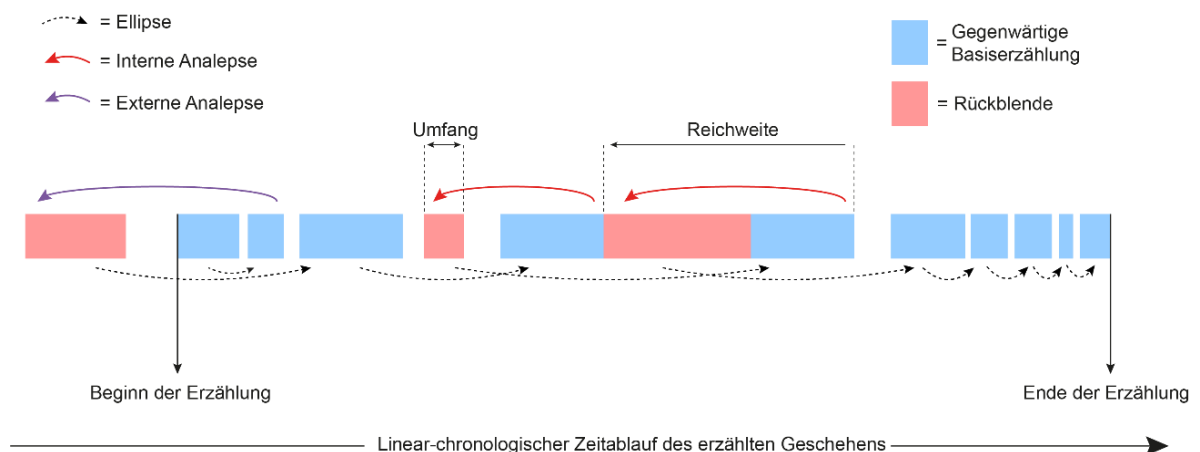


Abb. 3: Zeitachse Ordnung der Zeit⁶⁴

⁶¹ Vgl. Genette, S. 26.

⁶² Vgl. a.a.O., S.27.

⁶³ Vgl. Beil et al., 2016, S. 307.

⁶⁴ Eigene Darstellung

Ein Beispiel für interne als auch externe Analepsen findet sich in Martin Scorsese's Thriller „*Shutter Island*“⁶⁵. Die Basiserzählung deckt hier einen Abschnitt von zwei Tagen im Jahre 1954 ab, wo ein vermeintlicher Detektiv geheime Experimente an Patienten einer Psychiatrie aufdecken will. Am Ende stellt sich heraus, dass der Detektiv selbst ein Patient der Anstalt ist und an einer Identitätsstörung leidet. Der Chefarzt offenbart dem Hauptprotagonisten, wie man ihm in diesen zwei Tagen einem psychischen und radikalen Rollenspiel unterzogen habe, um ihn möglicherweise von seiner Störung zu heilen. Diese Offenbarungen sind als interne Analepsen zu verstehen, da sie Handlungen beschreiben, die zwar in der Vergangenheit passiert sind, aber immer noch innerhalb dieser zwei Tage der Basiserzählung. Im Gegensatz dazu sind die Wahnvorstellungen und Alpträume über die Vergangenheit des Hauptprotagonisten als externe Analepsen zu sehen. Hier werden beispielsweise Flashbacks von dem Leben mit seiner bereits verstorbenen Frau gezeigt oder von dem Trauma, die er bei der Befreiung von dem KZ in Dachau erlitt, dargestellt. All diese Ereignisse haben sich außerhalb der von der Basiserzählung abgesteckten Zeit von zwei Tagen ereignet. Am Beispiel des Flashbacks von der Befreiung des Konzentrationslagers kann man auch Genette's Begriff der „Reichweite“ und „Umfang“ erklären. Die Reichweite wäre hier circa neun Jahre, da die erzählerische Gegenwart im Jahre 1954 stattfindet und die Analepse der Befreiung im Jahre 1945 einzuordnen ist. Der Umfang wäre in dem Fall so groß wie die Länge der Flashback-Szene dauern würde, hier also circa 90 Sekunden lang.⁶⁶ Wenn man diese Länge zu den circa zwei Stunden Erzählzeit des Films gegenüberstellt, stellt man einen eher kleinen Umfang dieser Analepse fest.

Analepsen und Prolepsen sind also immer zeitliche Umstellungen in der narrativen Achse. Doch es ist ein Unterschied, ob eine chronologische Erzählung an einem Punkt durch kurze Flashbacks unterbrochen wird, wie es bei „*Shutter Island*“ der Fall ist, um dem Publikum relevante Vorfälle in der Vergangenheit einer Figur zu enthüllen und der Faden der Erzählung anschließend wieder aufgenommen wird, oder ob dies eben nicht geschieht und man als Zuschauer eine komplexere narrative Zeitstruktur verarbeiten muss. So werden in der späteren Analyse von „*Dark*“ einige sehr komplexe Zeitstrukturen belichtet.

Abschließend wird der Vollständigkeit halber noch eine letzte Variante der „Ordnung“ genannt, die sich von der Anachronie mit ihren Formen der Analepse und Prolepse unterscheidet: Die Achronie.⁶⁷ Dieser Fall tritt auf, wenn es gar keinen zeitlichen und chronologischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten einer Erzählung gibt.⁶⁸ Als Beispiel kann der Stummfilm „*Intolerance*“⁶⁹ hergezogen werden, der vier

⁶⁵ Scorsese, Martin: *Shutter Island*, USA: Paramount Pictures, 2010.

⁶⁶ Scorsese, Martin: *Shutter Island*, USA: Paramount Pictures, 2010, 00:57:48 - 00:59:15.

⁶⁷ Vlg. Genette, 1998, S.48.

⁶⁸ Vgl. Beil et al., 2016, S. 309.

⁶⁹ Griffith, David Wark: *Intolerance*, USA: Triangle Film Corporation, 1916.

verschiedene Geschichten erzählt, die in keinem zeitlichen, aber thematischen Zusammenhang zueinanderstehen. Achronische Erzählungen kommen im modernen Kino so gut wie gar nicht vor, weshalb die Achronie hier nicht weiter ausgeführt wird.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Zeitdefinitionen von Genette es möglich gemacht haben, die Zeitstrukturen einer Erzählung in eine systematische Ordnung zu bringen. Das führt dazu, dass man insbesondere filmische Erzählungen auf dieser Basis untersuchen kann. Da die Zeitkonstruktion der später zu analysierenden Serie „*Dark*“ sehr komplex ist, bietet sich Erzähltheorie von Genette sehr gut an.

4 Dramaturgische Analyse von Dark

In diesem Kapitel wird untersucht, wie die erste Staffel von „Dark“ dramaturgisch aufgebaut ist und wie die Zeitkonstruktion in der Erzählung implementiert wurde. Dabei wird zum einen die „Grundstruktur“ der Staffel als Gesamtwerk mit all den Handlungssträngen analysiert und zum anderen wird eine exemplarische Folge herangezogen, um die „Episodenstruktur“, also die Struktur innerhalb einer Folge, aufzuschlüsseln. Beide Strukturen beruhen auf den Definitionen und Merkmalen von Gunther Eschke, die im Kap. 2.3 erläutert wurden. Im Anschluss jeder Struktur wird dann jeweils der dramaturgische Handlungsverlauf auf die Aktstruktur, wie sie in Kap. 2.1 beschrieben wurde, untersucht. Die anschließende Zeitkonstruktion wird mithilfe der erzählerischen Zeittheorie von Genette, wie in Kap. 3.2 erläutert, aufgeschlüsselt.

Es wird nur die erste Staffel genommen, da diese fertig produziert wurde, bevor sicher war, dass es eine Fortsetzung geben würde.⁷⁰ Das heißt man kann die erste Staffel unabhängig von den folgenden Staffeln als eigenständiges Werk ansehen. Die Analyse der gesamten Serie mit ihren drei Staffeln würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

4.1 Kontext und Hintergrund

In diesem Kapitel wird erläutert, hinter welchem Hintergrund die Serie „Dark“ entstand, um ein besseres Verständnis für die Regisseure bzw. Drehbuchautoren zu bekommen.

Die Serie wurde von Baran bo Odar, der als Regisseur fungierte, und seiner Frau Jantje Friese, die als Hauptautorin des Drehbuchs in Erscheinung trat, gemeinsam entwickelt. „Dark“ war die erste deutsche von Netflix produzierte Serie.⁷¹ Der Streamingdienst wurde dabei auf Herr Odar und Frau Friese aufmerksam, da sie in der Vergangenheit mit dem Thriller „*Who am I – kein System ist sicher*“ schon zusammengearbeiteten und dafür internationale Beachtung bekamen. Netflix hat daraufhin bei den beiden für eine Serienadaption dieses Filmes angefragt. Da sie noch Stoffideen, die noch nicht umgesetzt wurden, in der Entwicklung hatten, haben sie stattdessen diese Ideen vor Netflix gepitcht und den Zuschlag für den Stoff bekommen, woraus letztendlich *Dark* entstanden ist.⁷² Nachdem Herr Odar mit seinem Film „*Sleepless*“ auch in Hollywood gearbeitet hatte, begann er also mit Jantje Friese die Arbeit an *Dark*.⁷³ Es ist die erste Serie der beiden, weshalb es

⁷⁰ Vgl. Moviepilot: Dark - Kommt eine 2. Staffel der Netflix-Serie?, in: moviepilot.de, 27.12.2017, [online] <https://www.moviepilot.de/news/dark-kommt-eine-2-staffel-der-netflix-serie-und-wovon-wurde-sie-handeln-199866> [23.01.2021].

⁷¹ Vgl. Netflix: „DARK“: in: About Netflix, [online] <https://about.netflix.com/de/news/dark-the-first-netflix-original-series-produced-in-germany-commences-principal-photography> [02.01.2021].

⁷² Vgl. Berlinale Talents: BT 2018 | Baran bo Odar & Jantje Friese | „Murder Management: Tension in Crime and Mystery“, in: Berlinale Talents, 26.03.2018, [video] https://www.youtube.com/watch?v=ZXdr- GTmvuc&ab_channel=BerlinaleTalents [02.01.2021].

⁷³ Ebd.

für sie im Vergleich zum Spielfilm eine dramaturgische Herausforderung war. Herr Odar sagt dazu:

„Wir haben noch nie eine Serie gemacht, das müssen zehn Folgen werden à eine Stunde – okay, lass uns einfach einen zehnstündigen Kinofilm erzählen. Klar, Jantje hat einiges gelesen, es gibt schon Unterschiede in der Dramaturgie, drei bis fünf Akte im Film, dagegen pro Folge sechs Akte in einer Serie. Vor allem aber ist der kreative und dramaturgische Vorteil einer Serie, dass du das Ende nicht kennst.“⁷⁴

Als Co-Autoren sind Marc O. Seng (sieben Folgen), Martin Behnke, Ronny Schalk (beide je fünf Folgen) und Daphne Ferraro (zwei Folgen) zu nennen.⁷⁵

4.2 Inhalt

Für die Analyse im Folgenden wird zunächst der Inhalt der zehn Folgen der ersten Staffel von „Dark“ zusammengefasst. Da die Handlung durch die Thematik des Zeitreisens in verschiedenen Zeitebenen stattfindet und sehr viele Handlungsstränge aufweist, fällt die folgende Inhaltszusammenfassung detaillierter und umfangreicher aus als bei anderen Serien oder Filmen. Es wird im Folgenden auch auf die Figurenkonstellation eingegangen, da dies ein existenzieller Bestandteil zur Handlung der Serie ist. Zur besseren Verständlichkeit der Familienzugehörigkeit der Figuren werden die Vornamen inklusive Nachnamen genannt.

Die Welt von „Dark“ findet in der fiktiven deutschen Kleinstadt Winden statt. Die Handlung steigt mit einem Prolog am 21.06.2019 mit dem Suizid von Michael Kahnwald, dem Vater der Hauptfigur Jonas Kahnwald, ein. Danach wird zum 04.11.2019 gesprungen, wo die eigentliche Handlung beginnt. Dort kehrt Jonas nach viermonatiger psychiatrischer Behandlung an seine Schule zurück. In der Zeit seiner Abwesenheit ist sein bester Freund Bartosz Tiedemann mit Martha Nielsen zusammengekommen, in die Jonas verliebt ist. Außerdem wird seit Wochen Erik Obendorf, ein Schüler, der mit Drogen gedalt hat, vermisst. Als sich Jonas, Bartosz und Martha mit ihren Geschwistern Magnus Nielsen und Mikkel Nielsen auf den Weg zu den Windener Höhlen in der Nähe eines Kernkraftwerks machen, um das Drogenversteck von Erik zu finden, treffen sie auf Franziska Doppler, die die Drogen schon gefunden hat. Aufgeschreckt von unheimlichen Geräuschen aus den Höhlen, tritt die Gruppe die Flucht an. Zurückgekehrt merken sie, dass Mikkel spurlos verschwunden ist. Am nächsten Morgen wird eine entstellte, mit Kleidung aus den 80ern angezogene Kinderleiche gefunden, die sich aber von Ulrich Nielsen nicht als Mikkel identifizieren lässt. Diese Leiche wird in einem späteren Zeitpunkt der Staffel

⁷⁴ Kùveler, Jan: „Dark“ Netflix: Regisseur Baran bo Odar über Kreativität, in: DIE WELT, 28.11.2017, [online] <https://www.welt.de/kultur/medien/article171044991/ARD-und-ZDF-haben-nicht-diesen-Qualitaetsdruck-sie-sind-halt-da.html> [02.01.2021].

⁷⁵ Vgl. Dark (TV Series 2017–2020): in: IMDb, [online] https://www.imdb.com/title/tt5753856/fullcredits?ref_=tt_ql_1 [02.01.2021].

von Ulrich als seinen Bruder Mads Nielsen identifiziert, der als Kind 1986 verschwunden war. Ulrich ist auch einer der zu den Vermisstenfällen ermittelnde Polizisten. Außerdem ist er der Vater von Martha, Magnus und dem verschwundenen Mikkel sowie der Ehemann von Katharina. Des Weiteren hat er eine Affäre mit Jonas' Mutter Hannah Kahnwald. Zu den Vermisstenfällen ermittelt Ulrich zusammen mit seiner Kollegin Charlotte Doppler, die mit Peter Doppler (Jonas' Therapeut) verheiratet ist und deren Kinder Franziska und Elisabeth Doppler sind. Es deutet vieles darauf hin, dass die Vermisstenfälle mit dem Windener Kernkraftwerk zu tun haben. Dieses gehört Aleksander Tiedemann, der mit Regina Tiedemann verheiratet ist und deren gemeinsames Kind Bartosz ist. In der folgenden Abbildung werden die Figurenkonstellationen nochmal verdeutlicht.

