

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

2 / 2020

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2020, ISBN 978-3-8498-1578-3]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1579-0

ISSN 2627-1591

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Laura Zinn (Gießen)

## Autorschaft in Serie

### Autorschaftskonzepte in audiovisuellen Serienformaten

#### 1. Serielles Erzählen und Autorschaftskonzepte – einführende Gedanken

Autor\*innenfiguren finden sich seit Anbeginn der Filmgeschichte im audiovisuellen Medium – und zwar sowohl als Rekurrenz auf tatsächlich existierende historische Autor\*innen als auch auf fiktive Schriftsteller\*innen, die für die jeweilige Narration mitsamt der von ihnen geschriebenen Werke kreiert sind. Es bleibt eine spannende Frage, warum das audiovisuelle Medium ein so großes und langlebiges Interesse an Prozessen des Imaginierens, Schreibens und Publizierens hat, das besondere Konjunkturphasen während Herausforderungslagen des Mediums durchlebt – wie beispielsweise die jüngste Welle rund um das Millennium, die mit der zunehmenden Digitalisierung des Films zusammenfiel.<sup>1</sup> Dieser Zusammenhang zwischen sich verändernden medialen Begebenheiten und dem Interesse an Autor\*innenfiguren lässt sich nun auch im seriellen Erzählformat des Mediums finden. Der jüngst zu beobachtende Wandel des seriellen audio-visuellen Erzählens vollzog sich insbesondere durch das Aufkommen von Streaming-Diensten und der damit von Sendezeiten der Fernsehsender losgelösten Verfügbarkeit aller bis dato veröffentlichten Episoden einer Serie. Während zuvor ein wöchentliches Warten auf einzelne Folgen und (abgesehen vom Sonderfall der Wiederholung) nur die Verfügbarkeit dieser jeweiligen Episode gewährleistet war, besteht nun die Möglichkeit über *Binge Watching* (dem Ansehen mehrerer Serienepisoden hintereinander – im Sinne eines Marathons) große Abschnitte einer Serie auf einmal anzusehen. Hierüber ergibt sich die Möglichkeit komplexe und stringent fortlaufende Handlungsstränge im seriellen Format zu erzählen, was jüngst zu seriellen Blockbusterphänomenen wie *GAME OF THRONES* (Creators: David Benioff, D.B. Weiss, US/UK 2011-2019) geführt hat.

Interessant ist dabei der Umstand, dass nicht nur die Welle der fiktiven Werkgenesen im Spielfilmformat rund um das Millennium sich des Autors bzw. der Chiffre Shakespeare als Schlüsselfigur für ein ‚westliches‘ Konzept von Autorschaft bedient, sondern auch ein Versuch unternommen wurde, Shakespeare

---

1 Überlegungen hierzu stellt Sigrid Nieberle in ihrer Studie *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. (= Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.). *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung.*) an. In meiner Dissertation gehe ich dieser Frage ebenfalls mit besonderem Fokus auf die Zeit rund um das Millennium nach, vgl. Laura Zinn. *Fiktive Werkgenesen. Autorschaft und Intermedialität im Spielfilm der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2017.

zum Paten für die Darstellung von Autorschaft in der stattfindenden Neuausrichtung des seriellen Erzählformats zu machen. Zwar wurde die Serie *WILL* (Creator: Craig Pearce, US 2017) nach nur einer Staffel wieder abgesetzt, es ergeben sich aber aus dieser wiederkehrenden Rückbesinnung auf Shakespeare bzw. auf dessen fikionalisierte Imagination, die nicht zwingend der historischen Vorlage entsprechen muss, Implikationen, wie Autorschaft insbesondere für die audiovisuellen Erzählformate definiert wird. Ein wesentliches Merkmal rund um Autorschaft ist die Vorstellung von Ruhm und einer durch die literarischen Werke postulierten Unsterblichkeit innerhalb des kulturellen Gedächtnisses. Die Rückbesinnung auf die trotz aller Kanondebatten nicht wegzudenkende Unverrückbarkeit eines kanonischen Kerns, zu dem Shakespeare als einer der weltweit meist rezipierten und inszenierten Dramenautoren definitiv zu rechnen ist, scheint mit dem Versuch einherzugehen, das Medium (in den Formaten Spielfilm wie auch Serie) in diese Wertekategorien mit einzubinden und als ebenso essentiell und unverrückbar im Bereich der Unterhaltungsmedien zu etablieren. Gerade das zeitliche Zusammentreffen von Phasen, in denen das audiovisuelle Erzählen sich durch sich verändernde Produktions- oder Rezeptionsbegebenheiten neu orientiert und die Hinwendung zu *biographical pictures* mit besonderem Schwerpunkt auf Autor\*innenfiguren lässt den Schluss zu, dass hier durch die Rückbesinnung auf das etablierte Medium Literatur einer Verunsicherung begegnet wird. So lässt sich auch die aktuelle Trendwelle, Autor\*innenfiguren in Serien darzustellen auf die aktuelle Neuorientierung des Mediums beziehen.

Neben dieser Nutzbarmachung von Bekanntheit und Kanon werden Shakespeare aber auch andere Merkmale zugeschrieben, die Konzepte von Autorschaft im beginnenden 21. Jahrhundert ausmachen und die fikionalisierte Shakespeare-Figur überzeitlich und achronistisch inszenieren. Gemäß einer postmodernen Grundhaltung wird Autorschaft nicht auf einen Schöpfungsprozess aus sich selbst heraus reduziert. Originalität bleibt zwar nach wie vor ein wichtiger Bestandteil für eine erfolgreiche Autorschaft, allerdings zeigt sich in den aktuellen Serien, dass Kreativität immer auf Erfahrung basiert. Die Autor\*innenfiguren werden (wie schon zuvor im Spielfilm) in ihren Handlungen dargestellt und verarbeiten diese Erfahrungen in ihren Werken. Auch im seriellen Erzählen steht die dargestellte Werkgenese ebenfalls immer wieder im Kontext eines detektivischen Nachspürens, woher die Inspiration zu einem Werk gekommen ist, das in sich dann wieder von den rezipierenden Figuren als originell, unterhaltsam, belehrend und nützlich (mit durchaus unterschiedlichen Gewichtungen der einzelnen Aspekte) aufgefasst wird. So fikionalisiert die Darstellungen Shakespeares jüngst mit *SHAKESPEARE IN LOVE* (Regie: John Madden, US/UK 1998), *ANONYMOUS* (Regie: Roland Emmerich, UK/D/US 2011) und *WILL* auch waren, so lassen sich in dieser Konzeption von Autorschaft neben deren postmoderner Komponente auch Rückbezüge zur elisabethanischen Forderung einer gelungenen Mimesis herstellen. Die Serie *WILL* zeichnet sich darüber hinaus besonders durch die Anlehnung an musikalische und gesellschaftliche Reformationen oder sogar Revolutionen aus, wie sie sich im Kontext des Rock'n'Roll der 1950er Jahre (bis heute) vollzogen

haben.<sup>2</sup> Über diese musikgeschichtlichen Anspielungen wird die Figur Will zum Revolutionär, der gesellschaftliche Veränderungen begünstigen hilft – was im Rückschluss einen weiteren Aspekt von Autorschaft bezeichnet, die weitreichende Implikationen für die sie umgebende Gesellschaft und Kultur hat.

Für die Darstellung von Autorschaft im seriellen Erzählformat sind im Gegensatz zum Spielfilm aber auch einige Anpassungen notwendig, um den gattungsspezifischen Charakteristiken gerecht zu werden. Während im Spielfilm rund um den Jahrtausendwechsel zumeist eine klare und einfache Struktur einer Erfolgsgeschichte als Plot etabliert und immer wieder neu variiert wurde, um eine Entstehungsgeschichte rund um ein bekanntes Werk einer Autor\*innenfigur zu narrativieren<sup>3</sup>, muss das serielle Erzählformat die Entwicklung der Figur in mindestens drei miteinander verkettete Spannungsbögen einbinden, deren Beziehung zueinander mit dem steigenden Komplexitätsgrad der Plots intensiver geworden ist. So braucht jede Episode einen eigenen kleineren Spannungsbogen, der innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit einer Episode (im Fall der ‚Comedy‘ 20 Minuten, im Fall aller anderen Subgenres, die als ‚Drama‘ subsumiert werden, 45 Minuten) abgeschlossen werden kann. Eine offensichtliche Struktur bieten hier Crime Series (‚Drama‘, 45 Minuten), in denen in jeder Folge ein eigener Fall ermittelt und abgeschlossen wird – als *case of the week*.<sup>4</sup> Jede Staffel einer Serie wiederum braucht einen größeren Spannungsbogen, innerhalb dessen jede einzelne Episode eine klare Positionierung hat und zu dessen Weiterführung bzw. Retardierung beiträgt. Schließlich noch gibt es einen als *mythical arch* zu bezeichnenden Spannungsbogen, der die gesamte Serie umfasst. Im Zuge der zunehmenden Komplexität des seriellen Erzählens haben sich gerade die beiden größeren Spannungsbögen deutlich verändert. Während zuvor viele Serien (Sitcoms, Crime Series etc.) mit einem *Will They – Won't They*-Spiel, bei dem es darum ging, ‚mitzufiebern‘, ob die meist gegengeschlechtlichen Protagonisten als Paar zusammenkommen (oder nicht), und einem recht schwachen *mythical arch* auskamen<sup>5</sup>, zeigt gerade das oben genannte Beispiel von GAME OF THRONES mit einer kontinuierlich fortschreitenden Handlung und zumindest

2 Auch hierin zeigt sich die Fortschreibung von Tendenzen im seriellen Erzählformat, denn diese Kombination von William Shakespeare und Rockstar findet sich bereits in der Figurenkonzeption in Shakespeare in Love, beispielsweise über seine Kostümierung mit einem „punkish leather doublet.“ Elisabeth Klett. „Shakespeare in Love and the End(s) of History“. In: Deborah Cartmell/I. Q. Hunter/Imelda Whelehan (Hg.): *Retrovision. Reinventing the Past in Film and Fiction*. London/Sterling: Pluto, 2001, S. 25-40, hier S. S. 25. Optisch vergleichbar wird dieser Look in die serielle Darstellung von Will in der gleichnamigen Serie übertragen.