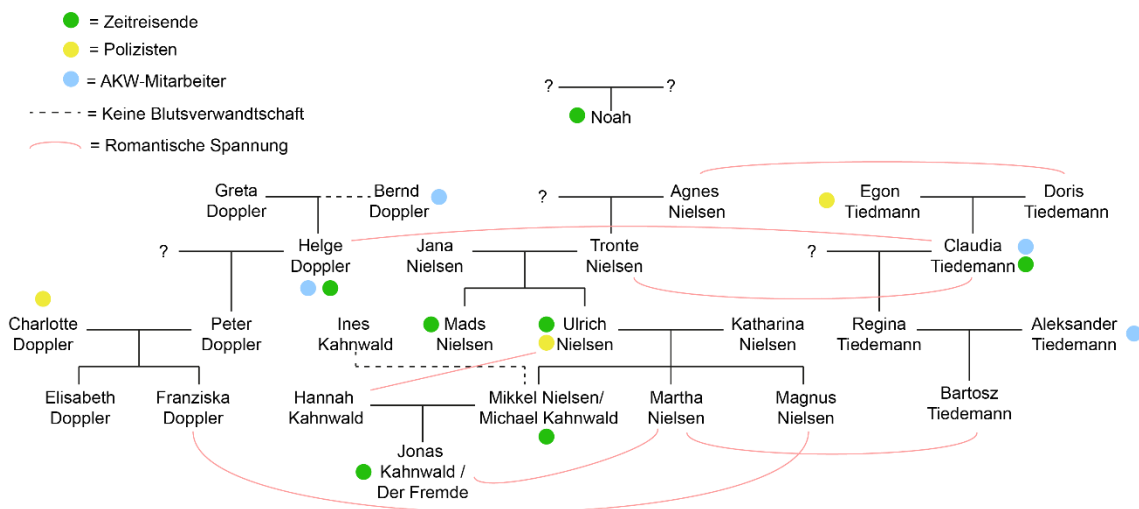


Abb. 4: Figuren Stammbaum Dark, Staffel 1. ⁷⁶

Im weiteren Verlauf der Serie kommen immer mehr Geheimnisse und Verflechtungen zu der Vergangenheit der vier Familien Nielsen, Kahnwald, Doppler und Tiedemann heraus. Als zentralen Angelpunkt dieser Verflechtungen dient das Zeitreisen, so spielt sich die Handlung der ersten Staffel mitunter in vier verschiedenen Zeiten: 2019, 1986, 1953 und 2052. Jedoch wissen nur die wenigsten Figuren, dass es Zeitreisen gibt und die, die es wissen finden es oftmals erst im Laufe der Staffel heraus.

So findet Jonas erst durch einen Abschiedsbrief seines Vaters heraus, dass der verschwundene Mikkel entführt und durch eine Zeitpassage in den Höhlen zurück in das Winden im Jahre 1986, geschickt wurde. Dort wird er von Ines Kahnwald adoptiert und trifft auch da auf seine spätere Frau Hannah Krüger (später Kahnwald). Das heißt also das der im Jahr 2019 verschwundene Junge Mikkel Nielsen zu Michael Kahnwald heranwächst und damit Jonas' Vater wird. Auch andere Figuren erfahren von den Zeitreisen und nutzen die Passage in den Höhlen um in die Vergangenheit zu reisen. Es kommt infolge dessen zu mehreren parallel verlaufenden Handlungssträngen, die in einer sehr

⁷⁶ Eigene Darstellung

komplexen Erzählstruktur alle miteinander verwoben sind, was später in der dramaturgischen Analyse aufgeschlüsselt wird.

So reist auch Jonas ins Jahr 1986 und findet Mikkel Nielsen dort. Doch bevor er ihn trifft und eigentlich zurückbringen wollte, wird er von einem Fremden aufgehalten, der Jonas offenbart, dass bei einer Rückkehr von Mikkel, also Jonas' Vater, auch die Geburt von Jonas rückgängig gemacht werden würde. Dieser Fremde reist ebenfalls in der Zeit herum und gibt Jonas im Laufe der Zeit viele weitere wichtige Hinweise. Er war auch derjenige, der dafür gesorgt hat, dass Jonas Zugang zu dem Zeitportal bekommt.

In der Zeitebene von 1986 werden dann weitere Figuren vorgestellt. So übernimmt dort Claudia Tiedemann die Leitung des Kernkraftwerks in Winden von ihrem Vorgänger Bernd Doppler, der das AKW im Jahre 1953 hatte errichten lassen. Im Jahre 1953 verschwand auch sein Sohn Helge Doppler für kurze Zeit. Der damalige Ermittler zu diesem Vermisstenfall war Egon Tiedemann, er ist Claudia Tiedemanns Vater und Regina Tiedemanns Großvater. Es stellt sich dann später auch heraus, dass für das Verschwinden der Kinder im Jahre 1986 und 2019 ein gewisser Noah verantwortlich ist. Er ist Teil einer Organisation von Zeitreisenden, die sich *Sic Mundus Creatus Est* nennen. Noah ist es auch, der Helge Doppler rekrutiert, damit dieser die Kinder entführen kann. Währenddessen wird eben dieser, mittlerweile alte Helge in der Zeitebene von 2019 von Ulrich Nielsen verdächtigt, etwas an dem Verschwinden der Kinder zu tun zu haben. Als Helge sich dann eines Nachts auf dem Weg zu seiner Waldhütte in der Nähe der Höhlen macht, wird er von Ulrich verfolgt. Ulrich durchsucht die Höhle und findet die Zeitpassage. Unbeabsichtigt reist er damit in das Jahr 1953 und ist somit die nächste Figur, die eine Zeitreise unternimmt.

Dort angekommen trifft er auf den jungen Helge und versucht ihn zu töten, mit der Hoffnung das Verschwinden von seinem Bruder Mads und seinem Sohn Mikkel Nielsen zu verhindern. Die Tötung misslingt Ulrich jedoch, er wird verhaftet und bleibt im Jahre 1953 gefangen. In der Zwischenzeit hat der Uhrenmacher H.G. Tannhaus im Jahre 1986 eine mobile, aber defekte Zeitmaschine, die er vom Fremden erhalten hat, repariert. Dieser H.G. Tannhaus ist auch der Autor zu dem Buch „Eine Reise durch die Zeit“, welches im Laufe der Staffel von vielen Figuren gelesen wird. Seine Theorien, die er darin aufstellte, hat er unter anderen auch vom Fremden bestätigt bekommen. Dieser erzählt ihm, dass man durch Wurm Löcher immer 33 Jahre vor bzw. zurückreisen kann.

Nach einer Reihe von weiteren Umständen, die im späteren Kapitel näher beleuchtet werden, kommt es zur Entführung von Jonas durch Noah und Helge. Jonas findet sich allein im Bunker wieder, in der auch der verschwundene Erik Obendorf gefangen gehalten wurde. Dort hat Noah an den Kindern Experimente versucht, um eine Zeitmaschine zu bauen. Währenddessen taucht der Fremde auf, der Jonas offenbart, dass er eine ältere Version von Jonas selbst sei und aus der Zukunft gekommen ist. Dieser erwachsene Jonas will nun mit der Zeitmaschine die Zeitpassage schließen, damit keine Zeitreisen mehr möglich werden. Er lässt diese Zeitpassage durch sein Eingreifen aber erst

entstehen. Es entsteht daraufhin ein Wurmloch in dem Bunker, wo sich der junge Jonas befindet. Durch das Wurmloch sieht er den jungen Helge, der sich nach dem gescheiterten Mordversuch in demselben Bunker im Jahre 1953 befindet. Die beiden berühren sich daraufhin und es kommt zu einer Kettenreaktion, wonach Helge in das Jahr 1986 befördert wird und Jonas in das Jahr 2052. Die erste Staffel endet damit, dass Jonas sich in einer zerstörten, postapokalyptischen Zukunftswelt wiederfindet.

4.3 Grundstruktur der Serie

4.3.1 Handlungsstruktur

Wenn man sich die allgemeine Handlungsstruktur von „Dark“ anschaut, kann man eindeutig sagen, dass es sich hierbei um eine Serie mit fortlaufender Handlung handelt. Das liegt daran, dass die Serie hauptsächlich durch horizontale Handlungsstränge, also Handlungen über mehrere Folgen, vorangetrieben wird. So wird zum Beispiel in der ersten Folge der Abschiedsbrief von Jonas Kahnwalds Vater Michael versteckt und durch verschiedene Umstände im Verlauf der nächsten Episoden erfahren Jonas und die Zuschauer erst in der fünften Folge, was in dem Abschiedsbrief stand. In diesem Brief wird dann offenbart, dass der verschwundene Junge Mikkel in Wirklichkeit ins Jahr 1986 zurückgebracht wurde, um später Jonas' Vater zu werden. Dieses Ereignis setzt dann wiederum weitere neue Handlungsstränge in den folgenden Episoden in Gang. Einer davon ist beispielsweise der, dass Jonas es in Folge 6 schafft, in das Jahr 1986 zurückzureisen, um Mikkel zurückzuholen, nur um dann eine Folge später zu merken, dass, wenn er Mikkel zurückbringt, er selbst nicht mehr existieren würde, weil Mikkel später nicht sein Vater werden würde.

Sehr selten gibt es auch vertikale Handlungsbögen, wie z.B. in Folge 1, wo die Gruppe mit Jonas und seinen Freunden nach dem Drogenversteck von Erik suchten und in derselben Folge auch fanden. Dieser kleine Handlungsstrang hatte jedoch nur die Funktion, dass die Gruppe in den Wald lief, wo dann Mikkel verschwand. Der vertikale Strang hatte also die Funktion einen viel größeren horizontalen Strang auszulösen und ist somit nicht bedeutend für die Gesamtstruktur der Serie. Durch diese Beispiele ist also eindeutig bestätigt, dass *Dark* eine Serie mit fortlaufender und somit horizontaler Handlung ist.

In welche der drei Kategorien der „Grundstruktur“ lässt sich die Staffel einteilen? Hier kann man sagen, dass bei dieser Serie die Ensemblestruktur angewendet wurde, da es mehrere und parallel laufende Handlungsbögen gibt, die sich horizontal über die Folgen erstrecken. Diese Handlungsstränge entspringen dem „Ensemble“, also den Figuren bei „Dark“. Jede Figur des Hauptensembles hat hier ihre eigenen Stränge, die mal mehr, mal weniger auch mit den Strängen der jeweils anderen Figuren korrelieren. So gibt es zum Beispiel den Handlungsstrang von Jonas, dessen Hauptmotivation es ist, die Umstände vom Suizid seines Vaters zu ergründen. Diese Umstände kreuzen sich jedoch auch mit dem Hauptstrang der Staffel, welcher sich mit dem Vermisstenfall von Mikkel

befasst, da dieser durch die Zeitreise zu Jonas' Vater heranwächst. Die Suche nach Mikkel ist wiederum der Strang und die Hauptmotivation von Mikkels Vater Ulrich Nielsen. Dieser hat aber auch einen zweiten kleineren Strang, der sich mit seinem Privatleben auseinandersetzt, wo Ulrich z.B. eine Affäre mit Jonas' Mutter Hannah Kahnwald hat. Dieser Strang der Affäre ist wiederum für Hannah Kahnwald der einzige Strang, da ihre Hauptmotivation der Staffel es ist, Liebe zu finden. Außer den Genannten gibt es noch eine Reihe weiterer Handlungsstränge, die mit den anderen Figuren einhergehen. Diese sind in Kombination mit der Figurenkonstellation und den verschiedenen Zeitebenen bei *Dark* also sehr komplex und deshalb eindeutig der Ensemblestruktur zuzuordnen.

Da diese Figurenkonstellationen mit all ihren Strängen ein elementarer Bestandteil der Handlung der Serie sind, werden nun die Stränge der wichtigsten Hauptfiguren und deren Funktion für die Geschichte erläutert, um eine Übersicht über den Handlungsverlauf der Staffel zu bekommen. Dabei lässt sich erkennen, dass es einen Hauptstrang gibt, nachfolgend als „Strang A“ genannt. Als auslösendes Ereignis für Strang A lässt sich das Verschwinden der Kinder, insbesondere von Mikkel, identifizieren. Dieser Strang befasst sich deshalb also mit den mysteriösen Geschehnissen in Winden. Ausgehend von diesem Hauptstrang kann man die jeweiligen individuellen Handlungsstränge der meisten einzelnen Figuren ableiten. Diese Einzelstränge sind aber dennoch als eigenständige Stränge anzusehen, deshalb wird nun jeder Strang noch mit dem Namen der Figur ergänzt: z.B. Strang A (Jonas) oder Strang A (Ulrich). Neben diesem Hauptstrang gibt es noch den Strang, der sich mit den privaten und persönlichen Konflikten des Ensembles auseinandersetzt, nachfolgend als Strang B gekennzeichnet. In manchen Fällen kommt es auch zur Vermischung von A- und B-Strang. Diese Stränge werden geordnet nach den Figuren dargestellt und deren Funktionen erläutert. Dabei werden die Stränge der zentralen Hauptfiguren wie Jonas oder Ulrich detailliert und chronologisch abgebildet, während bei den anderen Figuren zusammengefasst beschrieben wird. Danach werden diese Stränge auf einer dramaturgischen Achse eingeordnet, um dazustellen, welche Aktstrukturen mit welchen Plot Points an welcher Stelle zu finden sind.

Jonas Kahnwald

Strang A (Jonas)

Jonas Handlungsmotivation für Strang A ist es, die Umstände von dem Suizid seines Vaters zu ergründen. Dieser Strang ist deshalb dem A-Strang zugeordnet, da Jonas' Vater ein Teil des Mysteriums rund um das Verschwinden der Kinder in Winden ist.

Der Strang A (Jonas) fängt also am Ende von Folge 1 an, als Mikkel im Windener Wald bei den Höhlen verschwunden ist. Da Jonas infolgedessen immer mehr seltsame Alpträume und Halluzinationen von seinem toten Vater bekommt, beschließt er der Sache auf den Grund zu gehen. Ab diesem Moment wird er erstmals aktiv, um sein dramatisches Grundbedürfnis zu stillen. Er durchwühlt deshalb in Folge 2 das Atelier seines

Vaters und findet eine Landkarte, in der die geheimen Gänge der Windener Höhlen eingezeichnet sind. Mithilfe dieser Karten geht Jonas in Folge 4 (In Folge 3 setzt Jonas' Strang aus) in die Höhle, findet jedoch nichts, da in der Karte noch der entscheidende Hinweis fehlt. In Folge 5 erhält er ein Paket von jemanden Unbekannten (Zuschauer weiß, dass der Absender der Fremde ist). In diesem Paket findet er neben einer mobilen Lampe und einem Geigerzähler den Abschiedsbrief seines Vaters. Darin wird Jonas offenbart, dass sein Vater Michael in Wirklichkeit auch der verschwundene Junge Mikkel ist und bei seinem Verschwinden in das Jahr 1986 geschickt wurde. Hier erfährt Jonas also zum ersten Mal von der Existenz der Zeitreisen. Für den Zuschauer markiert dieser Punkt die große Midpoint-Offenbarung der Staffel und stößt damit die Handlung in eine neue Richtung.

In Folge 6 macht sich Jonas deshalb nochmals auf den Weg in die Höhlen, nun mit dem Equipment aus dem Paket ausgerüstet. Auch durch die Hinweise des Fremden, der ohne Jonas' Wissen heimlich eine Markierung in Jonas Landkarte gesetzt hat, findet er eine geheime Tür. Er durchschreitet sie und kommt in dem Winden von 1986 heraus. Bestätigt wird dies, als er Suchplakate von Mads Nielsen sieht und die 14-jährige Version seiner Mutter Hannah trifft. In Folge 7 sucht Jonas in Winden von 1986 nach Mikkel und findet ihn im Krankenhaus, wo Ines Kahnwald arbeitet. Als er Mikkel sieht und ihn eigentlich zurückbringen will, taucht der Fremde auf und hält ihn auf. Der Fremde erzählt Jonas, dass die Rückkehr von Mikkel die Geburt von Jonas rückgängig machen würde, da dieser nie Jonas Mutter Hannah kennenlernen würde. Hiermit wird also zum ersten Mal in der Staffel eine paradoxe und philosophische Frage über das Zeitreisen in den Raum gestellt.

Durch diese Unterhaltung kehrt Jonas also ohne Mikkel zurück in die Gegenwart von 2019. Dort angekommen verbrennt er den Abschiedsbrief seines Vaters. In Folge 8 & 9 setzt Strang A (Jonas) wieder aus. In der finalen Folge 10 konfrontiert Jonas seine Oma bzw. Adoptivoma Ines Kahnwald mit der Zeitreisen-Geschichte seines Vaters. Sie offenbart ihm, dass sie es schon immer gewusst habe und Jonas bekommt infolgedessen, weil Ines trotz ihres Wissens Mikkel nicht retten konnte, einen emotionalen Wutausbruch. Daraufhin betritt Jonas wieder die Zeitpassage in der Höhle, um in das Jahr 1986 zu reisen und Mikkel doch noch zurückzuholen. Bei dem Versuch wird er jedoch von Noah und Helge Doppler entführt. Er wacht daraufhin in dem Experimentierbunker auf, wo davor auch schon Erik Obendorf war. Dort trifft er auf den Fremden, der hinter der Bunkertür zu ihm spricht. Dieser offenbart Jonas, dass er selbst eine ältere Version von Jonas sei und aus der Zukunft kommt. Ohne den jüngeren Jonas zu befreien, will der ältere Jonas nun das Wurmloch in der Höhle zerstören. Durch sein Eingreifen entsteht aber erst das Wurmloch, welches auch im Bunker mit dem jüngeren Jonas erscheint. Durch dieses Wurmloch sieht dieser auf der anderen Seite den jungen Helge im Jahre 1953. Als die beiden sich berühren, kommt es zu einer Kettenreaktion, wo Jonas sich im post-apokalyptischen Winden von 2052 wiederfindet. Er wird daraufhin von einem Mädchen mit „Willkommen in der Zukunft“ begrüßt und bewusstlos geschlagen. Damit endet die Staffel und auch Strang A (Jonas).

Dieser Strang von Jonas hat einige wichtige Teilfragen zu Mikkels Verschwinden beantwortet. So weiß der Zuschauer durch diesen Strang, dass Mikkel später einmal Jonas Vater wird. Infolgedessen ist also die Funktion mit dieser Offenbarung die Handlung in eine neue, fast schon philosophische Richtung zu lenken. Es stellen sich hiermit Fragen, wie z.B. was passieren würde, wenn Jonas es schaffen würde, Mikkel zurückzubringen, aber somit seine eigene Existenz auslöscht. Des Weiteren konnte man durch diesen Strang den Fremden als Antagonisten ausschließen, da er Jonas viele wichtige Hinweise gegeben hat und sich in der letzten Folge als eine ältere Version von diesem, zu erkennen gegeben hat. Jedoch klärt dieser Strang nicht alle mysteriösen Geschehnisse in Winden auf, wie z.B. die Frage nach den anderen vermissten Kindern oder was das AKW mit dem Ganzen zu tun hat.

Strang B (Jonas)

Der Strang B von Jonas beschäftigt sich mit der Liebe zu Martha Nielsen und seinem Grundbedürfnis, dass diese Liebe erwidert wird. Dieser fängt in der ersten Folge damit an, dass Jonas nach einigen Monaten in psychiatrischer Behandlung wieder in die Schule zurückkehrt. Dort angekommen muss er mit ansehen, dass sein bester Freund Bartosz in der Zwischenzeit mit Martha zusammengekommen ist, in die Jonas verliebt ist. Als er mit Martha zum ersten Mal seit seiner Abwesenheit zu zweit spricht, versicherte er ihr noch, dass es für ihn in Ordnung sei, dass Martha mit Bartosz zusammen ist. Erst in Folge 5 wird dieser Strang fortgesetzt, wo Jonas eine SMS von Martha bekommt, in der sie fragt, ob die beiden reden könnten. Nachdem Jonas seinen besten Freund Bartosz eigentlich versprochen hatte, zu einem Treffen mit einem vermeintlichen Drogendealer mitzukommen, lässt er ihn doch hängen und ist stattdessen bei der Probe eines Theaterstücks, wo Martha mitspielt. Nach der Probe sucht Jonas Martha im Umkleideraum auf und fragt, ob da was im Sommer zwischen Ihnen gewesen wäre. Daraufhin küsst Martha Jonas. Dieser Strang setzt sich dann 4 Episoden später in Folge 9 fort. Hier trifft er nochmals Martha und beendet ihr Verhältnis wieder, ohne ihr zu sagen warum. Der Zuschauer weiß, dass er Schluss macht, weil er in der Zwischenzeit erfahren hat, dass Mikkel sein Vater und Martha deshalb seine Tante ist. In der finalen Folge 10 trifft er vor der Schule auf Bartosz, der sich von Jonas hintergangen fühlt, da dieser ihn versetzt hatte und weil er nun weißt, dass Jonas was mit Martha hatte. Es kommt daraufhin zu einer handgreiflichen Rangelei der beiden, nachdem Bartosz auch Jonas Vater beleidigt hatte. Diese hört erst auf, als Martha auftaucht. Jonas geht daraufhin weg und der Strang B (Jonas) endet hier.

Dieser Strang hat die Funktion zu zeigen, dass Jonas ein labiler Jugendlicher ist, der neben den ganzen komplexen Problemen mit dem Zeitreisen und seinem Vater, auch nur normale Teenagerprobleme hat. Es zeigt auch, dass er eigentlich mit niemanden reden konnte über diese komplexen Umstände, die mit dem Suizid seines Vaters einhergingen, da alle ihn für verrückt gehalten hätten.

Ulrich Nielsen

Strang A (Ulrich)

Die Handlungsmotivation von Ulrich für Strang A entspringt dem Verschwinden seines Sohnes Mikkel Nielsen. Der ganze Strang A (Ulrich) befasst sich also mit der Suche von Ulrich nach Mikkel. Bevor Mikkel verschwindet, erfährt man noch, dass Ulrich Polizist ist und auch an dem Fall vom vermissten Erik Obendorf arbeitet. Außerdem wird gesagt, dass sein Bruder Mads Nielsen vor 33 Jahren ebenfalls verschwunden ist und nie gefunden wurde.

Der eigentliche Strang fängt also mit dem Zeitpunkt von Mikkels Verschwinden in der Folge 1 an. Nach der Suche der Polizei wird am Morgen nach Mikkels Verschwinden eine Kinderleiche entdeckt. Der herbeigeeilte Ulrich konnte die Leiche jedoch nicht als Mikkel identifizieren. In Folge zwei macht sich Ulrich auf dem Weg in die Windener Höhlen, um seinen Sohn zu suchen. Er findet tief darin eine versperrte Tür, die dem AKW zuzuordnen ist. Von dieser Entdeckung berichtet er seiner Polizeichefin Charlotte Doppler und fordert einen Durchsuchungsbefehl für das AKW. Der AKW-Chef Aleksander Tiedemann wehrt sich jedoch auch nach einer persönlichen Bitte von Ulrich gegen eine Durchsuchung. Ulrich mutmaßt, dass alle Vermisstenfälle, auch die seines Bruders vor 33 Jahren, miteinander zu tun haben. Infolgedessen macht Ulrich immer mehr Alleingänge, wo er z.B. in das AKW einbricht (Folge 4) und alle möglichen Leute verdächtigt wie Erik Obendorfs Vater (Folge 2), seinen eigenen Vater Tronte (Folge 6) oder den alten Helge Doppler (Folge 7). Ulrich findet daraufhin durch ein altes Foto von seinem Bruder Mads heraus, dass die gefundene Kinderleiche dieselbe Kleidung trägt wie Mads. Auch durch eine Narbe am Kinn der Leiche, die Mads auch hat, identifiziert Ulrich diese Leiche nun als seinen vor 33 Jahren verschwundenen Bruder. In der Pathologie wird ihm jedoch gesagt, dass der Junge bei seinem Fund maximal 10 Stunden tot gewesen wäre. Durch eine verweigerte Aussage von Helge Doppler im Jahre 1986 und damit verdächtig für Ulrich, folgt er dem alten Helge, der sich auf den Weg in die Höhlen macht. Dort angekommen verliert er Helge aus den Augen, findet jedoch eine verborgene Tür und kriecht durch sie hindurch. In Folge 8 kommt er auf der anderen Seite heraus und findet sich im Jahre 1953 wieder. Dort angekommen trifft Ulrich seine Eltern als Kinder und er realisiert langsam, dass er in der Zeit gereist ist. Nachdem er mitbekommen hat, dass auch hier Kinderleichen plötzlich aufgetaucht sind, macht er sich wieder auf die Suche nach dem alten Helge. Diesen findet er nicht, stattdessen trifft er auf die 9-jährige Version von Helge. Davon überzeugt, dass Helge später die Kinder entführen wird, versucht Ulrich den jungen Helge zu töten, um den Lauf der Zeit zu ändern und somit das Verschwinden von Mikkel rückgängig zu machen. Der Junge überlebt jedoch schwer verletzt in dem Bunker, wo Ulrich ihn hineingesteckt hat. Ulrich wird daraufhin vom Polizisten Egon Tiedemann bevor er wieder die Höhle erreichen kann, festgenommen. Somit ist Ulrich im Jahre 2019 vermisst und wird im Jahre 1953 festgehalten und dort für verrückt gehalten. Damit endet der A-Strang (Ulrich) und Ulrich hat sein Ziel nicht erreichen können.

Dieser Strang hatte die Funktion, weitere Teilfragen von Hauptstrang A zu dem Verschwinden der Kinder zu beantworten wie z.B. die Frage zu wem die gefundene Leiche gehört. Außerdem gibt er die Erklärung zu Ereignissen in anderen Strängen wie z.B., dass im A-Strang von Jonas, dieser den verletzten jungen Helge durch das Wurmloch im Bunker sieht. Die Ursache dafür ist in Ulrichs A-Strang zu finden, da dieser Helge überhaupt dahin gebracht hat.

Strang B (Ulrich)

Dieser Nebenstrang von Ulrich befasst sich mit der Affäre zu Hannah Kahnwald und der Beziehung zu seiner Frau Katharina Nielsen. Außerdem beschäftigt es sich mit der jüngeren Version von Ulrich im Jahre 1986, wo er als jugendlicher Rebell auffällt.

In Folge 1 fängt der Strang an, wo Ulrich mit Hannah Sex hat, um kurze Zeit später nachhause zu seiner scheinbar glücklichen Familie zu kommen und seine Frau anlügt, dass er beim Bäcker war. Diese Affäre setzt sich bis zu dem Zeitpunkt von Mikkels Verschwinden fort. Nach diesem Verschwinden hat Ulrich nur noch seinen Sohn im Kopf, zeigt immer weniger Interesse an Hannah und lehnt jegliche Annäherungsversuche ab. Er beendet schließlich die Affäre in Folge 5, als Hannah auch bei ihm zu Hause aufgetaucht ist. Als Katharina herausfindet, dass Ulrich sie betrogen hat (Folge 7), verliert Ulrich auch sie als Rückhalt.

Auch in der Zeitebene von 1986 gibt es einen B Strang (Ulrich), jedoch bezieht sich dieser auf die jugendliche Version von Ulrich. Auch hier ist er schon mit Katharina zusammen, jedoch nimmt er hier das Interesse der jungen Hannah an ihm noch nicht wahr. In diesem Strang wird deutlich, dass er eine Art Rivalität mit dem alten Polizisten Egon Tiedemann pflegt, da dieser Ulrich bei jeder Sache verdächtigt und Ulrich sich immer abwertend und respektlos gegenüber Egon verhält. Diese Rivalität findet man dann auch im A-Strang (Ulrich), als der junge Egon von 1953 den erwachsenen Ulrich festnimmt.

Charlotte Doppler

Strang A (Charlotte)

Dieser Strang befasst sich mit der Windener Polizeichefin Charlotte Doppler, deren Handlungsmotivation es ist, die mysteriösen Vorfälle von Winden aufzuklären.

Charlottes A-Strang setzt damit ein, dass sie als Polizeichefin den Fall zum vermissten Erik Obendorf leitet und dann auch den Fall zu Mikkels Verschwinden. Sie findet im Laufe der Folgen viele zunächst unerklärliche und mysteriöse Hinweise, wie z.B., dass der gefundene tote Junge mit Kleidung aus den Achtzigern gekleidet ist (Folge 2) oder dass dieser Junge genauso wie die vielen Vögel, die tot vom Himmel fallen, geplatze Trommelfelle habe (Folge 4). Als Charlottes Tochter Elisabeth auch verschwindet, jedoch wieder auftaucht und der Antagonist Noah ihr eine an Charlotte adressierte Taschenuhr mitgegeben hat, entwickelt sich der Fall auch für sie zu einer persönlichen

Sache. Als sie den Durchsuchungsbefehl für das AKW durchsetzt, findet sie schließlich Hinweise darauf, dass das AKW etwas zu verheimlichen hat (Folge 7). Wenig später findet Charlotte heraus, dass die unterirdischen Höhlen auch zu dem Bunker ihres Schwiegervaters Helge führen. Sie ist die letzte Person, welcher Ulrich eine Nachricht hinterlassen hat, bevor er verschwand. In dieser Nachricht auf der Mailbox sagt Ulrich, dass er nun sicher weißt, dass Helge der Entführer der Kinder sei. In der finalen Folge 10 findet sie im Polizeiarchiv einen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1953, in dem das Foto des Tatverdächtigen von Helges Entführung gezeigt wird. Darauf ist Ulrich zu sehen. Charlotte hat ihr Ziel zwar nicht erreicht, jedoch hat sie viele Hinweise gefunden, die mit den mysteriösen Geschehnissen in Winden zusammenhängen.

Dieser Strang von Charlotte hat die Funktion, dass sie für den Zuschauer Indizien findet, damit dieser mit dem Wissen über die Stränge der anderen Figuren, das Geschehene entschlüsseln kann. So bestärken Charlottes gefundene Hinweise über Helge beispielsweise Ulrichs Strang, welcher überzeugt von Helges Täterschaft ist.

Strang B (Charlotte)

Dieser Strang beschäftigt sich mit den familiären Angelegenheiten der Familie Doppler. Es zeigt, dass Charlotte eine kühle und rationale Frau ist, der, so scheint es manchmal, ihr Berufsleben wichtiger ist als ihr Familienleben. So redet sie oftmals nur mit ihrem Mann Peter Doppler, wenn sie z.B. Details von seinem verdächtigen Vater Helge haben will. Auch in Bezug auf ihre Kinder stellt sie das Berufliche manchmal über sie. So vergisst sie in Folge 4 ihre Tochter Elisabeth von der Schule abzuholen, da sie mit ihrem Fall beschäftigt war. Daraufhin verschwindet ihre Tochter, da sie allein nach Hause geht und dadurch auf Noah trifft. Auch als Elisabeth unversehrt wieder zurückkehrt, interessiert Charlotte nur wie dieser Noah ausgesehen hat.

Mikkel Nielsen

Strang A (Mikkel) + (Ines Kahnwald)

Dieser Strang zeigt Mikkel nach seinem Verschwinden. Mikkels Hauptmotivation ist es, wieder nach Hause zu gelangen, jedoch weißt er nicht wie, weshalb die Handlung dieses Stranges nicht aktiv von ihm vorangetrieben wird. Vielmehr ist es nur eine Darstellung von Mikkels Situation, um dem Zuschauer die Ereignisse rund um das Zeitreisen verständlich zu machen. Sein Strang ist eng mit dem Strang von Ines Kahnwald verknüpft, weshalb im Folgenden beide Stränge dargestellt werden.

Der A-Strang (Mikkel) fängt damit an, dass dieser sich am Ende von Folge 2 nach seinem Verschwinden im Winden von 1986 wiederfindet. Dort sucht er sein Wohnhaus auf, jedoch passt sein Schlüssel nicht zum Schloss und ein fremder Jugendlicher macht die Tür auf, der sich als Ulrich vorstellt. Auch bei der Polizei findet er keine Hilfe, weil der Polizist Egon Tiedemann Mikkel nicht glaubt, dass Ulrich Nielsen sein Vater ist. Mikkel wird daraufhin ins Krankenhaus gebracht, um seine Schürfwunden behandeln zu lassen.

Dort redet er zunächst mit keinem außer Ines Kahnwald, die im Laufe der Folgen Mikkels Vertrauen gewinnt. Ines ist eine Krankenschwester und hat keine Familie. Im Laufe der Folgen entwickelt sie deshalb Muttergefühle für Mikkel und möchte ihn in der letzten Folge adoptieren. In der Zwischenzeit hat Mikkel auch seine zukünftige Frau Hannah kennengelernt und der Strang endet damit, dass Mikkel im Jahre 1986 bleibt.

Der A-Strang (Mikkel) dient also dazu, die Tatsache zu bekräftigen, wie es dazu gekommen ist, dass aus Mikkel später Jonas' Vater wird. Der Strang von Mikkel bestärkt also den A-Strang von Jonas.