3 Vgl. Laura Zinn. *Fiktive Werkgesesen*, S. 124-147.

4 Abgesehen vom Sonderfall größerer Fälle, die einer Doppelfolge bedürfen.

5 Als Beispiel ließe sich die Serie X Files (Creator: Chris Carter, CAN/USA 1993-2018) anführen, deren Hauptaugenmerk abgesehen von die Staffeln überspannenden Andeutungen in der ursprünglichen Reihe von 1993-2002 eindeutig auf den wöchentlichen Episoden lag und die damit prototypisch für das serielle Erzählen der 90er Jahre gewertet werden kann. Die 2016-2018 angefügten, deutlich kürzeren Staffeln hingegen zeugen von den sich verändernden Konzeptionen der Spannungsbögen.

anfänglich als Romanverfilmung angelegt, dass sich Spannungsbögen so intensiv miteinander verknüpfen lassen, dass sich die einzelnen Bögen nur noch schwer aus dem Gesamtgefüge herausfiltern oder gar voneinander trennen lassen. Im Kontext dieser Verschachtelung von Spannungsbögen werden auch an die Darstellung von Autorschaft im seriellen Erzählformat Anforderungen gestellt, die deutlich von denen des Spielfilmformats abweichen und sich als folgende Hypothesen formulieren lassen:

1. Aufgrund ihrer Länge und der Untergliederung in einzelne Episoden mit jeweils eigenen kleinen Höhepunkten kann nicht nur die Entstehungsgeschichte eines Werks (wie zuletzt im Spielfilmformat zumeist der Fall) im Fokus der Narration stehen. Autor\*innen im seriellen Erzählformat müssen (gewissermaßen als Pendant zu ihren real-historischen Schöpfer\*innen, den Drehbuchautor\*innen) immer wieder neue Werke angehen, sich auf immer wieder neue Art mit diesen auseinandersetzen und sich durch deren Vollendung erneut beweisen.

2. Das schöpferische Potential und der Akt der Entstehung eines Werks werden im Rahmen der Spannungsbögen getaktet. In den unten diskutierten Beispielen finden sich verschiedene Formen der Einbettung in die drei Spannungsbögen, die aber alle auf ihre Art zu einer Dezentralisierung des Prozesses führen. Das Schreiben selbst wird nur marginal in einzelnen Episoden thematisiert, der Fokus liegt weit mehr auf dem (veröffentlichten) Ergebnis der Schreibearbeit bzw. des künstlerischen Akts. Im Zentrum der Handlung steht nicht die Autorschaft allein, sondern sie wird in andere erzählerische Kontexte integriert.

3. Als Weiterführung der letzten Konjunkturwelle im Spielfilmformat ist ein deutlich intensivierter transmedialer Umgang zu verzeichnen. Die Werke realer Autoren werden visuell und akustisch präsent gehalten und ggf. auch auf deren außerdiegetische Standorte verwiesen. Selbst die Werke fiktiver Autor\*innen werden mitunter in einer metaleptischen Illusion in die Realität überführt (als Romane von Ghostwritern) und so den Serienrezipient\*innen als reale Werke zugänglich gemacht (wie beispielsweise am Fall des fiktiven Autors Richard Castle zu beobachten, dessen während der Handlung entstandene Romane als reale Bücher gekauft werden können).<sup>6</sup>

Wie sich diese drei Annahmen in einzelnen Beispielen manifestieren, soll anhand drei unterschiedlicher Typen von Autorenfiguren in amerikanischen Serien aufgezeigt werden<sup>7</sup>: als fiktive Autoren die Nebenfigur Chuck Shurley aus der Mysterie-Serie *SUPERNATURAL* (Creator: Eric Kripke, US 2005-2020) und Richard Castle als titelgebender Protagonist aus der Crime-Series *CASTLE* (Creator: Andrew W. Marlowe, US 2009-2016) sowie die fikionalisierte Darstellung eines realen Autors – allerdings in diesem Fall nicht nur auf

6 Im Kontext dieses Artikels kann der Funktionsweise dieser metaleptischen Illusion mit ihren verschiedenen Facetten (Produktion, Marketing, Rezeption, Fandom etc.) nicht vollständig nachgegangen werden. Dies soll an separater Stelle nachgeholt werden. Hier sei daher lediglich darauf verwiesen, dass diese transmediale Eigenschaft gerade im seriellen Erzählformat betont wird.

7 Dies spiegelt auch das aktuelle Genderungleichgewicht wider, da gegenwärtig ein großer Teil von Autor\*innenfiguren männlichen Geschlechts ist.



Schriftstücke beschränkt, sondern auch als Künstler – mit der fikionalisierten Fassung von Leonardo da Vinci in DA VINCI'S DEMONS (Creator: David S. Goyer, US 2013-2015).

## 2. Fiktionalisierter Autor mit realem Werk – Leonardo da Vinci (DA VINCI'S DEMONS)

Bereits in der ersten Folge von DA VINCI'S DEMONS werden Kreativität und die besondere, inspirierte Wahrnehmung der Welt durch die Figur Leonardo da Vinci als zentrale und alle Staffeln und Episoden überspannende Motive der Serie etabliert. Ein besonderer Fokus liegt dabei zunächst auf seinen (in den dargestellten kriegerischen Zeiten rund um Florenz essenziellen) Entwürfen zu Kriegsmaschinen, Flugapparaten etc. Leonardos<sup>8</sup> Autorschaft bzw. Künstlertum wird hier eindeutig in einen Kontext von Nützlichkeit und Aktion gestellt, Leonardo selbst als Mann der Tat imaginiert, der mit Stift und Papier ebenso gewandt umzugehen vermag wie im Kampf mit einem Schwert in jeder Hand. Es verwundert daher nicht, wenn er besonders in der dritten und finalen Staffel als „architect of war“<sup>9</sup> bezeichnet wird. Visuell wird in der Serie auf verschiedene Weise auf Leonardo da Vinci's Werk hingewiesen.

In einer direkten Umsetzung werden seine Skizzen und Entwürfe als Vorlage für Requisiten genommen: Flugapparate, Unterwasserfahrzeuge oder auch der Entwurf eines Panzerwagens werden ungeachtet der technischen Realisierbarkeit des historisch überlieferten Entwurfs eins zu eins vom Papier in eine dreidimensionale (und letztlich immer funktionierende) Maschine<sup>10</sup> überführt, wie hier am Beispiel des Panzerwagens abgebildet (Abb. 1-3).

Während der hier abgebildete Panzerwagen ohne eine vorangegangene Konzeptarbeit, die Leonardo beim Zeichnen und Entwerfen zeigen würde, als Kriegsmaschine der Otranto angreifenden Osmanen eingesetzt und die Schlacht damit (gegen Leonardos Bemühungen und durch den Diebstahl seiner Idee) entschieden wird, wird Leonardo bei anderen Projekten auch immer wieder beim Zeichnen gezeigt. Der Panzerwagen hingegen erhält keine visuell gezeigte (*showing*), sondern nur eine erzählte (*telling*) genealogische Verknüpfung zu Leonardo. Diese fehlende gezeigte Verknüpfung ermöglicht die Einführung des

8 Zur besseren Unterscheidung der fiktiven Figur und der historischen Person wird die fiktive Figur als Leonardo und die historische Person als Leonardo da Vinci bezeichnet.

9 Da Vinci's Demons, „Modus Operandi“, 3x3 (Regie: Alex Pillai, Erstaussstrahlung 08.11.2015), 00:11:43-00:11:44.

10 Eine markante Ausnahme bilden die Flügel, die die Cover der verschiedenen Staffeln bilden. In der ersten Staffel sind sie nur als Leonardos gedanklicher Entwurf und aufstrebend abgebildet, während die zweite Staffel den Absturz mit zerfetzten Flügeln und die dritte Staffel die Landung auf einem Hausdach mit den zerbrochenen Flügeln darstellt. Bildlich wird hier die zunehmend kritische und verunsicherte Haltung Leonardos gegenüber seinem Talent aufgegriffen.

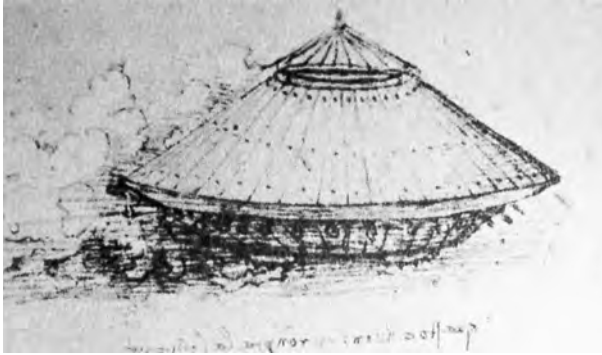


Abb. 1 (oben): Skizze des Panzerwagens Leonardo da Vinci;  
 URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo%27s\\_fighting\\_vehicle](https://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo%27s_fighting_vehicle)

Abb. 2 (Mitte): Modell von Leonardo da Vincis Panzerwagen;  
 Fotografie von Erik Möller; gemeinfrei;  
 URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=395326>

Abb. 3 (unten): Filmische Umsetzung des Panzerwagens in DA VINCI'S DEMONS,  
 „Abbadon“, 3x2 (Regie: Peter Hoar, Erstausstrahlung 01.11.2015), 00:08:34.

Themas der finalen Staffel – Leonardos Notwendigkeit über sich selbst und alle Selbst- und Fremdkritik hinauszuwachsen und der Künstler zu werden, als der sein historisches Pendant bis heute im kulturellen Gedächtnis verankert ist.

Unter anderen Vorzeichen wird in der zweiten Staffel Leonardo da Vinci's wohl berühmtestes Gemälde „La Gioconda“ (im Deutschen bekannt als „Mona Lisa“, um 1502-1506) eingeführt: In einer Totenreichvision sieht Leonardo nicht nur zukünftige Ereignisse seines Lebens, sondern auch seinen (möglichen) Nachruhm, der allerdings nur dann eintreten werde, wenn er die hierfür notwendigen (richtigen) Entscheidungen trafe. Die spätere Fertigstellung des Gemäldes und der damit einhergehende Ruhm sowie die Unsterblichkeit durch die künstlerische Leistung wird also als selbsterfüllende Prophezeiung bereits im Vorfeld als einlösbar bzw. bereits eingelöst deklariert, auch wenn dies nicht innerhalb der Handlung der Serie gezeigt wird. Auch hier wird der künstlerische Schaffensprozess nur im Bereich des *telling* realisiert und nicht visuell gezeigt. Als Symbol seines Nachruhms betritt Leonardo den Ausstellungsraum der „Mona Lisa“ und stellt die bis heute ungeklärte Frage nach der Identität der dargestellten Frau, die auch die Serie nicht zu beantworten anstrebt.<sup>11</sup> Da Leonardo zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit der Arbeit an dem Gemälde begonnen hat, wird hier gleichsam der Rahmen für eine Variante der Möbiusband-Erzählung<sup>12</sup> geschaffen. In dieser Variante schreibt zwar nicht das erlebende Ich am Ende der Handlung seine Geschichte nieder, aber zumindest wird über die Ankündigung Leonardos, sich nach dem Sieg über das osmanische Heer und den Geheimbund „Sons of Mithras“ sowie dem Tod Lucrezias wieder seiner Kunst zu widmen, begonnene Kunstwerke fertigzustellen bzw. neue Kunstwerke zu beginnen, auf die in der zweiten Staffel gezeigte Zukunftsvision mit der im Museum ausgestellten „La Gioconda“ Bezug genommen und mit deren Erfüllung demnach begonnen.