In Mikkels Handlung lässt sich auch kein richtiger B-Strang erkennen, außer dass er Hobbyzauberer ist und seine Zaubertricks sowohl vor seinem Verschwinden als auch danach den Leuten zeigt, die er trifft. Hier lässt sich ein wiederkehrendes Element finden, da er im Prinzip immer denselben Zaubertrick vorführt, in der z.B. eine Münze von der einen Hand in die andere „verschwindet“, also eine Parallele zu seinem eigenen Schicksal.

Verdächtige

Strang A (Helge Doppler), (Peter Doppler) + (Tronte Nielsen),

Im Folgenden werden die Stränge der Figuren behandelt, die im Laufe der Folgen von Ulrich oder Charlotte verdächtig werden, etwas mit den Vermisstenfällen zu tun zu haben.

Der Strang von Helge teilt sich in drei verschiedene Zeitebenen ein, wo auch drei verschieden alte Versionen von Helge existieren. Die drei Versionen haben auch unterschiedliche Handlungsmotive. Während der erwachsene Helge von 1986 der Handlanger von Noah ist, stellt sich der alte Helge von 2019 gegen sein jüngeres Ich. Der 9-jährige Helge von 1953 hat indes die Funktion, den leidigen Werdegang von Helge zu zeigen, damit seine späteren Motive verstanden werden. So wird er streng religiös von seiner ihn verachtenden Mutter Greta Doppler aufgezogen und wird durch den Versuch Ulrichs, ihn durch Steinschläge zu töten, im Gesicht mit Narben entstellt. Dies führt dazu, dass er 1986 nun ein einsamer Mann ist und sich dem vermeintlichen Pfarrer Noah anschließt, da dieser ihm eine Bestimmung gibt. Dieser benutzt Helge nun dafür, dass er mit ihm z.B. Erik, Mads oder auch Jonas entführt, um in Helges Bunker an diesen Kindern Experimente für das Zeitreisen durchzuführen. Aus Angst erscheint er auch nicht zu einem Verhörtermin 1986 mit Egon Tiedemann. Im Jahre 2019 leidet der alte Helge mittlerweile an Demenz und redet viel wirres Zeug über die Zeit. In Folge 7 erinnert er sich wieder an seine Vergangenheit und geht in die Höhle, um in das Jahr 1986 zu reisen, damit er sein jüngeres Ich aufhalten kann. Nachdem er sein jüngeres Ich findet und offenbart, dass Noah gelogen hat und ihn nur ausnutzt, versucht der alte Helge den jungen Helge durch einen Autounfall zu töten. Dabei überlebt jedoch der junge Helge schwer verletzt, während der alte Helge stirbt.

Dieser Strang löst also zumindest teilweise die Fragen aus dem Hauptstrang A, wer an dem Verschwinden aller Kinder bis auf Mikkel verantwortlich ist. Die Motivation von Helge ist der ewige, körperliche und emotionale Schmerz, der ihm immer aufs Neue widerfährt und ihn so zum Handeln bringt. Dieser Strang zeigt aber auch, dass er ein Opfer von Noah ist und nicht der Drahtzieher hinter den ganzen Fällen ist. Genauso verhält es sich mit Tronte Niensens und Peter Dopplers A-Strang, die miteinander verknüpft sind. Diese Stränge haben die Funktion den Zuschauer in die Irre zu führen.

So werden im Falle von Peter und Tronte im Laufe der Folgen Indizien über sie gefunden, die darauf schließen, dass sie mit den Fällen etwas zu tun haben. So sieht man z.B. wie Tronte seinen Pullover wäscht, da dort rote Erde dran ist, die auch bei der Kinderleiche gefunden wurde (Folge 2). Er lügt auch seine Frau Jana an, warum er zum Zeitpunkt des Verschwindens von Mikkel nicht zuhause war. Auch Peter lügt Charlotte an, indem er sagt, dass er zum Zeitpunkt des Verschwindens in der Praxis gearbeitet hat. Währenddessen hat Charlotte jedoch ein Überwachungsvideo gefunden, das zeigt, wie er zum besagten Zeitpunkt mit seinem Auto Richtung Wald gefahren ist (Folge 4). Nach weiterem verdächtigem Verhalten der beiden löst sich dieser Strang in Folge 10 auf. In einem Rückblick wird gezeigt, dass in der Nacht von Mikkels Verschwinden, Peter im Bunker seines Vaters ist, der wohl für ihn als Rückzugsort dient, als plötzlich aus einem Wurmloch die Leiche von Mads zu Boden fällt, was ihn dazu veranlasst, Mads' Vater Tronte anzurufen. Als dieser trauernd seinen Sohn in den Armen hält, taucht Claudia Tiedemann aus dem Nichts auf und sagt ihnen, sie sollen die Leiche da platzieren, wo sie später gefunden wurde. Die beiden machen es, weil Claudia sie durch zutreffende Vorhersagen über die Zukunft überzeugen konnte, dass dies Teil einer größeren Sache sei.

Der Strang löst sich also dahingehend auf, dass Tronte und Peter nicht direkt an dem Verschwinden der Kinder verantwortlich sind, sondern sich lediglich als „Handlanger“ von Claudia herausstellen. Diese Stränge der Verdächtigen haben also die Funktion, Misstrauen beim Zuschauer zu erwecken, indem häppchenweise verdächtige Fährten gelegt wurden. Es zeigt aber auch die inneren Motive (z.B. bei Helge die Suche nach Zuneigung oder bei Tronte die Verzweiflung) der Figuren, um deren Handlungen nachzuvollziehen.

Noah (Antagonist)

Strang A (Noah)

Noah's Strang hat die Funktion, die antagonistische Handlung voranzutreiben. Dieser Strang soll dem Zuschauer suggerieren, dass in seiner Person die Ursache zu all den Vermisstenfällen liegt. Deshalb ist vom ihm zum ersten Mal die Rede, als Charlottes Tochter Elisabeth nach ihrem Verschwinden zurückkehrt und von einem Noah erzählt, der ihr begegnet ist und ihr eine Taschenuhr für Charlotte mitgegeben hat (Folge 4). Daraufhin wird Elisabeths Schulfreund Yasin von einem Mann, der von Noah geschickt

wird, entführt. Infolgedessen verbindet man Noah immer mehr mit dem Zeitreisen und den Vermisstenfällen. So taucht er in allen drei Zeitebenen ungealtert als eine Art Priester auf, der sich mit den Figuren trifft. Er trifft z.B. Helges Mutter nach dessen Verschwinden im Jahre 1953 (Folge 9), Mikkel im Jahre 1986 im Krankenhaus (Folge 5) und auch Bartosz im Jahre 2019 (Folge 9 und 10). Bei Bartosz schafft Noah es mit eingetretenen Vorhersagen, ihn für seine Sache zu gewinnen. Noah offenbart ihm, dass sie sich in einem unendlichen Krieg über die Vorherrschaft im Zeitreisen befinden. Dabei gäbe es die Seite des Lichts und die Seite des Schattens, wohin zu letzterem Noah Bartosz' Großmutter Claudia einordnet. In Folge 10 wird schließlich bestätigt, dass Noah mithilfe seines Handlungers Helge für Eriks, Yasin und Mads Verschwinden und Tod verantwortlich ist, da er an ihnen Experimente zum Zeitreisen durchgeführt hat. Auch war er für Jonas Entführung zuständig

Noahs Strang hat also einige Erklärungen für den Hauptstrang A geliefert, warum die Kinder verschwunden sind. Er hat den neuen Status quo in der letzten Folge gesetzt, als er offenbart, dass sie sich in einem Krieg befinden. Damit hat dieser Strang die Handlungsgrundlage für eine mögliche Fortsetzung der Serie in einer weiteren Staffel gelegt.

Leiter des AKW

A-Strang (Claudia Tiedemann), (Aleksander Tiedemann), (Bernd Doppler)

In diesen Strängen wird sich mit den Figuren auseinandergesetzt, die das AKW leiten oder geleitet haben. Das AKW ist deshalb relevant, da die Kinder oftmals in der Nähe davon verschwunden sind und die Höhle unterirdisch auch zum AKW führt. So tauchen 1953 die Leichen vom vermissten Erik und Yasin aus dem Jahre 2019 auf der Baustelle des noch nicht fertiggestellten AKW auf. Der damalige Leiter von 1953 war Bernd Doppler. Dieser will 33 Jahre später, kurz bevor Claudia Tiedemann die Leitung übernimmt, vertuschen, dass radioaktives Material aus dem Reaktor ausgetreten ist und es aufgrund dessen eine erhöhte Strahlung in der Höhle gibt. Er lässt das Material in Fässern unter den geheimen Höhlengängen wegsperren. Genau dasselbe macht auch Aleksander Tiedemann, der 2019 die Leitung innehat, als er die Atomfässer heimlich vergräbt und auch die Durchsuchung des AKW durch Ulrich ablehnt. All dies hat die Funktion, dem Zuschauer zu suggerieren, dass das Kernkraftwerk verdächtig ist. Was das AKW jedoch letztendlich damit zu tun hat, wird nicht direkt aufgelöst in der ersten Staffel. Es wird vielmehr insbesondere in Claudias Strang angedeutet, dass zumindest sie als Figur später weiß, wie die Dinge zusammenhängen. Claudia, die im Jahre 1986, die Leitung des AKW von Bernd Doppler übernimmt, findet im Verlauf einige Indizien, die auf das Zeitreisen hinweisen. So bekommt sie in Folge 3 das Buch „Eine Reise durch die Zeit“ von Helge geschenkt oder findet in Folge 9 ihren Hund Gretchen ungealtert und lebendig in den Höhlen wieder, obwohl dieser 33 Jahre zuvor verschwunden ist. Claudias Strang endet damit, dass sie in einer gealterten Version im Jahre 2019 die Zukunft vorhersagen kann und bei Tronte und Peter im Bunker auftaucht, um sie dazu zu bringen, Mads Leiche wegzuschaffen. Wie diese Entwicklung der 1986er Version von Claudia zu der

scheinbar allwissenden Claudia in 2019 vollzogen wird, wird nicht gezeigt, jedoch hat man auch durch die Aussagen von Noah die Erkenntnis gewonnen, dass hier im Geheimen eine Art Krieg zwischen Zeitreisenden ausgetragen wird, in der Noah auf der einen und Claudia auf der anderen Seite gegeneinander agieren.

Familien

Strang-B (Familie Nielsen), (Familie Doppler), (Familie Kahnwald), (Familie Tiedemann)

Diese Stränge beschäftigen sich mit den privaten Konflikten, Verbindungen und Intrigen unter den vier genannten Familien. Viele Figuren dieser Familien haben auch nur ausschließlich einen B-Strang, da deren Stränge nicht aktiv dazu beitragen, die mysteriösen Geschehnisse im A-Strang aufzuklären. Die Funktion dieser Stränge ist es, Beziehungen zwischen den vier Familien herzustellen und auch ein emotionales Fundament für die Erzählung zu schaffen neben den ganzen mysteriösen Science-Fiction Elementen.

Die Verbindungen und die damit einhergehenden Konflikte und Intrigen zwischen den Familien entstehen oftmals durch Liebesbeziehungen. So hat Ulrich Nielsen eine Affäre mit Hannah Kahnwald, deren Strang sich damit beschäftigt, Ulrichs Liebe zu gewinnen und falls diese nicht erwidert wird, Rache an diesem auszuüben. Beispielsweise beschuldigt sie 1986 als 14-jährige, Ulrich der Vergewaltigung an Katharina, als sie den einvernehmlichen Sex der beiden beobachtete (Folge 5). Auch 2019 verbreitet sie Unwahrheiten über die Affäre bei Ulrichs Frau Katharina, nachdem Ulrich die Affäre beendet hatte. Die Verbindung zwischen Familie Nielsen und Kahnwald setzt sich fort, da Hannahs Sohn Jonas in Ulrichs Tochter Martha verliebt ist. Diese ist wiederum mit Bartosz Tiedemann zusammen, der Jonas bester Freund ist. Die Jugendlichen bilden eine Gruppe von Freunden, wo auch Marthas Bruder Magnus ist, der eine sich über die Folgen entwickelten Liebesbeziehung zu Franziska Doppler eingeht und damit auch die Verbindung zu Familie Doppler herstellt. Des Weiteren werden durch diese B-Stränge auch die emotionalen Auswirkungen der Vermisstenfälle auf die Familien deutlich. So droht es, dass verschiedene Beziehungen zwischen Eltern und Kindern zerbrechen. In der Familie Doppler findet Charlotte beispielsweise immer weniger Zeit für ihre Kinder, weil sie durch ihre Untersuchungen zum Fall rund um die Uhr beschäftigt ist. Bei Familie Nielsen kommt es zu Spannungen, da Martha ihrer Mutter vorwirft nach Mikkels Verschwinden die anderen Kinder zu vernachlässigen, während Katharina ihrer Tochter daraufhin Egoismus vorwirft.

Solche und viele weitere Familienkonflikte und Beziehungen unter den Familien ziehen sich durch die ganze Staffel und sind neben dem Hauptstrang A ein elementarer Bestandteil von „*Dark*“.

4.3.2 Aktstruktur

Wenn man sich die Aktstruktur mit ihren Plot Points auf der dramaturgischen Achse über die ganze Staffel anschaut, stellt man fest, dass es sich um eine 4-Akt-Struktur handelt. Die ersten beiden Folgen der Staffel sind hier dem ersten Akt zuzuordnen, denn diese beiden Folgen haben das Ziel, die Geschichte für den Zuschauer zu etablieren, sie dienen also der Exposition. So wird in der ersten Folge festgelegt, dass sich die Handlung in der verregneten Kleinstadt Winden abspielt und es wird dort auch der größte Teil der Figuren vorgestellt. Auch werden in Folge 1 schon die ersten privaten Beziehungen und Konflikte der Figuren angedeutet, wie Ulrichs Affäre mit Hannah oder Jonas' Begehren nach Martha, obwohl sie mit seinem Freund Bartosz zusammen ist. Auch die dramatische Prämisse, wonach die Figuren später handeln, wurde in Folge 1 etabliert. Hierzu dient zum einen der Suizid von Jonas' Vater als Eröffnungsszene und zum anderen die Tatsache, dass die Handlung in einem Winden einsetzt, wo gerade ein Junge (Erik Obendorf) verschwunden ist. Diese Rahmenbedingungen wurden also schon am Anfang der ersten Folge gefestigt. Gegen Ende der Folge verschwindet dann Mikkel, der als Teil des Figurenensembles davor vorgestellt wurde, weshalb dieses Ereignis nun die Hauptfiguren persönlich in die Handlung zieht. So waren Jonas und die anderen Jugendlichen mit Mikkel auf der Flucht aus dem Wald, als dieser verschwand. Auch Ulrich, der zunächst den Vermisstenfall von Erik heruntergespielt hat, muss handeln, da nun mit Mikkel sein eigener Sohn verschwand und die kurz darauf gefundene Leiche nicht Mikkel war.

Man könnte also annehmen, dass das Finden der Leiche den Plot Point 1 markiert, da die Figuren zum Handeln gezwungen wurden. Allerdings könnte man auch dagegen argumentieren, da nach Fields Definition der Geschichte durch den Plot Point eine neue Richtung gegeben werden müsste.⁷⁷ Dies geschieht aber nicht wirklich, da schon am Anfang etabliert wurde, dass sich die Handlung um das Aufklären von Vermisstenfällen dreht. Deshalb wird dieses Ereignis als eine Art „Anstoß“ für die weitere Exposition in Folge 2 genommen. Denn da werden weitere Figuren und Elemente etabliert, die in der Staffel bedeutend sind, aber in Folge 1 noch nicht vorgestellt wurden. So werden in Folge 2 der vermeintliche Antagonist „Der Fremde“ und auch in Person von Aleksander Tiedemann, das AKW eingeführt. Außerdem passieren nun ungewöhnliche, teils auch übernatürliche Sachen wie, dass die gefundene Leiche geplatze Trommelfelle hat oder das reihenweise tote Vögel vom Himmel fallen. Hier deutet sich schon ein wenig an, dass die Rahmenbedingung in der „Dark“ spielt, nicht der klassischen Krimigeschichte zuzuordnen ist, was in der ersten Folge suggeriert wurde (Ermittler suchen vermisste Kinder). Dies wird endgültig am Ende der zweiten Folge bestätigt. Denn hier kommt es schließlich zum wahren Plot Point 1, weil hier dem Zuschauer offenbart wird, dass Mikkel noch lebt und sich durch eine Zeitreise im Winden von 1986 wiederfindet. Dieses Ereignis hat also sowohl der Handlung als auch der Rahmenbedingung eine neue Richtung gegeben.

⁷⁷ Vgl. Field, 2007, S.46.

Denn nun geht es auch noch um das Zeitreisen. Dieses Ereignis ist damit der Übergang vom ersten in den zweiten Akt, wo die Haupthandlung einsetzt.

Der zweite Akt beschäftigt sich nun damit, die durch den Plot Point 1 angestoßene Richtung der Handlung mit Inhalt sowie neuen Hinweisen und Fragestellungen zu füllen. Außerdem wird nun behandelt, wie die Figuren ihr dramatisches Grundbedürfnis erfüllen wollen. Die Folge drei beschäftigt sich zunächst damit, die nun aufgeworfene Thematik des Zeitreisens zu etablieren, so spielt sich diese Folge größtenteils im Winden von 1986 statt. Hier wird auch erstmals gezeigt, dass es verschiedene Versionen der Figuren gibt, so trifft Mikkel z.B. seinen Vater Ulrich als Jugendlichen. Es werden hier aber auch neue Figuren vorgestellt, die später eine wichtige Rolle spielen wie z.B. Claudia Tiedemann, die die Leitung des AKW 1986 übernimmt. Dramaturgisch dient diese Folge also dazu, die neue Situation beim Zuschauer zu festigen, sie hat aber auch die Funktion, neue Hinweise und Fragen zu stellen. So finden sich dutzende tote Schafe, deren Trommelfelle genauso wie beim toten Jungen in der Zeitebene von 2019, geplatzt sind oder die Tatsache, dass das AKW das Austreten von radioaktivem Material vertuschen möchte. Erst in Folge 4 und 5 wird sich wieder den handelnden Hauptfiguren im Jahre 2019 gewidmet. Ab hier wird der zweite Akt dahingehend fortgeführt, da nun die Figuren aktiv nach ihren dramatischen Bedürfnissen handeln. So findet Jonas immer mehr Informationen heraus, die mit seinem Grundbedürfnis zusammenhängen, die Umstände des Suizids seines Vaters zu ergünden. Ein weiteres Beispiel ist Charlotte, die ungewöhnliche Hinweise und Verdächtige findet, um auf ihr Grundbedürfnis hinzuwirken, als Polizeichefin von Winden die Vermisstenfälle aufzuklären. Des Weiteren wird die Handlung vorangetrieben, indem nun mit Yasin und wenn auch nur für kurze Zeit, Charlottes Tochter Elisabeth, weitere Kinder verschwinden. Elisabeth sagt nach ihrer Rückkehr dann, dass sie ein gewisser Noah bei ihrem Nachhauseweg aufgehalten hat. Auch durch die Tatsache, dass „der Fremde“ Jonas nun geheime, aber hilfreiche Hinweise für seine Suche mitgibt, löst Noah den Fremden als eigentlichen Antagonisten nun ab.

Am Ende der fünften Folge kommt es schließlich im Midpoint zu einer dramaturgisch gesehen, folgenschweren Offenbarung. Hier bekommt Jonas von dem Fremden den Abschiedsbrief seines Vaters, in dem geschrieben steht, dass sein Vater Michael in Wirklichkeit der in die Vergangenheit verschwundene Junge Mikkel ist. Dies markiert das Ereignis, welches zum Übergang zum dritten Akt führt. In diesem Akt intensivieren sich die Bemühungen der Figuren ihr Grundbedürfnis zu stillen und einige sind kurz davor. So findet Jonas in der sechsten Folge die Zeitpassage in der Höhle und reist damit in das Jahr 1986, wo er dann auch Mikkel findet. Als Jonas Mikkel zurückbringen wollte, wird er von dem Fremden aufgehalten, weil Jonas seine eigene Existenz auslöschen würde, da Mikkel nie auf seine Mutter Hannah treffen würde. Hiermit bestätigt sich also der Midpoint und Jonas weiß zwar immer noch nicht warum sein Vater sich umgebracht hat, aber er kommt seinem Grundbedürfnis, die Umstände des Suizids aufzuklären, eindeutig näher. Auch dadurch, dass Ulrich seinem Ziel immer näherkommt, indem er die richtigen Hinweise und Verdächtigen findet, werden dem Zuschauer immer mehr die Verbindungen der Vermisstenfälle in Zusammenhang mit dem Zeitreisen, aufgezeigt. So

findet Ulrich heraus, dass der tote Junge sein 33 Jahre zuvor verschwundene Bruder Mads ist, obwohl die Obduktion zeigte, dass der Tote zum Zeitpunkt des Findens erst einige Stunden tot gewesen sei. Auch findet er heraus, dass Helge die Kinder entführt hat, weswegen er diesen in die Höhle folgt, dadurch die Zeitpassage durchschreitet und im Jahre 1953 landet. Dort kommt es auch zum Ereignis, welches den Plot Point 2 markiert.

So trifft Ulrich in Folge 8 den 9-jährigen Helge im Jahre 1953 und versucht diesen zu töten, in der Hoffnung, dass die zukünftigen Entführungen durch den alten Helge nicht passieren und dass Mikkel somit gerettet wird. Dieses Ereignis markiert den zweiten Plot Point deshalb, da hiermit zum ersten Mal jemand versucht, die Dinge in der Vergangenheit zu ändern, um damit Einfluss auf die Zukunft zu haben. Dieser Plot Point wirft somit eine neue und auch philosophische Frage in den Raum, ob es überhaupt möglich ist, die Vergangenheit zu ändern, obwohl man zeitreisen kann. Im vierten und letzten Akt wird sich also mit dieser paradoxen Frage beschäftigt und es wird versucht, die Geschichte zumindest teilweise aufzulösen. So gewinnt Noah das Vertrauen von Bartosz und offenbart ihm in der finalen Folge, dass sie sich in einem Krieg um die Vorherrschaft im Zeitreisen befinden, in der Noah mit seiner Gefolgschaft auf der einen und Claudia Tiedemann mit ihren Leuten auf der anderen Seite gegeneinander agieren. Hiermit wird also eine neue, übergeordnete Handlungsinstantz eingeführt, die dazu dient, zum einen anzudeuten, unter welchem Deckmantel die ganzen mysteriösen Dinge in Winden passiert sind und zum anderen möchte man neuen Raum schaffen für eine mögliche weitere Staffel, welche zum Produktionszeitpunkt der ersten Staffel noch nicht sicher war.

Der letzte Akt möchte sich also wie erwähnt sich mit der paradoxen Frage auseinandersetzen, inwiefern die Figuren überhaupt in der Vergangenheit etwas ändern können durch das Zeitreisen. Außer Ulrich im Plot Point 2, versuchen es auch weitere Figuren nach ihm in den Lauf der Zeit einzugreifen. So reist der alte Helge von 2019 in das Jahr 1986 zurück, um zu versuchen sein jüngeres Ich zu töten (Folge 10) oder auch der Fremde, der sich in derselben Folge als eine ältere Version von Jonas offenbart, ist aus der Zukunft gekommen, um das Wurmloch in der Höhle zu zerstören. Das Ergebnis des ganzen Eingreifens ist bei allen Figuren das Gleiche: sie scheitern. Der 9-jährige Helge hat den Angriff von Ulrich mit schweren Kopfverletzungen überlebt und Ulrich bleibt im Jahre 1953 gefangen, da er dort verhaftet wird; der alte Helge stirbt bei dem Versuch, mit einem Autounfall sein jüngeres Ich zu töten, während dieser überlebt, und auch der ältere Jonas zerstört das Wurmloch nicht durch sein Eingreifen, sondern lässt es dadurch erst entstehen. Durch dieses neu entstandene Wurmloch wird der junge Jonas, der in der Zwischenzeit von Noah und Helge entführt wurde durch eine Kettenreaktion in das Jahr 2052 befördert. Dort angekommen endet der letzte Akt und somit die Staffel.

Die Geschichte wurde also im letzten Akt nicht komplett aufgelöst, da es noch sehr viele unbeantwortete Fragen gibt und die letzte Szene in 2052, wo Jonas von einem Mädchen bewusstlos geschlagen wird, kann als Cliffhanger für eine weitere Staffel dienen. Jedoch hat der letzte Akt seine Funktion dennoch teilweise erfüllt, da für den Zuschauer nun

angedeutet wurde, in welche Richtung all diese Handlungsstränge der Figuren gehen könnten. So ist Winden ein Schauplatz für einen Krieg zwischen zwei Parteien, die jeweils das Zeitreisen für sich beanspruchen. Die aufgeworfene und paradoxe Frage über das Ändern der Vergangenheit durch das Zeitreisen wurde durch das Scheitern der Figuren beantwortet, in dem ausgesagt wurde, dass die Vergangenheit sich nicht ändern lässt; sich die Sachen also immer wieder wiederholen und die Figuren in diesem Zeitkreislauf wohl gefangen sind. Ob die dramatischen Grundbedürfnisse der Hauptfiguren erfüllt wurden oder nicht, wird nur bei manchen Figuren beantwortet. So weiß man nun, dass z.B. Ulrich es nicht geschafft hat, seinen Sohn Mikkel zurückzubringen, sein Grundbedürfnis bzw. Ziel wurde nicht erfüllt. Bei Jonas ist es uneindeutiger, so hat dieser vieles über die Umstände seines Vaters herausgefunden, z.B., dass sein Vater der verschwundene Junge Mikkel ist, aber es wurde andererseits nicht beantwortet, warum sein Vater sich umgebracht hat.

Zusammenfassend kann man also erkennen, dass die Aktstruktur in der ersten Staffel *Dark* sich eindeutig in vier Abschnitte teilen lässt. Die Plot Points sowie der Midpoint wurden auch an den Stellen gesetzt, wo man sie nach Fields Paradigma erwarten würde. Allerdings sind die Akte nicht exakt im Verhältnis 25% (I) – 50% (II+III) – 25% (IV) aufgeteilt. Der erste sowie zweite Akt nehmen jeweils nur 20 Prozent der Erzählung ein. In der folgenden Übersicht (Abb. 5) wird dies nochmal dargestellt.

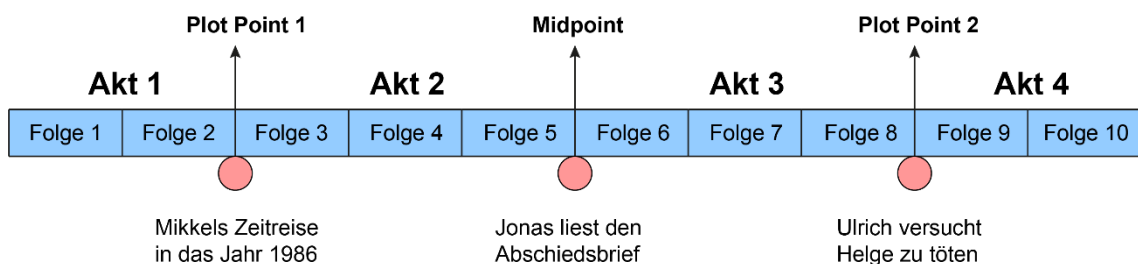


Abb. 5: Akteinteilung über die Staffel 1 ⁷⁸

4.4 Episodenstruktur

Im Folgenden wird nun exemplarisch eine Folge von *Dark* hergenommen, um die Dramaturgie innerhalb einer einzelnen Episode zu untersuchen. Dabei lässt sich feststellen, dass hier mit einer Kombination von Mehrstrang- und Zopfdramaturgie gearbeitet wird. Das heißt, dass jede in der Folge vorkommenden Figur einen eigenen Handlungsstrang zugeordnet bekommt (Mehrstrang) und diese zum Teil auch miteinander verwoben sind (Zopfdramaturgie). Als Grundlage für die Handlungsstränge der Figuren dient die Strangenteilung, welche im vorherigen Kapitel zur Grundstruktur der Staffel erläutert wurde. So wird in A- und B-Strang eingeteilt und diese Stränge werden noch jeweils nach Figuren untergliedert, also z.B. Strang B (Claudia). Außerdem lässt sich feststellen, dass

⁷⁸ Eigene Darstellung

auch innerhalb der Episode genauso wie bei der Staffel als Gesamtes die 4-Akt-Struktur angewendet wird. Hierzu wird nun die fünfte Folge „Wahrheiten“ herangezogen, um die Episodenstruktur zu untersuchen.

Jede Episode in *Dark* fängt mit einem sogenannten „Cold Open“⁷⁹ an, der die Funktion hat, dem Zuschauer einen direkten Einstieg in die Handlung zu geben, um schon am Anfang einen kleinen Spannungsbogen aufzubauen. In Folge 5 werden hier Split-Screens von verschiedenen Figuren gezeigt, die auch später in der Folge die Handlung bestimmen. So wird z.B. in einem Split-Screen gezeigt, wie die Hannah von 2019 gerade dabei ist, Ulrich anzurufen bzw. die jugendliche Hannah von 1986 ein Bild von Ulrich in ihr Tagebuch klebt oder wie Jonas von Martha eine Nachricht bekommt, während sie den Anruf von Bartosz ablehnt. Neben den genannten Figuren werden in diesem Cold Open noch Charlotte, Egon, Mikkel, Ines, und Ulrich mit ihren jeweiligen Handlungsmotiven gezeigt. Die Sequenz dauert 1:40 Minuten und wird vor dem Intro gezeigt, welches bei *Dark* aus verschiedenen Kaleidoskop-ähnlichen Collagen, dem Titelsong und den Credits besteht.

Danach wird der erste Akt eingeläutet, indem der gegenwärtige Status Quo der Handlung etabliert wird. Das heißt, hier wird nun an die Handlung der vorherigen Folge angeschlossen, damit dem Zuschauer die Handlungsinhalte wieder ins Gedächtnis gerufen werden. So wird in Folge 5 etabliert, dass im Hauptstrang A mit Yasin ein weiterer Junge verschwunden ist, deren Entführung am Ende von Folge 4 angedeutet wurde. Dies wird zunächst im A-Strang (Charlotte) behandelt, wo Charlotte ihre Tochter ausfragt, wie dieser Noah ausgesehen hat, den sie bei ihrem kurzen Verschwinden getroffen hat. Daraufhin stellt sie ihren Mann Peter zur Rede, da er zu seinem Aufenthaltsort zum Zeitpunkt von Mikkels Verschwinden gelogen hat. Hier wird also der A-Strang von Charlotte weitergeführt, in der sie weiter versucht, die Vermisstenfälle aufzuklären und somit wird im ersten Akt gezeigt, auf welchem Stand dieser Strang ist.

Ein tragendes Element bei „*Dark*“ ist es, im Laufe einer Episode zwischen den verschiedenen Handlungssträngen der Figuren hin und her zu wechseln, weshalb nun nach Charlottes Strang für den ersten Akt auch der Status Quo der anderen Handlungsstränge etabliert wird. So folgt z.B. der A-Strang (Mikkel) + (Ines) in der Zeitebene von 1986, der auf dem Stand ist, dass Mikkel nach seinem Fluchtversuch aus dem Krankenhaus in Folge 4, nun wieder dahin zurückgekehrt ist und Ines versucht, sein Vertrauen zu gewinnen. Außerdem werden noch folgende Stränge für Folge 5 etabliert: der B-Strang von Ulrich und Hannah, wo Hannah unter einem Vorwand das Haus der Familie Nielsen besucht, um Ulrich zu sehen; der B-Strang von Bartosz, der vergeblich versucht Martha anzurufen; der A-Strang von Bartosz, der von Noah angerufen wird, und der A-Strang vom Fremden, der die Wände seines Hotelzimmers mit mysteriösen Bildern und Plakaten beklebt hat. Nachdem also die gegenwärtigen Zustände der Handlungsstränge im ersten Akt geklärt wurden, kommt es nun zum Plot Point 1, der dramaturgisch dem

⁷⁹ Vgl. Nesselhauf/Schleich, 2016, S. 109.

zweiten Akt einleitet. Jedoch gibt es theoretisch in jedem Handlungsstrang einen eigenen Plot Point, welcher der jeweiligen Handlung der Figuren eine neue Richtung gibt. Da aber aus der Perspektive der Zuschauer die Dramaturgie untersucht werden soll, wird der Plot Point 1 an das Ereignis gesetzt, welches zwar seinem Handlungsstrang eine neue Richtung gibt, aber gleichzeitig auch auf der Achse der Wiedergabezeit (Erzählzeit) der Episode als Erstes kommt.