Durch die Berühmtheit des Gemäldes ist ein hoher Wiedererkennungswert bei den Serienrezipient\*innen zu erwarten, so dass hier mehr mit der Erwartungshaltung des Publikums gespielt wird, statt tatsächlich eine Entstehungsgeschichte von „La Gioconda“ zu narrativieren.

Auch Leonardos verschiedene Ateliers zeichnen sich durch eine Fülle von Zitaten aus Leonardo da Vincis Werk aus. Seine Studien des menschlichen

11 Vgl. Da Vinci's Demons, „The Rope of the Dead“, 2x6 (Regie: Jon Jones, Erstaussstrahlung 27.04.2014), 00:33:19-00:35:58.

12 Zur Definition sei zum Beispiel auf Sonja Klimek verwiesen: „Klassisch geworden ist inzwischen jene Variante [der Möbiusband-Erzählung, L.Z.], in der ein intradiegetischer Protagonist am Ende des empirischen Romans beginnt, eben diesen Roman, dessen ‚histoire‘ er soeben durchlebt hat, niederzuschreiben, und zwar wortwörtlich wie der empirische Roman.“ Sonja Klimek. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: mentis, 2010, S. 187. Vgl. weiterführend: Harald Fricke. „Potenzierung“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, 2003, S. 219-245; Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. New York, London: Methuen, 1987, S. 120f.; Jean Ricardou. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1971, S. 153f.

Körpers (zum Beispiel des „*homo vitruvianus*“, ca. 1490)<sup>13</sup> werden genauso aufgegriffen wie seine Porträt- und Gemäldestudien oder „*La Scapigliata*“ (um 1508). Dieses Gemälde wird ganz im Gestus von *EVERAFTER* als Porträt einer Hauptfigur thematisiert: Während in *EVERAFTER* der gealterte Leonardo (optisch seinem um 1512 entstandenen Selbstbildnis angenähert) das Gemälde inspiriert durch seine Begegnung mit der Hauptfigur Danielle (als Aschenputtel-Variante) zeichnet und ihr zur finalen Hochzeit schenkt<sup>14</sup>, wird es in *DA VINCI'S DEMONS* eher als im Hintergrund verortete Anspielung genutzt. Auch hierzu wird keine Entstehungsgeschichte gezeigt, und das Gemälde wiederholt auf verschiedenen Materialien und in verschiedenen Variationen als Requisite in Leonardos imaginiertem Atelier ausgestellt, während er seinen drogeninduzierten Widerstand gegen den Geheimbund „Das Labyrinth“ kämpft.<sup>15</sup> Auch hier wird die abgebildete Frau durch die optische Ähnlichkeit zu Leonardos *Love Interest* Lucrezia Donati, mit der er in seiner Vision bereits eine mehrjährige Ehe führt, als für das imaginierte Leben des fiktionalisierten Künstlers wichtige Person gewertet.

Während bei den bisher genannten Beispielen der künstlerische Schaffensprozess gänzlich ausgeklammert bzw. bis zur Unkenntlichkeit marginalisiert wird und die Verweise auf das Werk lediglich in einem Zitatcharakter der vollendeten und überlieferten Stücke verharren, findet sich parallel dazu auch ein eher adaptierender Zugang zu Leonardo da Vinci's Werk. Beiden Strategien der Darstellung des Werks im Filmbild ist eine Bemühung um Authentizität zu eigen, um die fiktive Figur der historischen Person anzunähern.<sup>16</sup> Die oben erörterte Darstellungsweise evoziert eher einen musealen Charakter der Verehrung für das künstlerische Genie (wie im Fall von „*La Gioconda*“ direkt ins Filmbild übertragen), während die zweite Annäherungsart den künstlerischen Schaffensprozess selbst thematisiert und somit gleichsam erfahrbar macht und für das Serienpublikum erläutert. Hierbei kommt es zu einer immer wiederkehrenden

13 Vgl. z. B. seine Flugstudien in der ersten Folge, die er mit dem menschlichen Körper abgleicht, was über eine Einblendung des *homo vitruvianus* geschieht: *Da Vinci's Demons*, „The Hanged Man“, 1x1 (Regie: David S. Goyer, Erstausstrahlung 17.04.2013), 00:22:25-00:22:28. Oder das für die Gerichtsverhandlung über Leonardos homo- bzw. bisexuelle Tendenzen gesammelte Material aus seinem Atelier: *Da Vinci's Demons*, *The Tower*, 1x5 (Regie: Paul Wilmshurst, Erstausstrahlung 15.05.2013), 00:21:50-00:23:59

14 Vgl. Andy Tennant (Regie): *EverAfter*. US: Twentieth Century Fox et al 1998, 01:36:22-01:36:53, 01:50:13-01:52:13.

15 Vgl. *Da Vinci's Demons*, „The Labrys“, 3x4 (Regie: Alex Pillai, Erstausstrahlung 15.11.2015), 00:02:23-00:03:20.

16 Dasselbe gilt auch für die Aufnahme historischer Fakten aus der Biographie Leonardo da Vinci's, wie seiner Tätigkeit in der Werkstatt seines Lehrmeisters Verrocchio (vgl. z. B. Walter Isaacson: *Leonardo da Vinci*. New York: Simon & Schuster 2017, S. 33-67), der umstrittenen Vermutung der arabischen Herkunft seiner Mutter Catrina (vgl. z. B. Dietrich Seybold: *Leonardo da Vinci im Orient. Geschichte eines europäischen Mythos*. Köln: Böhlau 2011, S. 208f.) oder die Patronage durch Lorenzo il Magnifico (vgl. Walter Isaacson: *Leonardo da Vinci*, z. B. S. 28).

Reihenfolge von spontaner Inspiration durch Beobachtung der Umgebung und der gedanklichen oder gezeichneten Umsetzung seiner Ideen – beides im Filmbild als Skizzen im Stil der von Leonardo da Vincis erhalten gebliebenen Entwürfen gehalten – und schließlich dem tatsächlichen Bau eines Prototyps und (mitunter nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen) letztlich einer funktionierenden Ingenieursleistung.

Die Kamera kombiniert hierbei einen neutralen Blick auf das Geschehen mit Leonardos Sichtweise und kreativem Schaffensprozess, indem Zeichnungen über das Filmbild gelegt werden. Das hochgradig artifizielle ‚Sehen‘ ist der Kern von Leonardos Genie, dessen gesamte Weltwahrnehmung zur Studie von Proportionen, Bewegungsabläufen, Funktionsweisen hinter Mechanismen etc. wird. Die Rezipient\*innen sind somit visuell direkt in den kreativen Prozess involviert, wie beispielsweise bei der Beobachtung von Vögeln auf dem Markt von Florenz: Das Geschehen auf dem Markt und die aus ihren Käfigen freigelassenen Vögel, deren Flugbewegung Leonardo in der ersten Folge der Serie studiert, verlangsamen sich auf Zeitlupentempo. Leonardo wird also die Fähigkeit zugesprochen, seine Umgebung sehr viel intensiver wahrzunehmen, schneller zu denken und zu zeichnen als dies für gewöhnliche Menschen möglich wäre, daher muss, um seine Perspektive einzunehmen, das Erzähltempo stark gedrosselt werden. Die Darstellung der Szene schwankt zwischen dem realitätsnahen Filmbild und gezeichneten Bildern im Stil der Skizzen, die Leonardo parallel zu seinen Beobachtungen zu Papier bringt. Beide Darstellungsweisen werden mit Montage ineinander überblendet (Abb. 4-6).<sup>17</sup>

Die Inspiration durch die realen Vögel und deren Flugbewegungen für den Bau der Columbina für das Osterspektakel der Medicis, das durch die Ermordung des Fürsten von Mailand zu einer besonderen politischen Machtdemonstration werden soll, wird im Filmbild direkt gezeigt (*showing*). Bei der Konstruktion der Columbina ist es Leonardos Ziel, einen frei fliegenden mechanischen Vogel herzustellen, wobei er über einen nahezu die gesamte Episode umspannenden Prozess mit *try and error* an der Adaption der Natur zu scheitern droht. Der eigentliche kreative Prozess dauert auch hier nicht länger als eine Episode, wird aber gerade was das ‚kreative Sehen‘ und die daraus resultierende Inspiration betrifft, zum wiederkehrenden, zentralen Motiv der Serie. Autorschaft wird damit als serielle, mitunter auch sich wiederholende Tätigkeit aufgefasst, die damit den Kern des seriellen Erzählens trotz seiner Veränderungen im Zuge der Streaming-Möglichkeiten erfasst und symbolisch repräsentiert. Eine ähnliche Beobachtung kann auch für die beiden anderen hier thematisierten Serien vorweggenommen werden.