Damit markiert der in den zweiten Akt einleitende Plot Point 1 eindeutig die Szene als der Fremde die Hotelleiterin Regina Tiedemann beauftragt, ein Paket von ihm an Jonas zu verschicken. Der Inhalt dieses Paketes offenbart nämlich später den Endtwist der Folge und sogar den Midpoint von der gesamten Staffel. Nach diesem Plot Point im A-Strang (Der Fremde), welches dann später Einfluss auf den A-Strang (Jonas) nehmen wird, folgen nun weitere Handlungen in den anderen Strängen, die im ersten Akt eingeführt wurden. So wird der A-Strang (Bartosz) weitergeführt, wo Bartosz Jonas fragt, ob er mit ihm zu einem bevorstehenden Treffen mit dem vermeintlichen Drogendealer Noah kommt. Dieser Noah taucht dann auch zum ersten Mal überhaupt in der Serie, im A-Strang (Mikkel) von 1986 auf, wo er sich als Pastor ausgibt und sich mit Mikkel über religiöse und philosophische Fragen unterhält. Hier tritt also die antagonistische Kraft in Person von Noah allmählich in Erscheinung. Währenddessen wird auch der B-Strang von Hannah und Ulrich im Jahre 2019 fortgesetzt. So fährt Ulrich Hannah nach Hause, nachdem diese zu Besuch bei dem Haus seiner Familie war. Als sie bei Hannah angekommen sind, beendet Ulrich die Affäre mit Hannah und sagt, dass sie ihn und seine Familie in Ruhe lassen soll, worauf Hannah erwidert, dass sie ihn nicht einfach so davonkommen lassen würde. Hier wird die nun aufkommende Rachsucht von Hannah deutlich. Nach dieser Szene wird dann in die Zeitebene von 1986 gesprungen, wo dieser B-Strang weitgeführt wird. Dort wird nochmals mehr verdeutlicht, dass Hannah schon als Teenagerin in Ulrich verliebt war, aber verbittert feststellen musste, dass sie damals von Ulrich noch nicht richtig wahrgenommen wurde. Danach wird in den A-Strang von Charlotte und Ulrich gesprungen, der den Midpoint markiert und somit den Übergang zum dritten Akt. Hier erzählt Charlotte Ulrich von dem lunar-solaren Zyklus, in welchem sich alle 33 Jahren Sterne und Planeten wieder an der exakt selben Position befinden und sie das Bauchgefühl hat, dass sich die Dinge in Winden ebenfalls auf die exakt gleiche Weise wiederholen wie vor 33 Jahren. Diese Szene gibt also einen Hinweis auf die Zusammenhänge im weiteren Verlauf des Hauptstrangs, welcher auch im Endtwist später konkretisiert wird. Der zweite Akt dient also dazu, die Handlungsstränge aus dem ersten Akt weiterzuführen und den Spannungsbogen allmählich zu verdichten, indem die antagonistische Kraft aktiviert und mit dem Midpoint nun ein Hinweis auf die folgende Handlung gesetzt wurde.

Im dritten Akt wird der Spannungsbogen, indem die Handlungsstränge fortgesetzt werden, immer weiter angezogen. Es passieren nun immer mehr mysteriöse Dinge. So trifft Jonas am Grabe seines Vaters zum ersten Mal persönlich auf den Fremden, der ihm sagt, dass Jonas' Vater sein Leben gerettet hat, um dann einen Monolog über den Tod zu halten. In der Zeitebene von 1986 setzt sich währenddessen der B-Strang von der

jugendlichen Hannah weiter fort, indem sie durch ein offenes Fenster beobachtet, wie Ulrich und Katharina in der Turnhalle einvernehmlichen Sex haben. Wieder in 2019 setzt sich auch der im Cold Open angedeutete B-Strang zwischen Jonas und Martha fort, als Jonas bei der Theaterprobe von Martha zuschaut. Nach der Probe stellt Jonas Martha bezüglich ihrer Liebelei im letzten Sommer und wegen der Nachricht am Anfang der Folge zur Rede. Daraufhin küssen sich die beiden und Jonas Grundbedürfnis im B-Strang ist zumindest für kurze Zeit gestillt. Inzwischen wartet Bartosz in seinem A-Strang auf Jonas, weil die beiden vereinbart hatten, sich gemeinsam mit dem vermeintlichen Drogendealer Noah zu treffen. Jonas kommt jedoch nicht und als eine schwarze Limousine auftaucht und sich Noah darin zu erkennen gibt, steigt Bartosz ein. Dies ist auch das erste Mal, dass man Noah in der Zeitebene von 2019 sieht. Für den Zuschauer ist dies ein Hinweis darauf, dass Noah was mit dem Zeitreisen zu tun hat, da dieser sowohl in der Zeitebene von 1986 als auch 2019 gleich alt aussieht. Noah festigt damit seine Rolle als Antagonist immer mehr. Danach wird der B-Strang zwischen Ulrich und Hannah fortgesetzt, wo in der Zeitebene von 2019, Ulrich seine Frau Katharina auf die Frage, ob er sie betrügen würde, anlügt. Währenddessen möchte die jugendliche Hannah von 1986 Rache an Ulrich ausüben, weil er mit Katharina geschlafen hatte. Dies erreicht seinen Höhepunkt im Plot Point 2, wo Hannah bei der Polizei aussagt und lügt, dass sie Ulrich dabei beobachtet hätte, wie er Katharina vergewaltigte.

Dieses Ereignis markiert den Übergang zum vierten Akt, weil ab diesem Moment wie in jeder Folge der ersten Staffel nun ein Part kommt, wo mit Musik untermalt in collagierten Montagen, die Situationen der Figuren in der Folge rekapituliert werden. Dies dient dazu, die emotionalen Auswirkungen, die durch die Ereignisse in der Folge auf die Figuren eingewirkt haben, in visueller Form nochmals zu bekräftigen. So wird in der Folge 5 zu dem Song „Me and the Devil“ von Soap&Skin eine Montage von Ulrichs Verhaftung in 1986 und den Gesichtern von Katharina, Hannah, Bartosz, dem Fremden und einem weinenden erwachsenen Ulrich gezeigt, welche die jeweiligen Gemütszustände der Figuren darstellen sollen. Nach diesem Montagepart kommt nun der allerletzte Twist, der noch mal eine Enthüllung oder neue Fragestellung offenbart. Dies ist ein tragendes Element bei *Dark*, das dies in jeder Folge am Ende vorkommt. Die Funktion ist es, dem Zuschauer mit dieser wieder aufsteigenden Spannungskurve dazu zu verleiten, auch die nächste Folge anzuschauen. Es hat also eine ähnliche Funktion wie ein Cliffhanger. In Folge 5 ist es der Moment, wo Jonas das Paket vom Fremden aufmacht und da drinnen neben einer mobilen Lampe und einem Geigerzähler, auch den Abschiedsbrief von seinem Vater Michael findet. Dort wird offenbart, dass Jonas' Vater in Wirklichkeit der aus 2019 verschwundene Junge Mikkel ist und durch die Zeitreise im Jahre 1986 gelandet ist, um dann von Mikkel zu Michael heranzuwachsen.

Es lässt sich insgesamt also erkennen, dass die einzelne Folge bei „*Dark*“ auch wie bei der gesamten Staffel in vier Akte geteilt ist. Es gibt auch hier die klassischen Wendepunkte, die den jeweils nächsten Akt einleiten. Das Besondere ist der Endtwist, der dazu dient, den Zuschauer dazu zu verleiten, auch die nächste Folge zu schauen. Außerdem ist hervorzuheben, dass jede Figur ihren eigenen Handlungsstrang besitzt und innerhalb

einer Folge sehr oft zwischen diesen Strängen hin und her gewechselt wird. In der folgenden Übersicht (Abb. 6) wird dies anhand der dort dargestellten dramaturgischen Achse nochmals verdeutlicht.

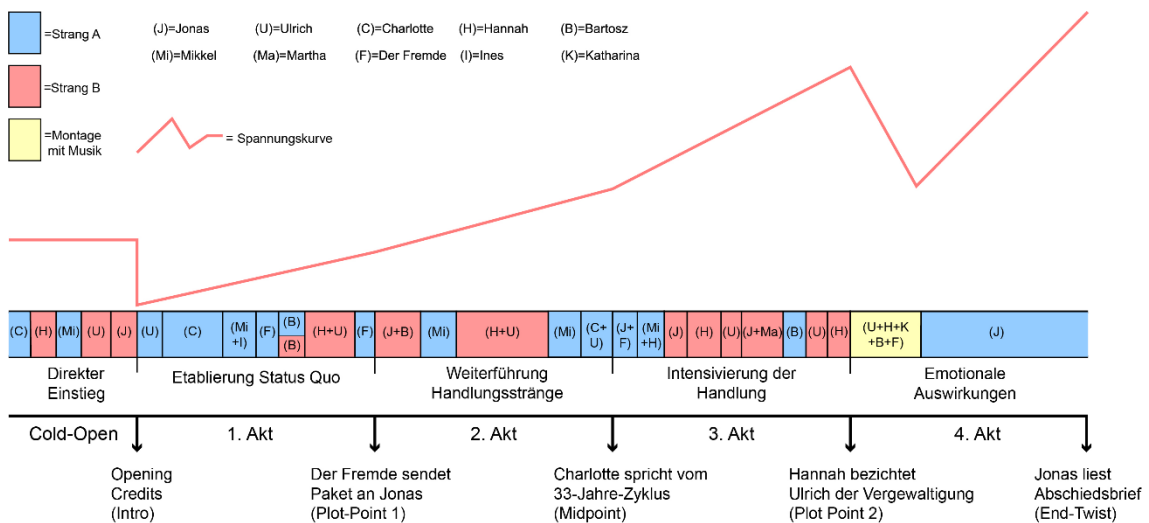


Abb. 6: Dramaturgische Achse Folge 5 ⁸⁰

4.5 Zeitkonstruktion bei Dark

In den vorherigen Kapiteln wurde schon deutlich, dass die Handlung der Serie mitunter in verschiedenen Zeitebenen spielt. Da das Zeitverständnis in „Dark“ sehr komplex ist, wird die Serie anhand der Zeitbegriffe, die von Genette definiert und in Kap. 3.2 behandelt wurden, eingeordnet und analysiert. Demnach ergeben sich die Begriffe der Dauer, Frequenz und Ordnung für die folgende Untersuchung.

4.5.1 Dauer

Hier wird sich nun mit dem narrativen Tempo, mit dem die erste Staffel „Dark“ inszeniert wurde, beschäftigt. Zunächst wird auf die Relation zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit eingegangen. So entspricht die Erzählzeit für Dark auf der Episodenebene der Länge der Folge. Diese ist in der ersten Staffel nicht bei jeder Folge einheitlich, so dauert die kürzeste Folge 44 Minuten ⁸¹, während die längste Folge 57 Minuten ⁸² dauert. Wenn man den Durchschnitt aus allen Folgen der ersten Staffel bildet, kommt man auf eine Erzählzeit von 45 Minuten auf der Episodenebene. Die gesamte Erzählzeit auf Staffelebene beträgt insgesamt 452 Minuten. Da es sich um eine Fortsetzungsserie handelt, kann man die Serie also auch als einen siebeneinhalb-stündigen Film betrachten.

⁸⁰ Eigene Darstellung

⁸¹ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 2, Netflix, 2017.

⁸² Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017.

Dem gegenüber steht nun die erzählte Zeit, die sich auf die zeitliche Ausdehnung innerhalb der Handlung von Dark bezieht. Dadurch, dass die Handlung in bis zu vier Zeitebenen stattfindet, erstreckt sich die erzählte Zeit von der frühesten Zeitebene von 1953 bis zur spätesten Zeitebene von 2052, was also einen Zeitraum von 99 Jahren abdeckt. Die Diskrepanz zwischen der Erzählzeit und erzählten Zeit ist also vermeintlich sehr hoch, da man in siebeneinhalb Stunden einen Handlungszeitraum von 99 Jahren abdecken möchte. Das Besondere an *Dark* ist es jedoch, dass die „Basiserzählung“ eigentlich nur einen effektiven Zeitraum von acht Tagen abdeckt, aber dazu später mehr.

Mit was für einer Geschwindigkeit wird „Dark“ also erzählt? Hierzu werden die in Kap. 3.2.1 behandelten vier Grundformen des narrativen Tempos herangezogen. Angefangen mit der „Szene“, die als Grundbaustein im zeitlichen Aufbau der Serie dient. Hier ist für die Länge der Szene die Erzählzeit und erzählte Zeit deckungsgleich, also isochron. In „Dark“ werden solche isochronen Szenen im Allgemeinen recht kurzgehalten, da aufgrund der vielen Handlungsstränge der einzelnen Figuren sehr oft zwischen diesen Strängen und somit den Szenen gewechselt wird. So kommt es auch mal vor, dass z.B. eine „Szene“ als Teil einer Montage nur 2 Sekunden dauert, damit der Aufenthaltsort einer Figur gezeigt wird.⁸³ Der Wechsel zwischen diesen „Szenen“ wird normalerweise von der „Ellipse“ bestimmt, also wenn es durch den Szenenwechsel zu einem Zeitsprung in der Handlung kommt. Per Definition markieren diese Ellipsen einen Zeitsprung nach vorne, da die Handlung durch die Ellipse voranschreiten soll. Diese Ellipsen springen bei „Dark“ jedoch nicht besonders weit vor in der Zeit, d.h. der Zeitabstand zwischen den Szenen ist recht gering, da sich eine Folge meist innerhalb eines Tages abspielt. Das Besondere bei der Serie ist es, dass bei einem Szenenwechsel meist auch der Handlungsstrang gewechselt wird und somit mitunter auf einen parallel stattfindenden Strang. Deshalb weißt man oftmals nicht, ob durch einen Szenenwechsel überhaupt Zeit vergangen ist. Dies merkt man erst, wenn wieder auf den ursprünglichen Handlungsstrang zurückgewechselt wird. Nach Genettes Definition muss eine Ellipse jedoch einen Zeitsprung enthalten.⁸⁴ Deshalb macht es mehr Sinn, die Ellipsen nach den Handlungssträngen zu ordnen, was bedeutet, dass nicht jeder Szenenwechsel eine Ellipse ist. So kann man in der Abb. 7 sehen, dass der Strang-B (Hannah) erst nach drei anderen Handlungssträngen dazwischen fortgesetzt wird.

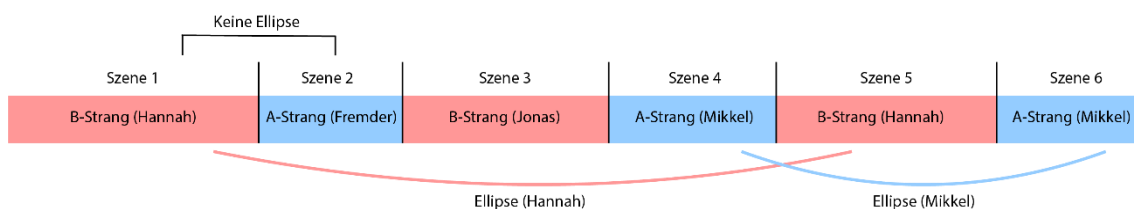


Abb. 7: Beispiel für Ellipsen zwischen Handlungssträngen Folge 5⁸⁵

⁸³ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017, 00:27:56-00:27:58.

⁸⁴ Vgl. Genette, 1998, S. 58.

⁸⁵ Eigene Darstellung

An diesem Beispiel aus Folge 5 kann man ganz gut erkennen, wie viel erzählte Zeit die Ellipse für den Strang B (Hannah) ausgelassen hat, wenn man bedenkt, dass am Ende von Szene 1, Hannah noch bei den Niensens war und kurz davor war, von Ulrich nach Hause gefahren zu werden.⁸⁶ Zum Einstieg von Szene 5, wo der B-Strang (Hannah) fortgesetzt wird, sitzen Hannah und Ulrich im Auto, welches schon vor Hannah Haus steht. Die Ellipse hat also hiermit die Zeitspanne der Autofahrt von den Niensens bis zum Haus von Hannah ausgelassen. Dieser ungefähre Umfang der Ellipse ist auch bei den anderen Handlungssträngen über die Folgen gesehen, ähnlich groß. Hierdurch sieht man, dass die Zeitsprünge im einstelligen Stundenbereich innerhalb eines Tages liegen.

Durch die in *Dark* gegebene Möglichkeit der Zeitreise kommt es bei manchen Ellipsen jedoch auch zu einem Sprung in die Vergangenheit. So kommt es z.B. in der finalen Folge 10 zu Ellipsen zwischen den Zeitebenen von 1953, 1986 und 2019. Nach Genettes Definition, springt eine Ellipse aber eigentlich in der Handlung nach vorne, also in Zukunft. Dennoch ist dieser Sprung in die Vergangenheit tatsächlich eine Ellipse, da hier in der Handlungsachse nach vorne gesprungen wird und die Szenen sich, auch wenn sie in der Vergangenheit spielen, in Echtzeit zur Gegenwart abspielen. Das liegt daran, dass die Zeitreisen in „*Dark*“ so funktionieren, dass immer nur im 33 Jahre-Zyklus gereist werden kann und sonst die Zeit in jeder Zeitebene gleich voranschreitet. Das heißt ein Zeitreisender, der am 8. November 2019 um 15.00 eine Zeitreise macht, kann nur in 33-Jahre Schritten zeitreisen und könnte somit nur zum 8. November 1986 um 15.00 oder zum 8. November 1953 um 15.00 usw., zurückreisen. Deshalb umfasst die erzählte Zeit der ersten Staffel eigentlich nur einen Abschnitt vom 4. November (1. Folge) bis zum 12. November (10. Folge) in den jeweiligen Zeitebenen, also effektiv acht Tage. Das heißt, die Zeitebenen laufen zeitlich gesehen parallel nebeneinander her und mithilfe von Ellipsen wird zwischen ihnen gewechselt. Um den Wechsel zwischen den Zeitebenen zu kennzeichnen, wird bei *Dark* ein Soundeffekt von tickenden Uhren zwischen den Schnitten gesetzt. Seltener wie in Folge 9 wird auch die Jahreszahl eingeblendet.⁸⁷

Nach der „Szene“ und „Ellipse“, welche den Großteil der narrativen Geschwindigkeit bei *Dark* bestimmen, gibt es noch die „Summary“, die in einer kürzeren Erzählzeit eine größere erzählte Zeit in der Handlung zusammenfassen und die „Pause“, wo die erzählte Zeit stehen bleibt. Diese beiden Formen kommen bei *Dark* nicht wirklich vor. Höchstens einmal als am Ende der Folge 5 Jonas' Vater aus dem Off seinen Abschiedsbrief aufsagt. Darin spricht er über eine Zeitspanne, die von seinem Verschwinden als Mikkel bis zu seinem Suizid als Michael reicht. Dies könnte man der „Summary“ einordnen, aber da er in diesem Abschiedsbrief eher philosophische Gedanken ausspricht als mit Details über den Handlungsverlauf aufklärt, kann man diese Form für das narrative Tempo der Staffel vernachlässigen.

⁸⁶ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 5, Netflix, 2017, 00:11:30.

⁸⁷ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 9, Netflix, 2017, 00:12:49.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in *Dark* der Wechsel von Szene zu Szene recht schnell vorangeht, da die einzelnen Szenen kurzgehalten werden. Der Wechsel von Szenen bedeutet auch nicht, dass automatisch in der Zeit gesprungen wird. Es ist also sinnvoller, die Ellipsen nach den jeweiligen Handlungssträngen zu ordnen. Die Diskrepanz zwischen der Erzählzeit (452 Minuten) und der erzählten Erzählzeit (effektiv 8 Tage anstatt 99 Jahre) ist durch die besondere Funktionsweise der Zeitreisen bei „*Dark*“ nicht so groß wie eingangs beschrieben. Das narrative Tempo wird also durch kurze „Szenen“ und Ellipsen mit kleinen Zeitsprüngen bestimmt. Dabei bleiben diese Umfänge der Szenen und Ellipsen recht gleichmäßig, weshalb gesagt werden kann, dass hier mit einer annähernd gleichbleibenden Geschwindigkeit über die Staffel erzählt wird. Diese ändert sich nur innerhalb einer Folge, wenn z.B. im dritten Akt von Folge 5, Montagen genutzt werden, um die Handlung durch noch kürzere Szenen zu beschleunigen.⁸⁸ Die Geschwindigkeit nach Genette ist außerdem relativ und ist nur einzuschätzen, wenn die Szenen länger stehen und die Ellipsen größere Zeitsprünge machen würden bei der Serie. Das heißt, die „Dauer“ beschreibt nicht die Geschwindigkeit einer Erzählung im absoluten Sinne, sondern es beschreibt, ob es innerhalb einer Erzählung zu dynamischen Geschwindigkeitsänderungen kommt.

4.5.2 Frequenz

Nun wird „*Dark*“ auf die „Frequenz“, die zweite Kategorie der von Genette definierten „Zeit“, untersucht. Hier wird gezeigt, ob es Ereignisse gibt in der Handlung, die sich wiederholen und in welcher Beziehung sie zu der Erzählung stehen und wie diese dargestellt werden. Bei „*Dark*“ lässt sich vorwegnehmen, dass die Wiederholung von Ereignissen nicht nur Teil der erzählerischen Struktur ist, sondern auch eines der philosophischen Hauptthematiken ist, um die sich die Serie dreht.

Genette beschreibt vier Möglichkeiten der Wiederholungsbeziehungen. So ist die erste die Möglichkeit, dass ein einmaliges Ereignis auch nur einmalig in der Geschichte dargestellt wird. Diese Art der (Nicht)-Wiederholung ist eigentlich die am häufigsten vorkommende Möglichkeit, ein Ereignis darzustellen. Bei „*Dark*“ sind die Ereignisse aber nicht so eindeutig einzuteilen. Durch die Thematik des Zeitreisens und dem solarlunaren Zyklus, wonach sich Dinge in einem 33-Jahre-Zyklus immer wieder wiederholen, stellt sich die, auch schon philosophische Frage, ob es in der Serie überhaupt so etwas wie ein einmalig stattfindendes Ereignis gibt. Es gibt einmalig-stattfindende Ereignisse bei „*Dark*“ eigentlich nur, wenn die von der Serie selbst aufgestellte Theorie, wonach z.B. vergangene Dinge trotz Zeitreisen unveränderlich sind, widerlegt wird. In der ersten Staffel wird diese Theorie zwar aufgestellt, aber nicht endgültig aufgelöst. Jedoch gibt es einige Hinweise in der Staffel verteilt, die darauf hindeuten, dass sich die Dinge genauso, wie sie in der ersten Staffel passiert sind, schon einmal genauso zugetragen haben. So steht z.B. in dem Abschiedsbrief von Michael, dass „alles bereits unwiederbringlich

⁸⁸ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 5, Netflix, 2017, 00:27:46-00:30:28.

geschehen“ sei.⁸⁹ Damit meint er, dass sein Verschwinden als Mikkel ins Jahr 1986 nicht rückgängig gemacht werden kann. In Folge 10 wird dies nochmals bekräftigt, als der Fremde dem Jonas offenbart, dass er eine ältere Version von Jonas selbst sei und dass er dieses Gespräch schon einmal geführt hätte, nur als seinerzeit jungen Jonas.⁹⁰ Diese und weitere Hinweise deuten also darauf hin, dass sich tatsächlich alle Handlungen in der ersten Staffel so schon einmal zugetragen haben. Deshalb wird nun davon ausgegangen, dass diese Theorie stimmt. Dementsprechend kann also gesagt werden, dass es einmalige Ereignisse in dieser Erzählung nicht gibt. Deshalb entfallen zwei der vier Möglichkeiten, wie man nach Genette Wiederholungsbeziehungen darstellen kann; zum einen die Möglichkeit, dass ein einmaliges Ereignis einmal dargestellt wird und zum anderen die Möglichkeit, dass ein einmaliges Ereignis wiederholt dargestellt wird.

Die bei der ersten Staffel von *Dark* fast ausschließlich vorkommende Form ist damit die einmalige Erzählung bzw. Darstellung von einem sich wiederholenden Ereignis. Denn auch wenn man davon ausgeht, dass sich jedes einzelne Ereignis bei „*Dark*“ schon einmal zugetragen hat, so werden diese Ereignisse in Regel dennoch nur einmal in der Geschichte dargestellt. Die Ausnahme davon wäre, wenn ein sich wiederholendes Ereignis auch wiederholt dargestellt werden würde. Diese Ausnahmen finden sich jedoch kaum in der ersten Staffel. Nennenswert wäre hier die Darstellung von sich wiederholenden Motiven wie beispielsweise, dass wiederholt tote Vögel vom Himmel fallen. So findet man dies in Folge 2⁹¹, wo Charlotte im Jahre 2019 tote Vögel vor dem Revier findet und auch in Folge 3⁹², wo im Jahre 1986 die Vögel auf das Auto von Polizeichef Egon Tiedemann fallen. Ein weiteres Beispiel wäre die Tatsache, dass Mikkel immer den fast selben Zaubertrick macht. So lässt er in Folge 1⁹³ eine Spielfigur von einem Becher in einen anderen Becher „verschwinden“, während er in Folge 5⁹⁴ mit dem gleichen Prinzip einen Kronkorken von einer Hand in die andere zaubert.

Die Funktion ist es, beim ersten Beispiel zu zeigen, dass mit den toten Vögeln nun Hinweise auf etwas Übernatürliches auftauchen, da dies sowohl im Jahre 2019 passiert als auch exakt 33 Jahre zuvor. Die Funktion von Mikkels Zaubertricks ist eher symbolischer Natur, um auf Mikkels eigenes Schicksal zu deuten, dass er von einer Zeit in eine andere Zeit „verschwindet“.

4.5.3 Ordnung

Nun wird die Staffel auf die von Genette definierten „Ordnung“ untersucht, welche die letzte Kategorie der „Zeit“ darstellt. Hier geht also darum, zu schauen, wie die Ereignisse

⁸⁹ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 5, Netflix, 2017, 00:39:53.

⁹⁰ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017, 00:36:30.

⁹¹ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 2, Netflix, 2017, 00:37:53.

⁹² Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 3, Netflix, 2017, 00:32:30.

⁹³ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 1, Netflix, 2017, 00:12:29.

⁹⁴ Vgl. *Dark*: Staffel 1. Episode 5, Netflix, 2017, 00:26:46.

in „Dark“ auf einer temporalen Achse angeordnet sind. Wie ist also die Beziehung zwischen der Handlungschronologie und der Darstellungsabfolge bei Dark?

Zunächst muss geklärt werden, ob die Erzählweise von *Dark* chronologisch und linear verläuft oder davon abweicht. Auch hier ist eine eindeutige Einordnung schwierig. Die Basiserzählung deckt einen Zeitraum von 8 Tagen in bis zu vier verschiedenen Zeitebenen ab. Das Spezielle daran ist, dass wie schon im Kap. 4.5.1 über die „Dauer“ erwähnt, durch die besondere Funktionsweise der Zeitreisen in *Dark* die Zeitebenen parallel nebeneinander existieren und die Zeit in jeder Zeitebene gleich vergeht. Das heißt, die Basiserzählung erstreckt sich vom 4. November bis zum 12. November von den jeweiligen Zeitebenen. Deshalb ist die „Gegenwart“ der Handlung faktisch in allen Zeitebenen zu verorten, da durch die Zeitreisen nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass eine Handlung, welche in der Vergangenheit liegt, auch tatsächlich schon vergangen ist. Dazu gibt es in der Serie einige Zitate, die dies deutlich machen: „Nicht nur die Vergangenheit beeinflusst die Zukunft. Auch die Zukunft beeinflusst die Vergangenheit.“⁹⁵ oder „[...] die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist nichts als eine Illusion.“⁹⁶ In der Abb.5 wird verdeutlicht, wie die Zeitebenen nebeneinander existieren und in welchen Folgen sie auftauchen.

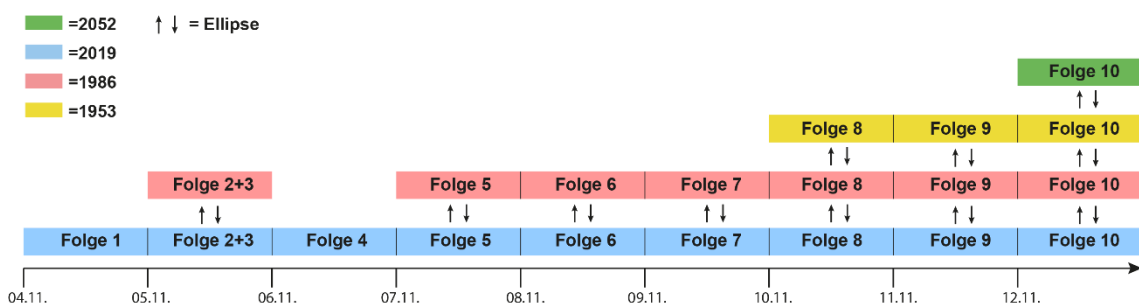


Abb. 8: Parallelität der Zeitebenen⁹⁷

Wie wurde aber dieses zeitliche Paradoxon in eine erzählerische Ordnung gebracht? Hierzu schaut man sich den Handlungsverlauf auf der Achse der Erzählzeit an. Hier fällt auf, dass die Handlung eigentlich linear und chronologisch voranschreitet. So wird z.B. in Folge 7 zwar kontinuierlich zwischen der Zeitebene von 1986 und 2019 gewechselt, jedoch wird in allen beiden Zeitebenen chronologisch die Handlung vom 9. November von eben diesen Jahren erzählt. Das heißt, der Wechsel zwischen den Zeitebenen ist eigentlich kein Zeitwechsel über 33 Jahre, sondern nur ein Szenen- bzw. Ortswechsel, welches die Handlung vorantreibt und somit eine Ellipse ist, wie in Abb. 5 zu sehen. So sieht man in dieser Folge 7 zunächst, dass Jonas zum 9. November 1986 gereist ist und dort seinen Handlungsstrang verfolgt. Am selben Tag, nur im Jahre 2019 verfolgen auch die anderen Figuren wie Ulrich oder Charlotte parallel dazu ihre Handlungsstränge.

⁹⁵ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 4, Netflix, 2017, 00:00:46.

⁹⁶ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 1, Netflix, 2017, 00:00:48.

⁹⁷ Eigene Darstellung

Zwischen diesen Strängen wird dann gewechselt, ohne dass die sukzessive Handlungsabfolge unterbrochen wird. Es kommt also zu keinen Zeitsprüngen nach hinten, sondern nur nach vorne.