---

17 Da Vinci's Demons, „The Hanged Man“, 1x1 (Regie: David S. Goyer, Erstaussstrahlung 17.04.2013), 00:21:50-00:22:44.



Abb. 4 (links): DA VINCI'S DEMONS, „The Hanged Man“, 1x1  
(Regie: David S. Goyer, Erstausstrahlung 17.04.2013), 00:22:00

Abb. 5 (rechts): DA VINCI'S DEMONS, „The Hanged Man“, 1x1  
(Regie: David S. Goyer, Erstausstrahlung 17.04.2013), 00:22:00

Abb. 6 (unten): DA VINCI'S DEMONS, „The Hanged Man“, 1x1  
(Regie: David S. Goyer, Erstausstrahlung 17.04.2013), 00:22:15

### 3. Fiktiver Autor mit realem Werk – Richard Castle (CASTLE)

Aufgrund der in *CASTLE* thematisierten Romane des Schriftstellers, die im Gegensatz zu Leonardos Skizzen und Entwürfen einer deutlich längeren Konzeptions- und Arbeitsphase bedürfen, wird sich in der Serie auch auf weniger Einzelwerke des fiktiven Autors Richard Castle beschränkt, die in die acht Staffeln umfassende Serie eingebettet werden. Fokussiert wird dabei nicht nur in einzelnen Episoden der Schreibprozess an den Romanen rund um Castles Figur Nikki Heat, die an seine Partnerin Detective Kate Beckett angelehnt ist, sondern besonders auch das Marketing rund um die fertigen und publizierten Romane. Bereits in der Einführung befindet Castle sich auf einer Party, auf der sein neuester und finaler Roman rund um den Ermittler Derek Storm vorgestellt wird. Statt die Figur schreibend einzuführen, wird bereits das Ergebnis dieser Arbeit im dem Lebemann Castle entsprechenden geselligen Rahmen präsentiert. Castle kann hier seiner anfänglichen Charakterkonzeption gemäß in mehrfacher Hinsicht als Mittelpunkt betrachtet werden: Die Feierlichkeit gilt ihm, sein Name prangt überdimensioniert auf Plakaten, er darf Autogramme in Dekolletés schreiben und er wird eingerahmt von Frauen, die an seine Seite

drängen.<sup>18</sup> Die Figur des Autors wird in der gesamten Serie, was tatsächliche Tätigkeiten des Romane Konzipierens und Schreibens angeht, nur andeutungsweise thematisiert. Stattdessen wird der Fokus auf die Zusammenarbeit von Castle und Beckett beim Lösen von Fällen gelegt, worin die immer wieder betonte Inspirationsquelle für seine Nikki Heat-Romane zu suchen sein soll. Es kommt dabei zum Zusammenspiel von Becketts auf Fakten fokussierte Ermittlungsarbeit und Castles Fähigkeiten mit seiner Fantasie und seiner Imaginationsgabe die Geschichte hinter den Morden zu ergänzen und dadurch zur Lösung der Fälle entscheidend beizutragen. Das Thema Autorschaft wird neben typische Plotelemente der Crime Series gestellt, in der wöchentlich und meist Episode für Episode ein neuer Fall zu lösen ist. Das Handlungsmuster und die Konzeption der drei Spannungsbögen verläuft also ganz anders als in der oben diskutierten Serie *DA VINCI'S DEMONS*, in der über drei Staffeln hinweg eine episodенübergreifende Handlung und Figurenentwicklung narrativiert wird. Hier zeigt sich noch vermehrt das auf den episodischen Spannungsbogen fokussierte serielle Erzählen, das auf eine wöchentliche Rezeption einzelner Episoden im Fernsehen ausgelegt ist. Serien- und staffelübergreifende Themen bleiben die nur punktuell aufgegriffene Ermordung von Becketts Mutter, ausgewählte Fälle bzw. Kriminelle wie der Dreifachmörder, die episodенübergreifend thematisiert werden, und die Frage, ob Beckett und Castle als Paar zusammenkommen bzw. später zusammenbleiben. Hauptfokus bleibt das episodische Lösen der Mordfälle.

Wie Anne Mullen und Emer O'Beirne in der Einführung des von ihnen herausgegebenen Sammelbands zu *Detective Narratives in European Culture since 1945* konstatieren, besteht die Tendenz, das Genre der Crime Fiction auf eine symptomatische Funktion zu reduzieren, doch „there is a risk of limiting the value of the genre as a whole solely to its role as a mirror held up to society.“<sup>19</sup> Stattdessen weisen Mullen und O'Beirne darauf hin, dass gerade in zeitgenössischer Crime Fiction Themenkomplexe eine Rolle spielen, die gerade nicht nur äußerliche Erscheinungsformen der Gesellschaft spiegeln:

The old patterns of reassurance, with the inevitable triumph of the intellect give way in the face of a contemporary need to foreground the complexities, ambiguities, and uncertainties of the self and of society. The role of the reader or spectator and of the critic in conferring meaning is actively solicited. And even in the most apparently unselfconscious and popular (even populist) forms of narrative, the interplay of thematic and structural issues calls for commentary.<sup>20</sup>

18 Vgl. Castle, „Flowers for Your Grave“, 1x1 (Regie: Rob Bowman, Erstaussstrahlung 06.02.2010), 00:00:30-00:01:36.

19 Anne Mullen und Emer O'Beirne. „Introduction“. In: Dies. (Hg.). *Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Amsterdam: Rodopi, 2000, S. i-vi, hier i.

20 Ebd., S. if.

Auch Castle lässt sich diesen Genre-Neuerungen zurechnen, obgleich es hier mit den nahezu jedes Mal erfolgreich aufgelösten Fällen mit klarer Antwort zu Täter und Motiv kaum zu Unsicherheiten von Selbst und Gesellschaft zu kommen scheint. Derartige Unsicherheiten werden eher auf der parallel zur Kriminalhandlung existierenden Ebene der Liebesgeschichte und der Schriftstellerei thematisiert, wenn Castle wiederholt unter dem unsicheren Beziehungsstatus zu Beckett oder Schreibkrisen leidet, neue Fälle braucht, um Inspirationen für seine indirekt autobiographisch zu wertenden Romane zu erhalten und sich mit anderen, realen und sich selbst darstellenden Schriftstellern in seiner Pokerrunde über Probleme rund um seine Arbeit Rückversicherungen holt. Die Übernahme von bzw. Inspiration durch Erlebnisse in die Romanreihe um Nikki Heat führt zu einer Spielart des autofiktionalen Schreibens. Der Begriff ‚Autofiktion‘ geht zurück auf Serge Doubrovsky und bezeichnet „ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie.“<sup>21</sup> Castles vom Erlebten geprägte Autorschaft der Nikki Heat-Romanreihe inszeniert auf einer fiktiven Ebene Doubrovskys Postulat, dass jede/r ihr/sein Leben autofiktional narrativieren kann, indem es dem „Abenteuer der Sprache“<sup>22</sup> anheim gegeben wird.

Neben dieser auf der fiktiven Ebene verbleibenden Darstellung des autofiktionalen Schreibens verorten das Auftreten von realen Autoren in Castles Pokerrunde, namentlich Stephen J. Cannell, Michael Connelly, Dennis Lehane und James Patterson<sup>23</sup>, sowie der Verweis auf einen Streit, den Castle mit Stephen King über Baseball pflegen würde<sup>24</sup>, den fiktiven Autor im Kontext realer Schriftsteller und deren realer Werke und sorgen für eine scheinbare Durchlässigkeit zwischen Realität und Fiktion. Diese Durchlässigkeit wird weitergeführt, da der reale Autor Tom Straw unter dem Pseudonym „Richard Castle“, die von der fiktiven Figur im Verlauf der Serie geschriebenen Romane tatsächlich schreibt und sie so als Romane von Richard Castle parallel zum Rezipieren der Serie in einem transmedialen Spiel mit einer metaleptischen Illusion realer Werke eines fiktiven Autors gelesen werden können.<sup>25</sup>

21 Martina Wagner-Egelhaaf. „Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-21, hier S. 9. Vgl. weiter Serge Doubrovsky. „Nah am Text“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008): S. 123-133.

22 Serge Doubrovsky: „Nah am Text“, S. 128. Auch Claudia Gronemann unterstreicht die sprachliche Dimension autofiktionalen Schreibens, vgl. Claudia Gronemann. „‚Autofiction‘ und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky“. *Poetica* 31 (1999), S. 237-262.

23 Besonders in den Episoden „Flowers for Your Grave“ (1x1), „Deep in Death“ (2x1), „A Deadly Game“ (2x24), „The Dead Pool“ (3x21).

24 Vgl. Castle, „The Blame Game“, 8x12 (Regie: Jessica Yu, Erstausstrahlung: 22.02.2016), 00:00:38-00:02:02.

25 Das lange gehütete Rätsel um den realen Autor hinter dem Pseudonym Richard Castle scheint damit aufgelöst zu sein. Vgl. Uwe Wirth. „New Yorker Verhältnisse. Der Fall des Bestsellerautors Richard Castle“. In: Vincent Fröhlich, Lisa Gotto, Jens



Die Pokerrunde mit den realen Autoren zeigt ein wesentliches Merkmal der Autorschaft, die um die Figur Richard Castle aufgebaut wird: Ideen werden im geselligen Beisammensein gemeinschaftlich weiterentwickelt, Fälle und Roman-konzepte gleichermaßen diskutiert (auch hier wird die enge Verbindung zwischen beidem erneut betont, wenn Castle seinen Kollegen gegenüber Fälle als Romanideen vorstellt, um sich Tipps für die mögliche Geschichte hinter dem gemeinsam mit Beckett erforschten Mord zu holen). Dieses Schema wird bereits in der ersten Folge etabliert<sup>26</sup> und mit der Wiederaufnahme zum Auftakt und Finale der zweiten Staffel als zentrales Merkmal betont.<sup>27</sup> Seine Schriftstellerkollegen helfen Castle die Mordfälle unter Aspekten wie Plotmustern (z. B. „twists“) und bestimmten Figurentypen (z. B. der Figur, die an die Unschuld des scheinbaren Täters glaubt) zu betrachten und so schriftstellerisches Handwerk auf die polizeilichen Ermittlungen anzuwenden. Durch den episodisch wiederkehrenden Erfolg dieser Vorgehensweise werden Imagination und schriftstellerisches Handwerk den analytischen und faktenorientierten Methoden Becketts als mindestens ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen dargestellt. Dadurch wird Autorschaft (wie in *DA VINCI'S DEMONS*) eng mit Aktivität und Zielgerichtetheit verbunden und führt sowohl zu den Romanen als auch zum Lösen der Fälle.

Vom Durchleben und Lösen der Kriminalfälle wird Castle, der über weite Teile der Serienhandlung mit allem beschäftigt scheint, nur nicht mit dem Schreiben, inspiriert, letztlich doch quasi ‚hinter den Kulissen‘ seine Nikki Heat-Romane zu vollenden. Das Vorhandensein der Bücher innerhalb der Serie und besonders auch deren Herausnahme aus der Fiktion als reale Bücher führt zu einer ‚inversen Adaption‘, wie Thomas Beutelschmidt und Henning Wrage am Beispiel des Zusammenspiels von Film und Literatur der DDR erläutern: Es handelt sich um „Bücher *nach* oder unter Umständen auch *zu*, jedoch nicht *vor* dem Film, die den Bekanntheitsgrad von Autor und Werk zusätzlich erhöhten.“<sup>28</sup> Im von Kai-Marcel Sicks herausgearbeiteten Regelfall beziehen sich „[e]twa 80% aller Hollywood-Produktionen [...] auf zeitlich vor dem Film verfasste (wenn auch oftmals unbekannte) Romane, im europäischen Kino dürfte die Quote kaum

---

Ruchatz (Hg.). *Fernsehserie und Literatur. Facetten einer Medienbeziehung*. München: edition text + kritik 2019, S. 341-359, hier S. 342-344. Real erhältlich sind Romane aus den Reihen um Nikki Heat und Derek Storm; im Einzelnen: *Heat Wave*; *Naked Heat*; *Heat Rises*; *Frozen Heat*; *Deadly Heat*; *Raging Heat*; sowie zu Derek Storm. *A Brewing Storm*; *A Raging Storm*; *A Bloody Storm*; *Storm Front*; *Wild Storm*. Bisher allerdings ohne den in der ersten Folge thematisierten letzten Band der Storm-Reihe *Storm Fall*, der mit Derek Storms Tod abschließt.

26 Vgl. Castle, „Flowers for Your Grave“, 00:21:35-00:23:19.

27 Vgl. Castle, „Deep in Death“, 2x1 (Regie: Rob Bowman, Erstaussstrahlung: 17.04.2010), 00:23:07-00:24:19; Castle, „A Deadly Game“, 2x24 (Regie: Rob Bowman, Erstaussstrahlung 25.02.2011), 00:27:37-00:28:19.

28 Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage. *„Das Buch zum Film – der Film zum Buch“. Annäherung an den literarischen Kanon im DDR-Fernsehen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2004, S. 153

niedriger liegen.<sup>29</sup> Die hier vorliegende inverse Adaption verkehrt das lange Zeit in der Literaturwissenschaft negativ gewertete Verhältnis von Literatur als ‚dem‘ Original und filmischer Adaption als ‚Zweitverwertung‘ des Stoffs.<sup>30</sup> Selbstbewusst wird das Medium Literatur in das audiovisuelle Erzählformat der Serie integriert und dieser untergeordnet, da sich die Autorfigur Richard Castle nicht primär durch isolierte Schreibebeit am Computer oder mit Stift und Papier auszeichnet, sondern im Gegenteil nur dann Spaß an und Erfüllung in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit finden kann, wenn diese eng mit der audiovisuell narrativierten Aktivität rund um das gemeinsame Lösen der Kriminalfälle mit Kate Beckett verwoben ist.

Spielerisch wird die lange als Vorurteil vorherrschende Hierarchisierung von Literatur und audiovisueller Adaption aufgegriffen, wenn Castles Roman „Nikki Heat“ (eher zum Leidwesen des Autors)<sup>31</sup> verfilmt wird. Gekränkt muss Castle feststellen, dass die Schauspielerin, die für Nikki Heat vorgesehen ist und sich für das Einfinden in die Rolle an Becketts Fersen heftet, anfänglich Castle nicht als den Schöpfer der von ihr verkörperten Figur erkennt und lediglich das Drehbuch, nicht aber die Romanvorlage gelesen hat, um offen für die Plotänderungen durch den Drehbuchautor zu bleiben.<sup>32</sup> Wenn die Schauspielerin die Romanlektüre noch nachholt und die Vorlage deutlich besser als die Drehbuchadaption empfindet sowie die gesamte Filmproduktion als „quite possibly the worst movie ever made“<sup>33</sup> deklariert wird, dann geschieht diese Aufwertung der Literatur ebenfalls aus einer Überlegenheitsposition heraus, da der Umgang mit der Literatur in die audiovisuelle Serie eingebettet bleibt. Es kommt also zu einer ‚Verkehrung‘ des ursprünglich empfundenen Hierarchieverhältnisses zwischen dem literarischen Original und der minderwertigeren filmischen Adaption, wenn es hier zur literarischen Adaption über die Castle-Romane und gleichzeitig zu einem audiovisuell inszenierten Umgang mit Literatur kommt.

Obwohl ‚Literatur‘ über die titelgebende Autorfigur die gesamte Serie hindurch Thema bleibt (visuell beispielsweise über Castles schussichere Weste mit der Aufschrift „Writer“, akustisch über die fortwährende Bezeichnung Castles als Autor), ist die tatsächliche Beschäftigung mit Literatur nur indirekt in die Serie eingebettet, verläuft hier aber im Gegensatz zum oben diskutierten DA VINCI'S DEMONS nicht episodisch, indem ein für eine Episode gestelltes

29 Kai-Marcel Sicks: „Literaturverfilmung und Intermedialität“. In: Sonja Altnöder/Wolfgang Hallet/Ansgar Nünning (Hg.). *Schlüsselthemen der Anglistik und Amerikanistik / Key Topics in English and American Studies*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010, S. 277-298, hier S. 284.

30 So gesteht beispielsweise Dudley Andrew nur einem Text zu „a standard whole“ zu sein. Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory*. Oxford et al.: Oxford University Press 1984, S. 97.

31 Castle, „Nikki Heat“, 3x11 (Regie: Jeff Bleckner, Erstaussstrahlung 13.05.2011), 00:00:00-00:01:26.

32 Vgl. ebd., 00:04:14-00:05:00, 00:10:07-00:10:45.

33 Castle, „G.D.S.“, 8x14 (Regie: John Terlesky, Erstaussstrahlung: 07.03.2016), 00:10:45-00:10:48. Vgl. Castle, „Nikki Heat“, 00:27:45-00:28:32; vgl. Castle, „G.D.S.“, 00:10:23-00:11:43.

Problem kreativ-künstlerisch gelöst würde, sondern serien- bzw. staffelübergreifend, wenngleich nur punktuell in einzelnen Episoden explizit darauf verwiesen wird. Gerade die erste Staffel macht dies besonders deutlich, wenn Castle in der ersten Episode an seinem ersten Nikki Heat-Roman zu arbeiten beginnt und am Ende der finalen Staffelepisode auf die Frage, ob er noch nicht mit seinem Roman fertig sei, antwortet, er schreibe das „last chapter“.<sup>34</sup> Die Entstehung des Romans verläuft demnach im Hintergrund der gesamten ersten Staffel und wird erst in der zweiten Staffel mit der Veröffentlichung des Romans abgeschlossen. Nur punktuell wird die tatsächliche Schreibearbeit filmisch inszeniert oder diese zumindest sprachlich – wie im obigen Beispiel – thematisiert. Neben der eigentlichen Schreibearbeit werden auch die Rezeptionsprozesse sowie das Marketing rund um Castles Romane gelegentlich aufgegriffen, obwohl es sich natürlich auch hierbei um kontinuierlich stattfindende Prozesse handelt.

Die Schreibszenen bzw. ‚Nicht-Schreibszenen‘, die häufig an Anfang oder Ende der Episoden gesetzt werden, charakterisieren Richard Castle und das von ihm verkörperte Konzept von Autorschaft auf eine ähnliche Weise wie das gesellige Pokern der Schriftstellerrunde. Castle schreibt inmitten seines lauten und mitunter chaotischen familiären Umfelds, mitunter in lässiger Haltung mit den Füßen auf dem Schreibtisch.<sup>35</sup> Höhepunkte seiner Frustration über den unklaren Beziehungsstatus zu Kate Beckett manifestieren sich auch in seinem Arbeitsverhalten, indem er zwar seine Arbeitszeit am Schreibtisch absitzt, aber mit Fernsehen oder Spielereien beschäftigt ist.<sup>36</sup> In den meisten Episoden hingegen schreibt Castle gar nicht, sondern geht anderen familiären oder sozialen Tätigkeiten nach (kochen, spielen, lesen, sich unterhalten), bis ein neuer Mordfall seine Aufmerksamkeit bindet<sup>37</sup>, manifestiert sich hier einmal mehr Castles kindlich-spielerischer Umgang mit seinem Beruf, den er ebenso wenig ernst nehmen kann wie Becketts Arbeit als Detective. Im familiären Gefüge ist es daher auch eher seine pubertierende Tochter Alexis, die von Beginn an die Rolle des mahnenden und erziehenden Erwachsenen einnimmt<sup>38</sup>, während Castle sich in

34 Castle, „A Death in the Family“, 1x10 (Regie: Bryan Spicer, Erstausstrahlung: 10.04.2010), 00:39:57.

35 Vgl. z.B. Castle, „Love Me Dead“, 2x9 (Regie: Bryan Spicer, Erstausstrahlung: 05.11.2010), 00:00:55-00:01:00; Castle, „Last Call“, 3x10 (Regie: Bryan Spicer, Erstausstrahlung: 06.05.2011), 00:00:40-00:01:20; Castle, „Eye of the Beholder“, 4x5 (Regie: John Terlesky, Erstausstrahlung: 30.03.2012), 00:01:36-00:01:54; Castle, „Dial M for Mayor“, 4x12 (Regie: Kate Woods, Erstausstrahlung: 25.05.2012), 00:00:42-00:01:48; Castle, „A Dance with Death“, 4x18 (Regie: Kevin Hooks, Erstausstrahlung: 02.11.2012), 00:01:30-00:02:44.

36 Vgl. Castle, „A Deadly Game“, 00:01:18-00:03:25; Castle, „Headhunters“, 4x21 (Regie: John Terlesky, Erstausstrahlung: 23.11.2012), 00:00:36-00:02:20.

37 Es ist daher auch kaum verwunderlich, wenn seine Tochter Alexis überrascht feststellt, *dass* er schreibt, worauf Castle schlicht entgegnet: „It’s time.“ Castle, „Deep in Death“, 00:37:00-00:37:02.

38 Vgl. z.B. Castle, „Always Buy Retail“, 1x6 (Regie: Jamie Babbit, Erstausstrahlung: 13.03.2010), 00:39:36-00:39:40.

technischen Spielereien ergeht<sup>39</sup>, sich als Playboy (zumindest anfänglich) von Frauen umschwärmen lässt<sup>40</sup> und sich den Luxus gönnt, seine Aufmerksamkeit immer wieder abschweifen zu lassen. Die betont lässige Haltung beim Schreiben findet ihr Pendant in Castles diversen Selbstdarstellungen und Selbstinszenierungen, die ihm und seiner Autorschaft ein Image von Coolness, spielerischer Leichtigkeit und Lässigkeit verpassen sollen.<sup>41</sup> Auch seine Tätigkeit als Privatdetektiv in den beiden letzten Staffeln zeigt dieses spielerische Element, wenn er seine Zeit am Schreibtisch absitzt und damit füllt, Bleistifte gegen die Decke zu werfen<sup>42</sup> oder sich in *film noir*-Fantasien ergeht.<sup>43</sup>

Der Serienstart gibt dem Schriftsteller nach einer erzählten ‚Krise‘, die ihn dazu bringt, seine erfolgreiche Ermittlerfigur Derek Storm sterben zu lassen, durch die Begegnung mit Kate Beckett, die er fortan seine ‚Muse‘ nennt<sup>44</sup>, die Inspiration zu einer Figur und einer neuen Romanreihe. Nach der gemeinsamen Verhaftung des ersten Mörders, der Morde im Stil von Castles Romanen

39 Vgl. z. B. Castle, „One Man’s Treasure“, 2x10 (Regie: Helen Shaver, Erstaussstrahlung: 12.11.2010), 00:01:06-00:01:46; Castle, „Undead Again“, 4x22 (Regie: Bill Roe, Erstaussstrahlung: 30.11.2012), 00:00:00-00:01:46; Castle, „The Human Factor“, 5x23 (Regie: Bill Roe, Erstaussstrahlung: 06.05.2013), 00:00:48-00:01:35.