Dieses Prinzip der chronologischen Erzählung trifft paradoxerweise aber nur zu, wenn die in Kap. 4.5.2 erwähnte Theorie, wonach sich alle Handlungen bei „Dark“ trotz Zeitreisen so schon einmal zugetragen hätten, widerlegt wäre. Aber da, wie schon erwähnt viele Hinweise darauf hindeuten, dass diese Theorie in dieser Staffel zutrifft, gehen wir nun von einer nach Genette definierten non-linearen Erzählweise aus. Das heißt, in dem Fall wäre die Vergangenheit wirklich schon vergangen und keine Handlung in der Zukunft hätte Einfluss darauf. Das heißt, die Geschichte hätte eine klare Zeitachse innerhalb der Erzählung und durch den Wechsel zwischen den Zeitebenen würde es zu „echten“ Zeitsprüngen kommen anstatt nur wie oben erwähnt zu Szenen- bzw. Ortswechseln. Und um diese Zeitsprünge zu untersuchen, hat Genette die Begriffe der „Analepse“ und „Prolepse“ etabliert, welche im Kap. 3.2.3 erläutert wurden. Diese beschreiben also Rückblenden bzw. zeitliche Vorgriffe innerhalb einer durch die Basiserzählung abgesteckten Zeitabschnitts. Diese Basiserzählung umfasst nun nicht mehr 8 Tage, sondern dadurch, dass die Zeitebenen nun nacheinander und nicht nebeneinander auf der Zeitachse verlaufen, 99 Jahre (1953-2052).

Am Beispiel von Folge 10 wird nun gezeigt, wie die Analepsen und Prolepsen gesetzt sind und was für einen Umfang und Reichweite sie in dieser Folge haben. Das Besondere an der finalen Folge 10 ist, dass sie als einzige Folge der ersten Staffel in vier verschiedenen Zeitebenen spielt: 1953, 1986, 2019 und 2052. So startet die Folge im Jahre 2019 und der erste Zeitsprung in die Zeitebene von 1986 markiert auch die erste Analepse der Folge.⁹⁸ Diese Analepse hat eine Reichweite von exakt 33 Jahren, da vom 12. November 2019 auf den 12. November 1986 gesprungen wurde. Der erste Zeitsprung in das Jahr 1953 wäre dann eine Analepse mit einer Reichweite von exakt 66 Jahren, da man immer von dem Zeitpunkt ausgeht, von wo die gegenwärtige Erzählung (2019) in die Analepse oder Prolepse springt.⁹⁹ Der Umfang einer Analepse misst die Erzählzeit, die diese Analepse benötigt; bei dieser ersten Analepse in das Jahr 1986 wären es z.B. 39 Sekunden der Wiedergabezeit.¹⁰⁰ Dies ist verhältnismäßig kurz, wenn man z.B. die 2. oder 8. Folge betrachtet, wo die Analepse die gesamte Spielzeit der Folge einnimmt, da die komplette Folge jeweils in der Zeitebene von 1986 bzw. 1953 spielt. Am Ende der Folge 10 kommt es zu der ersten und einzigen Prolepse in der gesamten Staffel, als Jonas durch ein Wurmloch in das Jahr 2052 befördert wird und damit in eine zukünftig stattfindende Handlung springt. All diese Analepsen und Prolepsen sind als intern anzusehen, d.h. sie finden innerhalb der von der Basiserzählung abgesteckten Zeit von 99 Jahren statt. Externe Analepsen gibt es keine, es sei denn, man würde wie

⁹⁸ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017, 00:09:30.

⁹⁹ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017, 00:14:25

¹⁰⁰ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 10, Netflix, 2017, 00:09:30 -00:10:09.

weiter oben im Kapitel davon ausgehen, dass die Zeitebenen parallel nebeneinander existieren und somit einen Abschnitt vom 4. bis zum 12. November abdecken würden. Hier würde sich ein einziges Ereignis finden, welches als externe Analepsen betrachtet werden könnte. Da wäre der Suizid von Jonas' Vater am Anfang der ersten Folge, der als Prolog dient, zu nennen.¹⁰¹ Dieses Ereignis passiert am 21. Juni 2019 und liegt somit außerhalb des Zeitraums, welcher von der Basiserzählung definiert wird (04. – 12.11.).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass je nachdem, wie man die Zeitauffassung von „Dark“ interpretiert, man zu zwei verschiedenen Auffassungen für die Anordnung der Geschichte kommen kann. So ist die Geschichte als non-linear anzusehen, wenn die Theorie stimmt, dass die Vergangenheit unveränderlich ist und als linear anzusehen, wenn dies widerlegt wird. Dennoch kann gesagt werden, dass der Wechsel zwischen den Zeitebenen, ob sie nun nur Szenenwechsel (Ellipsen) oder Analepsen bzw. Prolepsen sind, ein elementarer Bestandteil im erzählerischen Aufbau der Staffel ist. So ist die Folge 4 die einzige Folge, die ausschließlich im Jahre 2019 stattfindet und keinen Wechsel in der Zeitebene vollzieht. Ansonsten wird in jeder Folge in den Zeitebenen gewechselt; in Folge 3 und 8 spielen sich gar die kompletten Folgen in einer anderen Zeitebene als 2019 ab.

¹⁰¹ Vgl. Dark: Staffel 1. Episode 1, Netflix, 2017, 00:01:21

5 Schlussbetrachtung

5.1 Zusammenfassung

Abschließend werden nun die Ergebnisse dieser Arbeit zusammengetragen. So wurde gezeigt, dass die erste Staffel „*Dark*“ trotz der sehr komplexen Figuren- und Zeitstrukturen im Kern auf einigen dramaturgischen Grundprinzipien von Syd Field aufbaut. So hat jede Hauptfigur in der Staffel ein dramatisches Grundbedürfnis, welches sie dazu bringt, zu handeln, um dieses Bedürfnis zu stillen. Außerdem ist die Serie in vier Akte geteilt und hat die dazugehörigen Plot Points. Da allerdings Fields Akt-Paradigma für Filme von circa zwei Stunden ausgelegt ist, musste man die Staffel erst in die von Gunther Eschke definierten Serienstruktur einordnen, um die dramaturgischen Besonderheiten der Serie herauszustellen.

Dies ist mit den Kategorisierungen von Eschke erfolgreich gelungen. So konnte „*Dark*“ eindeutig als Fortsetzungsserie mit horizontalen Handlungssträngen identifiziert werden, deren Grundstruktur sich aus dem Ensemble ergibt. Das heißt, dass die Serie auf mehreren Handlungssträngen basiert, die den Figuren entspringen und sich parallel laufend über die Folgen erstrecken. Das führt dann auch dazu, dass innerhalb einer Episode eben jene Handlungsstränge der verschiedenen Figuren behandelt werden, weshalb sich in der Episodenstruktur eine Kombination aus Mehrstrang- und Zopfdramaturgie etabliert hat. So lässt sich erkennen, dass Hauptfiguren wie Jonas, Ulrich oder Charlotte jeweils einen eigenen A-Hauptstrang haben, der sich mit den mysteriösen Vorfällen in Winden beschäftigt und einen privaten B-Strang, der sich mit persönlichen Konflikten beschäftigt. Diese Stränge versuchen zum einen Fragen zur Handlung zu beantworten, aber zum anderen stellen sie auch gleichzeitig neue Fragestellungen in den Raum. So beantwortet Mikkel's Strang, wohin dieser verschwunden ist, jedoch wird damit auch die große Thematik des Zeitreisens mit all seinen neuen Fragen in der Serie etabliert. Außerdem haben die Stränge noch die Funktion, die inneren Motivationen der Figuren darzulegen, damit nachvollzogen werden kann, warum die Figuren so handeln, wie sie handeln. Die Macher wollten also neben den zahlreichen und komplizierten Handlungssträngen zum surrealen Thema der Zeit, die Serie auch auf einem psychologisch nachvollziehbaren und emotionalen Fundament aufbauen.

Jedoch ist es genau diese Zeitthematik, die „*Dark*“ zu einer solch komplexen und auch philosophischen Serie macht. Mit der Erzähltheorie von Genette wurde versucht, die Zeitstruktur der Staffel aufzuschlüsseln. Die Herausforderung war es hier, das Zeitverständnis eindeutig einzuordnen. So stellt sich in der Staffel die Frage, ob es möglich sei, mit der Möglichkeit von Zeitreisen in den Lauf der Zeit einzugreifen oder eben nicht. Wie diese Frage beantwortet wird, ist nämlich entscheidend für die Zeituntersuchung nach Genette. Da die Serie zwar Hinweise auf die Antwort gibt, die Frage aber nicht eindeutig auflöst, wurde bei der Zeituntersuchung auf zwei mögliche Szenarien geachtet. So gibt es das Szenario, dass man als Zeitreisender aus der Zukunft kommt und auf die

Vergangenheit Einfluss nehmen kann. Dadurch spielt sich die Basiserzählung innerhalb von acht Tagen in den Zeitebenen von 1953, 1986, 2019 und 2053 ab, welche parallel nebeneinander und nicht nacheinander existieren. Das heißt, bei einem Wechsel der Zeitebene kommt es erzählerisch nicht zu einem Zeitsprung, sondern lediglich zu einem Szenenwechsel. Dann gibt es noch das Szenario, welches durch einige Hinweise in der Serie gestützt wird, dass trotz des Zeitreisens, die Vergangenheit unveränderlich ist und sich Ereignisse immer auf die exakt selbe Weise wiederholen. In diesem Fall würden die Zeitebenen nacheinander kommen und die Basiserzählung würde einen Zeitabschnitt von 99 Jahren abdecken. Bei einem Wechsel der Zeitebene würde es in diesem Fall tatsächlich auch zu einem Zeitsprung kommen.

Mit den von Genette definierten Begriffen der Dauer, Frequenz und Ordnung war es dann möglich, mit Berücksichtigung beider Szenarien die erzählerische Zeitstruktur von „Dark“ zu analysieren. So kommt man nach dieser Zeituntersuchung zu dem Schluss, dass die Staffel mit einem gleichmäßigen Tempo erzählt wird, wobei die einzelnen Szenen kurz stehen und sehr oft zwischen den Handlungssträngen bzw. Zeitebenen gewechselt wird. Je nachdem, um welches Szenario es sich handelt, kann man die Anordnung der Handlungseinheiten entweder als linear betrachten, wenn die Zeitebenen nebeneinanderstehen oder als non-lineare Erzählung ansehen, wenn man der Auffassung ist, dass die Zeitebenen nacheinander existieren.

5.2 Fazit

Letztendlich hat die vorliegende Arbeit gezeigt, wie die dramaturgische Handlungsstruktur der ersten Staffel „Dark“ aufgebaut ist. Außerdem wurde die Zeitkonstruktion der Staffel auseinandergenommen und aufgeschlüsselt. Die Macher haben es geschafft, sich dem sehr philosophischen und komplexen Thema des Zeitreisens anzunehmen und diese in eine ebenso komplexe, aber logische Erzählung eingebettet. Durch die Nichtbeantwortung vieler aufgeworfener Fragen in der ersten Staffel haben sich Baran Bo Odar und Jantje Friese genug Raum verschafft, um eine Fortsetzung zu realisieren.

5.3 Ausblick

Da die erste Staffel sehr erfolgreich war, konnte die Geschichte von „Dark“ in zwei weiteren Staffeln fortgesetzt und auch beendet werden. Dadurch, dass diese Serie die erste deutsche Netflix-Produktion war und vor allem internationalen Erfolg hatte, lässt sich die Frage stellen, ob damit nun ein neuer Status-Quo gesetzt wurde in der deutschen TV- und Fernsehlandschaft. Bisher hatten deutsche Fernsehproduktionen den Ruf, immer nur Massenware für das Volk zu sein, anstatt sich mit originellen Konzepten und Geschichten etwas zu trauen. „Dark“ hat gezeigt, dass man auch mit einer solch speziellen und komplexen Geschichte ein großes und vor allem internationales Publikum erreichen kann. Ist diese Art der komplexen Erzählung und Dramaturgie der neue Maßstab, an denen sich kommende deutsche Produktionen messen müssen?

Literaturverzeichnis

Monografien

Beil, Benjamin/ Kühnel, Jürgen / Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart, Deutschland: UTB, 2016.

Czichon, Miriam: Kumulierte Serienrezeption: Ein Modell zur Erklärung des Rezeptionsphänomens Binge Watching, 1. Aufl. 2019., Bamberg, Deutschland: Springer VS, 2019.

Eschke, Gunther/ Bohne, Rudolf: Bleiben Sie dran!: Dramaturgie von TV-Serien, Köln, Deutschland: Herbert von Halem Verlag, 2018.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, aktual. Aufl., ohne, Ort: UTB GmbH, 2013.

Field, Syd: Das Drehbuch: die Grundlagen des Drehbuchschreibens ; Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch, Weinheim, Deutschland: Beltz Verlag, 2007.

Genette, Gérard: Die Erzählung, München, Deutschland: Fink, 1998.

Hagener, Malte/ Pantenburg, Volker: Handbuch Filmanalyse, New York, Vereinigte Staaten: Springer Publishing, 2020.

Keutzer, Oliver/ Lauritz, Sebastian / Mehlinger, Claudia / Moormann, Peter: Filmanalyse (Film, Fernsehen, Neue Medien), 1. Aufl. 2014., Köln, Deutschland: Springer VS, 2014.

Kuhn, Markus: Filmnarratologie, Berlin, Deutschland: De Gruyter, 2011.

Nesselhauf, Jonas/ Schleich, Markus: Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration, Stuttgart, Deutschland: UTB, 2016.

Schlütz, Daniela: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen:: Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad (German Edition), 1. Aufl. 2016., Hannover, Deutschland: Springer VS, 2015.

Turim, Maureen: The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast, First., o.O, o.O: University of California Press, 1998.

Internetartikel

Dark (TV Series 2017–2020): in: IMDb, [online] https://www.imdb.com/title/tt5753856/fullcredits?ref_=tt_ql_1 [02.01.2021].

Küveler, Jan: „Dark“ Netflix: Regisseur Baran bo Odar über Kreativität, in: DIE WELT, 28.11.2017, [online] <https://www.welt.de/kultur/medien/article171044991/ARD-und-ZDF-haben-nicht-diesen-Qualitaetsdruck-sie-sind-halt-da.html> [02.01.2021].

Lexikon der Filmbegriffe: in: Hans Jürgen Wulff, [online] <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8946> [30.12.2020].

Moonlight (2016): in: IMDb, 18.11.2016, [online] <https://www.imdb.com/title/tt4975722/> [02.12.2020].

Moviepilot: Dark - Kommt eine 2. Staffel der Netflix-Serie?, in: moviepilot.de, 27.12.2017, [online] <https://www.moviepilot.de/news/dark-kommt-eine-2-staffel-der-netflix-serie-und-wovon-wurde-sie-handeln-199866> [23.01.2021].

Netflix: „DARK“: in: About Netflix, [online] <https://about.netflix.com/de/news/dark-the-first-netflix-original-series-produced-in-germany-commences-principal-photography> [02.01.2021].

Video Interview

Berlinale Talents: BT 2018 | Baran bo Odar & Jantje Friese | „Murder Management: Tension in Crime and Mystery“, in: Berlinale Talents, 26.03.2018, [video] https://www.youtube.com/watch?v=ZXdrrGTmvuc&ab_channel=BerlinaleTalents [02.01.2021].

Bewegtbild

Darabont, Frank: The Walking Dead, USA: AMC, 2010.

von Donnersmarck, Florian Henckel: Das Leben der Anderen, Deutschland: Widemann & Berg Filmproduktion, 2006.

Griffith, David Wark: Intolerance, USA: Triangle Film Corporation, 1916.

Nolan, Christopher: Memento, USA: Newmarket Capital Group, 2000.

Nolan, Christopher: Inception, USA: Warner Bros., 2010.

Odar, Baran bo / Friese, Jantje: Dark, Staffel 1, Deutschland: Netflix, 2017.

Oshima, Nagisa: Rückkehr der drei Trunkenbolde, Japan, 1993.

Ramis, Harold: Groundhog Day, USA: Columbia Pictures, 1993.

Scorsese, Martin: Shutter Island, USA: Paramount Pictures, 2010.

Willimon, Beau: House of Cards, USA: Netflix, 2010.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

23.01.2021

Christian Tung Anh Nopper

Ort, Datum

Vorname Nachname