40 Vgl. z. B. Castle, „When the Bough Breaks“, 2x5 (Regie: John Terlesky, Erstaussstrahlung: 08.10.2010), 00:23:00-00:23:08. Dieses Image wird auch seitens des Verlags gepflegt, wenn der erste Nikki Heat-Band in einem Fotoshooting mit Modells in an eine Kostümierung von Stripperinnen erinnernde Polizeiuniformen um Castle posieren. Vgl. Castle, „Deep in Death“, 00:00:34-00:00:51.

41 Beispielsweise findet sich dies in seinen diversen Versuchen, ein diesem Image gemäÙes Video zur Vermarktung seiner Bücher für seinen Internetauftritt zu drehen – was der Verlag mit dem Video der Pannen und komischer Special Effects zusätzlich ins Lächerliche zieht, vgl. Castle, „Meme Is Murder“, 7x5 (Regie: Bill Roe, Erstaussstrahlung: 27.10.2014), 00:00:59-00:02:19, 00:38:38-00:40:05. Hier zeigt sich die unten weiter diskutierte „Verschränkung von Leben und Text“, die „einerseits das Leben im Licht des Textes wahrnehmbar macht und andererseits die Textproduktion als Teil des beschriebenen Lebens begreift. Gerade im digitalen Zeitalter, wo sich jede/r auf einer Homepage, in sozialen Netzwerken, in Blogs etc. selbst darstellt, greifen die fiktional-konstruktiven Entwürfe und die Realität des Lebens, das sich in der Tat heute zu einem großen Teil online abspielt, untrennbar ineinander.“ Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?“, S. 12. Vgl. weiter Martina Wagner-Egelhaaf: „Autofiktion & Gespenster“. In: *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), S. 135-149, hier S. 137.

42 Vgl. Castle, „Private Eye Caramba!“, 7x 12 (Regie: Hanelle M. Culpepper, Erstaussstrahlung: 19.01.2015), 00:05:27-00:05:50.

43 Vgl. z. B. Castle, „Castle, P.I.“, 7x11 (Regie: Milan Cheylov, Erstaussstrahlung: 12.01.2015), 00:37:09-00:37:31; Castle, „Private Eye Caramba!“, 00:08:07-00:08:33, 00:20:39-00:21:49. Das *film noir*-Thema wird bereits in der 4. Staffel eingeführt, vgl. Castle, „The Blue Butterfly“, 4x14 (Regie: Chuck Bowman, Erstaussstrahlung: 28.09.2012), wo die gesamte Folge von Castles Fantasien geprägt ist, die er als Privatdetektiv dann ab der 7. Staffel auslebt.

44 Vgl. Castle, „Flowers for Your Grave“, 00:38:17-00:39:47. Auch wenn seine Schriftsteller-Kollegen sie eher als Ablenkung und weniger als Muse für Castle betrachten. Vgl. Castle, „A Deadly Game“, 00:28:19-00:28:32.

inszeniert hat, und einem kurzen Flirt mit seiner zukünftigen Partnerin in allen Lebenslagen sitzt Castle am Schreibtisch und arbeitet konzentriert an seinem nächsten Werk. Das Serienpublikum darf seine geschriebenen Worte mitlesen. Das Lesen über die Schulter erlaubt einen Einblick in den autofiktionalen Charakter von Castles Nikki Heat-Reihe: In dieser ersten Schreibszenen wird Castles letzter Blick auf Beckett, die von ihm weg die Straße hinunterläuft, inhaltlich wieder aufgegriffen. Damit wird der direkte autobiographische Bezug der Romane, der sprachlich immer wieder in der Serie postuliert wird, nicht nur erzählt („telling“), sondern über die Montage der beiden Szenen auch gezeigt („showing“).<sup>45</sup> Die Schreibszenen der zweiten Episode arbeitet ganz ähnlich und zeigt Castles Überlegungen zu seiner Figur Nikki Heat – die gleichermaßen Beobachtungen und Überlegungen zu Kate Beckett sind.<sup>46</sup> Es kommt im folgenden Verlauf der Serie zu einem Changieren zwischen diesem anfänglichen Enthusiasmus und zunehmender Frustration über Becketts mehrere Staffeln umfassende Weigerung, in ihm allen Flirts zum Trotz mehr als einen zunächst nur aufgezwungenen Arbeitspartner zu sehen. Auch hier wird die autofiktionale Verflechtung deutlich, wenn Castle im Gespräch mit seiner Mutter erläutert, dass er nicht weiterschreiben kann, obwohl sein Manuskript fällig wäre, da er mit der Entwicklung seiner Figuren unzufrieden sei:

[Richard Castle]: The first draft of my new manuscript was due yesterday, and I haven't finished.

[Martha Rogers]: Why not?

[Richard Castle]: Haven't felt like writing. And besides, I don't think I'm entirely happy with where my *characters* are going.<sup>47</sup>

Castles Betonung des Wortes *characters* erzeugt, basierend auf der autofiktionalen Konstellation mit Nikki Heat als Kate Beckett und dem Journalisten Jameson Rook, der aus Recherchezwecken mit Heat zusammenarbeitet, als Pendant für Richard Castle selbst, einen zusätzlichen Subtext, der verdeutlicht, dass Castle nicht nur von seinem neuesten Roman, sondern auch von seinem eigenen Leben spricht, das er im Roman fiktionalisiert. Der fiktive Autor Richard Castle und sein fiktives Publikum – aufgrund der unhinterfragten und nicht im Kontext der Serie widerlegten Behauptung, dass es so sei, bis zu einem gewissen Grad auch das reale Serienpublikum – gehen immer wieder bereitwillig einen autobiographischen Pakt<sup>48</sup> ein, wenngleich die von Lejeune hierfür notwendige Grundprämisse von den Nikki Heat-Romanen nicht erfüllt wird: Der Name von Autor, Erzähler und Protagonist müssen nach Lejeune für die Erfüllung des autobiographischen Pakts, der das „Angebot“ macht, einen Text nicht nur als Roman

45 Im ersten unter dem Pseudonym Richard Castle erschienen Roman taucht der Satz hingegen nicht auf. Es wird auf diese enge Verzahnung zwischen Serie und Romanen zur Serie verzichtet.

46 Vgl. Castle, „Nanny McDead“, 1x2 (Regie: John Terlesky, Erstaussstrahlung: 13.02.2010), 00:36:34-00:38:21.

47 Castle, „A Deadly Game“, 00:01:41-00:01:50.

48 Vgl. Philippe Lejeune. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

mit fiktiver Handlung, sondern als faktenbasierte, wenn auch fikionalisiert ausgestaltete Autobiographie zu lesen, gewährleistet sein. Dies trifft auf Castles Romane nicht zu. Die autobiographischen Bezüge werden nicht über Namen, sondern über eine immer wieder erzählte autobiographische Inspiration, die sowohl vom Autor als auch den fiktiven Rezipient\*innenfiguren angenommen und weitergetragen wird, hergeleitet.<sup>49</sup> Für die realen Serienrezipient\*innen und Leser\*innen der Romane besteht das Angebot ebenfalls, beim Lesen der Romane zu überlegen, auf welchen von Becketts und Castles in der Serie gezeigten Fällen die jeweilige Romanhandlung basieren könnte und damit einen ins fiktive verlagerten autobiographischen Pakt einzugehen. Es kommt damit – wenn auch unter der Prämisse der fiktiven Autorfigur – zu einer Kombination zwischen autobiographischem bzw. referentiellen und fiktionalem Pakt, den Frank Zipfel als eine der drei Formen von Autofiktion ausweist. Auch hier kommt es zu einem „vom autofiktionalen Text inszenierte[n] Spiel“, das darin besteht

dass der Leser von einem Pakt zum anderen wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellen Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Pakts noch denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist. Damit jedoch bleibt die Unterschiedlichkeit der beiden Pakte gewahrt, man könnte sogar sagen, dass der Leser gerade durch das Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen auf die Spezifik der beiden Pakte aufmerksam gemacht wird.<sup>50</sup>

Verschiedentlich wird auf das Changieren zwischen den beiden Paktmöglichkeiten seitens des Autors Richard Castle und den fiktiven Rezipient\*innen seiner Romane angespielt. Gerade die verschiedenen Rezeptionsprozesse zeigen diese permanente Wahlmöglichkeit zwischen den beiden Pakten. Obwohl

49 Beispielsweise Martha Rogers Erklärung an Beckett, dass Nikki Heat auf ihr basiere, sowie der daran anschließende Streit zwischen Beckett und Castle über den Namen der Romanfigur. Vgl. Castle, „Hell Hath No Fury“, 1x4 (Regie: Rob Bowman, Erstausstrahlung: 27.02.2010), 00:38:34-00:39:18. Oder Becketts Erzählung aus ihrer eigenen Vergangenheit, die sie mit den Worten beschließt: „I guess, your Nikki Heat has a background story, Castle.“ Vgl. Castle, „A Chill Goes Through Her Vains“, 1x5 (Regie: Bryan Spicer, Erstausstrahlung: 06.03.2010), 00:38:25-00:38:30. Die Ermordung von Becketts Mutter und der Aufklärung dieses Falls spielt zwar als mythical arch die gesamte Serie eine Rolle, wird fortan aber losgelöst von Nikki Heat betrachtet. Z.B. vgl. Castle, „A Death in the Family“, 00:00:37-00:01:58, 00:07:12-00:08:33, 00:38:00-00:40:39. Das gleiche trifft auch auf die Identifizierung von Beckett mit Nikki Heat durch einen Serienkiller zu, der sein Katz-und-Maus-Spiel mit den Detectives rund um die Figur Nikki Heat inszeniert: Vgl. Castle, „Tick, Tick, Tick...“, 2x17 (Regie: Bryan Spicer, Erstausstrahlung: 04.02.2011) und Castle, „Boom!“, 2x18 (Regie: John Terleskey, Erstausstrahlung: 04.02.2011).

50 Frank Zipfel. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. In: Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Hg.). *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter, 2009, S. 284-314, hier S. 306.

Beckett sich nicht gern vollständig als Nikki Heat identifizieren lässt, kokettiert sie immer wieder mit einer Aneignung der Figur, dass „[m]aybe there’s a little more Nikki Heat in me than you think.“<sup>51</sup> Nach dem Erscheinen des ersten Romans mit der markanten Sexszene zwischen Heat und Rook<sup>52</sup> sieht Castle sich genötigt, zu erläutern, dass er hier lediglich den Erwartungshorizont der Rezipient\*innen bedient:

[Natalie Rhodes]: I realised the character of Jameson Rook is based on you.

[Richard Castle]: Oh yeah, I guess I drew on my relationship with Detective Beckett.

[Natalie Rhodes]: Even the sex scenes?

[Richard Castle]: No, that was just ...

[Natalie Rhodes]: Fantasy? [...]

[Richard Castle]: Well, you wanna give the audience what they want.<sup>53</sup>

Gleichzeitig wird natürlich auch mit den Erwartungen der Serienrezipient\*innen gespielt, die bis dahin das *Will they – Won’t they*-Spiel zwischen Beckett und Castle verfolgt haben und ebenfalls auf eine entsprechende Szene zwischen den beiden Romanfigurenvorlagen warten. Vergleichbar mit der letzten Produktionswelle von Spielfilmen zu Autor\*innen, kommt es auch hier zu einer klaren Markierung von Autorschaft als autobiographisch inspiriert, die hintergründig die gesamte Serienhandlung von CASTLE bestimmt. Gleichzeitig werden über das obige Zitat mit dem direkten Verweis auf Erwartungshaltungen und die Diskussionen der Pokerrunden über literarische Funktionsweisen indirekt auch selbstreferentiell auf Plotmuster der audio-visuellen Serie in den Blick genommen.

51 Castle, „Little Girl Lost“, 1x9 (Regie: John Terlesky, Erstaussstrahlung: 03.04.2010), 00:40:30-00:40:32.

52 Vgl. Castle, „Fool Me Once ...“, 2x4 (Regie: Bryan Spicer, Erstaussstrahlung: 01.10.2010), 00:38:15-00:39:13. Die von Castle genannte Seite „105“ stimmt nicht mit der erhältlichen Paperback-Ausgabe von „Heat Wave“ überein, wenngleich es auch hier zu einer entsprechenden Szene zwischen Heat und Rook kommt, vgl. Richard Castle: *Heat Wave*. Los Angeles, New York: Kingswell k.J., S. 147. Mit dem Autorenportrait von Nathan Fillon in seiner Rolle als Richard Castle, der gleichlautenden Widmung für KB und das 12. Revier sowie dem abschließenden Interview von Richard Castle über seine neue Nikki Heat-Romanserie sowie das identische Cover des Buchs in der Serie und dem realem Buch wird ansonsten viel Aufwand betrieben, das Buch paratextuell mit der Serie in Verbindung zu setzen. So interpretiert Uwe Wirth das reale Buch *Heat Wave* als „ein Buch, das [...] die Grenzen Paratext und Text zum Thema macht. Alle jene Bereiche, die vormals den mehr oder weniger inspirierten Machern paratextueller Marketingstrategien überlassen blieben, wurden konsequent in die World der ‚Story‘ integriert.“ Uwe Wirth, „New Yorker Verhältnisse“, S. 348.

53 Castle, „Nikki Heat“, 00:27:52-00:28:09.

#### 4. Fiktiver Autor mit fiktivem Werk als ‚Vorlage‘ der realen Fernsehserie – Chuck Shurley (SUPERNATURAL)

Weitaus weniger direkt die gesamte Serienhandlung dominierend, aber in ihren Aussagen essenziell, ist die Autorschaft von Chuck Shurley, der als Nebenfigur in der hochgradig selbst- und metareferentiellen Serie SUPERNATURAL punktuell auftritt. Autorschaft wird hier zunächst im Sinne des ‚second maker‘ als Schöpfung angelegt, da Chuck parallel bzw. im Vorfeld zu den eigentlichen Handlungen der beiden Protagonisten Sam und Dean Winchester ihre Geschichte aufschreibt.<sup>54</sup> Seine Fähigkeit, die Dinge vorherzusehen bzw. gleichzeitig mit dem Durchleben der Ereignisse der beiden seine Bücher zu schreiben, wird zunächst vom Engel Castiel damit erklärt, dass Chuck ein Prophet sei, dessen Aufgabe darin bestehe, das ‚Winchester-Evangelium‘<sup>55</sup> zu schreiben. Sein eigenes Auftreten als Figur in den Romanen eröffnet erneut eine autofiktionale Spielart, die Chuck selbst als „too preposterous“ deklariert: „Not to mention arrogant. I mean, writing yourself into the story is one thing, but as a prophet?“<sup>56</sup>

Obwohl er unter dem Pseudonym Carver Edlund seine Bücher veröffentlicht, ist er als fiktiver Autor präsent, der gleichzeitig auch punktuell kommentierende Erzählstimme und handelnde (Neben-)Figur in der Serie und den die Serienhandlung spiegelnden Büchern ist. Auch hier wird dem Serienpublikum ein rein in die Fiktion verschobener autobiographischer Pakt präsentiert und gleichsam angeboten, diesen anzunehmen. Es erfüllt sich damit spielerisch die Beobachtung von Martina Wagner-Egelhaaf: „Der autofiktionale Text [...] exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d. h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht.“<sup>57</sup> Da Chuck exakt die Ereignisse schreibt, die beispielsweise während er sie Korrektur liest, geschehen<sup>58</sup>, bleibt es (zunächst) in der Schwebe, ob er lediglich die Ereignisse der Serienhandlung dokumentiert, oder ob sie passieren, weil er sie schreibt. Wenn Chuck daher bei seinem ersten Aufeinandertreffen mit den Winchester-Brüdern entgeistert feststellt, er müsse ein ‚Gott‘ sein<sup>59</sup>, scheint dies zunächst auch nur ein Gedankenspiel zu sein – bis im späteren Verlauf der Serie den Fanspekulationen Rechnung getragen wird und sich Chuck tatsächlich als Gott zu erkennen gibt, der sich aus dem Himmel zurückgezogen hat.<sup>60</sup>

54 Vgl. Supernatural, „The Monster at the End of This Book“, 4x18 (Regie: Mike Rohl, Erstaussstrahlung: 25.01.2010), 00:02:19-00:02:57.

55 Vgl. ebd., 00:25:37-00:25:40.

56 Ebd., 00:25:13-00:25:19.

57 Martina Wagner-Egelhaaf. „Einleitung“, S. 14.

58 Z. B. beim ersten Aufeinandertreffen der Winchesters mit Chuck: Vgl. Supernatural, „The Monster at the End of This Book“, 00:06:40-00:07:34.

59 Vgl. ebd., 00:09:44-00:10:52.

60 Vgl. Supernatural, „Don’t Call Me Shurley“, 11x20 (Regie: Robert Singer, Erstaussstrahlung: 12.01.2017), 00:01:57-00:04:03.



Als zunächst ausgewiesener Prophet und Schriftsteller-Genie erfüllt Chuck erneut eine Reihe von Klischees, die im seriellen Erzählen rund um Autorschaft etabliert scheinen: introvertiert und zurückgezogen lebend<sup>61</sup> schreibt er in einem chaotischen Umfeld, unterstützt von einer Menge Alkohol. Konzepte des Genies bedienend liefern seine Visionen ihm genug Inspiration für den nächsten Abschnitt seines aktuellen Romans.<sup>62</sup> Erst die finale Schreibszene der fünften Staffel durchbricht dieses Konzept des zerstreuten, genialen Autors, wenn Chuck in weißem Hemd (statt Bademantel oder schlabberiger Kleidung) – wenngleich auch hier mit dem obligatorischen Glas mit Whiskey o. ä. in der Hand – ruhig und fokussiert am Schreibtisch sitzt und seinen Abschlusskommentar dieses ersten Abschnitts der Serie schreibt und spricht.<sup>63</sup> Sein Verschwinden nach dem Schreiben von „The End“ spielt explizit auf seine Übernatürlichkeit im Sinne des Serientitels „Supernatural“ an. Auch sein späteres erneutes Auftreten lenkt durch seine veränderte Kleidung und abgelegte Nervosität hin zu einem souveränen Erscheinungsbild, das mit seiner als Gott ausgeübten Kontrolle, Allmacht und Allwissenheit über die Geschichte einhergeht.

Vergleichbar zum obigen Beispiel *DA VINCI'S DEMONS* wird auch in *SUPERNATURAL* die Narration rund um die Autorfigur mit einer Variante einer Möbiusband-Erzählung verknüpft, die wortwörtlich die durchlebten (bzw. zu durchlebenden) Ereignisse niederschreibt, und damit einmal mehr eine enge Verzahnung zwischen Autobiographie und Schriftstellerei herstellt (wenngleich auf einer rein fiktiven Ebene verbleibend). Dieses Spiel findet sich allerdings nicht nur auf der oberflächlichen inhaltlichen Ebene, in der Chuck sich selbst und die Winchester als Figuren kreiert und ihr Fälle dokumentiert, sondern reicht auch in die Tiefenstruktur der Serienkonzeption selbst. So erzeugt Chucks Pseudonym Carver Edlund eine Verknüpfung zu zwei der Drehbuchautoren der Serie: Jeremy Carver und Ben Edlund.<sup>64</sup> In der ersten Episode, in der Chuck auftritt, wird – diesem metareferentiellen Spiel der Autorfigur, die die Serie überhaupt erst ermöglicht, gemäß – die Titelei der Serie verändert: Nach einer Abfolge von Ausschnitten der Buchcover von Edlunds (rein fiktiven) Romanen heißt es: „Supernatural by Carver Edlund“.<sup>65</sup> Chuck Shurley alias Carver Edlund wird damit zu einem Alias der im Produktionsprozess ‚verschwindenen‘ bzw.

61 Daher auch unter dem geschlossenen Pseudonym, das die Winchester-Brüder nur mit List auflösen können, indem sie sich mit dem Wissen ihrer eigenen Erlebnisse als große Fans ausgeben; vgl. *Supernatural*, „The Monster at the End of This Book“, 00:03:50-00:06:41.

62 Vgl. *Supernatural*, „Swan Song“ 5x22 (Regie: Steve Boyum, Erstausstrahlung: 30.01.2012), 00:01:19-00:02:40; für den mit Papieren und Bierflaschen übersäten Schreibtisch, vgl. *Supernatural*, „Lucifer Rising“, 4x22 (Regie: Eric Kripke, Erstausstrahlung: 21.03.2011), 00:32:18-00:37:57.

63 Vgl. *Supernatural*, „Swan Song“, 00:35:27-00:39:20.

64 Der Schauspieler Rob Benedict geht in einem Interview auf der Chicagoer Fan-Convention 2009 sogar noch einen Schritt weiter, indem er die von sich verkörperte Figur Chuck Shurley als Symbol für den Serienschöpfer Eric Kripke wertet. Vgl. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4l-TSRHnJaE> (Stand: 09.06.2020).

65 *Supernatural*, „The Monster at the End of This Book“, 00:02:07-00:02:15.

unsichtbar gewordenen Drehbuchautor\*innen, die die Handlung der Serie zwar ursprünglich geschrieben haben, deren textuelle Grundlage im audio-visuellen Endprodukt allerdings nicht mehr sichtbar bzw. erfahbar ist.

Die ‚Unsichtbarkeit‘ und Marginalisierung der Drehbuchautor\*innen ist der im Zuge der *Nouvelle Vague* (der französischen Autorenfilmbewegung, deren Höhepunkt zwischen 1958 und 1970 lag)<sup>66</sup> durch Filmschaffende, -kritik und -rezipient\*innen über nationale Grenzen hinweg vollzogenen Aufwertung der Regisseur\*innen als ‚Autoren‘ und damit Allein- bzw. Hauptverantwortliche des Films geschuldet: „Das stellte die beruflichen Funktionen und die Identität des Drehbuchautors vor neue Herausforderungen. [...] Der Drehbuchautor wurde so bisweilen zum wenig beachteten Ideenlieferanten, der den Regisseur mit Filmstoffen versorgte.“<sup>67</sup> Dies macht sich sowohl in der Wahrnehmbarkeit der Drehbuchautor\*innen als auch in der Vergütung für die Drehbücher bemerkbar. Gerade letzteres führte 1988 und 2007/2008 zu großangelegten Streiks durch die *Writer’s Guild of America*:

Jedenfalls führte die Frage nach der Anerkennung des geistigen Eigentums und der Beteiligung an Mehrfachverwertungen in den USA zu zwei Streiks der Drehbuchautorengilde in den Jahren 1988 und 2007. Der bisher längste Streik der „Writers’ Guild“ im Jahr 1988 kostete die Filmindustrie nach eigenen Angaben schätzungsweise 500 Millionen US-Dollar. Die Drehbuchautoren traten in den Streik, um die Beteiligung an den Gewinnen aus dem Heimvideomarkt und an VHS-Einnahmen im Ausland und Wiederholungshonorare für die Mehrfachauswertungen durchzusetzen. Beim Streik der „Writers’ Guild of America“ vom 5. November 2007 bis 12. Februar 2008 ging es um die Höhe der Tantiemen und die Frage, wie Autoren bei den Einnahmen von DVD-Verkäufen und bei digitalen Ausstrahlungen ihrer Sendungen beteiligt werden sollten. Nach 1960 und 1988 griffen die Drehbuchautoren zum dritten Mal zum Mittel des Streiks, um ihren Verhandlungen mit der „Alliance of Motion Picture and Television Producers“ Nachdruck zu verleihen.<sup>68</sup>

Gerade im Bereich der audiovisuellen Serien hat sich zwar jüngst viel für die Wahrnehmung der Drehbuchautoren getan, die nun nicht mehr im Hintergrund eines/einer Filmregisseurs/Filmregisseurin stehen, sondern als Team unter einem *creative producer* gemeinschaftlich agieren,

66 Vgl. Juliane Scholz. *Der Drehbuchautor. USA – Deutschland. Ein historischer Vergleich*. Bielefeld: transcript 2016, S. 302-309.

67 Ebd., S. 301.

68 Ebd., S. 337. Vgl. weiterführend: o. A., „Hollywoodstreik. US-Autoren marschieren groß auf“. In: *Der Spiegel*, 21.11.2007, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hollywoodstreik-us-autoren-marschieren-gross-auf-a-518625.html> Stand 12.06.2020; Nikolaus Reber, „Beteiligung der Kreativen an neuen Medien aus Sicht des Streiks der Drehbuchautoren in den USA 2007/2008. In: *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht* (2008) H. 10, S. 798-806; Alan Paul/Archie Kleingartner, „Flexible Production and the Transformation of Industrial Relations in the Motion Picture and Television Industry“. In: *Industrial and Labor Relations Review*, Bd. 47 (1994) H. 4, S. 663-678, hier S. 667-670.

[a]lledings zeigt die Person des kreativen Produzenten auch, dass die vielen Drehbuchautoren wieder hinter dem spezialisierten und rationalisierten Herstellungsprozess der Fernsehserien verschwinden. Dieser Schreibprozess im Team, der auch *writing-by-committee*, *collective* oder *disposable authorship* genannt wird, wird von einem Produzenten kreativ überwacht und angeleitet.<sup>69</sup>

Chucks Romane werden zu einer direkten, damit einem Drehbuch vergleichbaren Vorlage der filmisch gezeigten Handlung, wie sich beispielsweise sehr eindrücklich beobachten lässt, wenn Dean in einem Waschsalon aus Chucks neuestem Manuskript vorliest und damit parallel zum Vorlesen des Textes Sams Handlungen rund um das Waschen der Wäsche, sein Gespräch mit Dean und seine Gedanken hierbei sprachlich kommentiert.<sup>70</sup> Was hier einerseits ein mit Komik arbeitendes Zusammenspiel disparater Medien ist, macht andererseits in einem gegenläufigen Prozess das von Joachim Paech beobachtete ‚Schattendasein‘ der Schrift im Filmbild<sup>71</sup> wieder präsent, indem das geschriebene Wort in seinem Vorlagencharakter herausgestellt wird.

Gerade die im Zuge der Streaming-Dienste und Blockbuster-Serien – beispielsweise die HBO- und Netflix-Produktionen TRUE BLOOD (Creator: Alan Ball, US 2008-2014), GAME OF THRONES, ORANGE IS THE NEW BLACK (Creator: Jenji Kohan, US 2013-2019) etc. – etablierten Veränderungen im neueren seriellen Erzählformat, führten auch zu Veränderungen im Beruf der Drehbuchautor\*innen:

Grundsätzlich wurden durch die Veränderung im Fernsbereich und die vielfältigen neuen Formatomöglichkeiten in den neuen Medien auch die Aufgaben des Drehbuchautorenberufs im arbeitsteiligen kreativen Schaffensprozess neu definiert und modifiziert. Die angesprochenen US-Qualitätsserien im Kabelfernsehen und die Serien der Dienstleister wie Netflix werden dabei in *real time* produziert. Ein festes Autorenteam, das vom creative producer angeleitet wird, entwirft parallel zur Ausstrahlung der Staffel die Figuren und Handlungen der Serie. Dabei kann es vorkommen, dass Fanreaktionen in sozialen Netzwerken die Arbeit des Kreativteams beeinflussen und somit die Weiterentwicklung der Charaktere interaktive, transmediale Querverweise annimmt und auf Reaktionen der Fans in sozialen Netzwerken wie Twitter oder Facebook direkt Bezug nimmt.<sup>72</sup>

69 Juliane Scholz, *Der Drehbuchautor*, S. 337, Hervorhebungen im Original. Vgl. weiter: John Thornton Caldwell, *Production Code Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham-London: Duke University Press 2008, 211-216; Nathaniel Kohn, „Standpoint: Disappearing Authors. A Postmodern Perspective on the Practice of Writing for the Screen“. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, Bd. 43 (1999) H. 2, S. 443-449.

70 Vgl. Supernatural, „The Monster at the End of This Book“, 00:11:31-00:12:17.

71 Joachim Paech, „Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ‚Schreiben mit Licht‘ oder ‚L'image menace par l'écriture et sauve par l'image meme““. In: Michael Wetzels, Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Wilhelm Fink 1994, S.213-233.

72 Julian Scholz, *Der Drehbuchautor*, S. 335, Hervorhebungen im Original. Vgl. für die Anfänge dieser Entwicklungen: Michael G. Cantor, *The Hollywood TV Producer. His Work and his Audience*, 2. Aufl., New Brunswick-Oxford 1988, S. 99-103.

Die Rezeption von Chucks Büchern durch Sam und Dean, die ihre in den drei vorangegangenen Staffeln durchlebten Abenteuer nun als Romane ‚nachlesen‘, wird auch dazu genutzt, eben eine solche Kommentierung auf Fanreaktionen vorzunehmen. Explizit wird auf die ‚*Slash-Fans*‘, die eine sexuelle Beziehung der Brüder imaginieren, Bezug genommen, wenn Sam und Dean bei ihrer Recherche im Internet auf entsprechende Foren stoßen und Dean in klarer Positionierung zu diesem Gedankenspiel ausruft: „They know, we’re brothers, right? [...] Oh come on! That -- That’s just sick!“<sup>73</sup>

Auch Chucks Resümee zum Ende der 5. Staffel (das ursprünglich auch als Serienende angedacht war, das aber aufgrund des Erfolgs der Serie nunmehr um zehn weitere Staffeln verschoben wurde) antizipiert apologetisch die Fanreaktionen, indem er darauf verweist, dass es unmöglich ist, ein Ende zu schreiben, das alle gleichermaßen zufriedenstellen kann:

Endings are hard. Any chapped-ass monkey with a keybord can poop a beginning. But endings are impossible. You try to tie up every loose end, but you never can. The fans are always gonna bitch. There’s always gonna be holes. Since it is the ending, it’s all supposed to add up something. I’m telling you, they’re a raging pain in the ass.<sup>74</sup>

Gleichzeitig wird Chuck hier – im Gegensatz zu seiner anfänglichen Unsicherheit gegenüber der Existenz der Winchester-Brüder – die Kontrolle über die Geschichte, die er schreibt, zugewiesen, die hintergründig tatsächlich von den Drehbuchautor\*innen ausgeübt wird. Das Erzählen von Geschichten wird direkt vom Chronisten-Engel Metatron mit dem Göttlichen verknüpft.<sup>75</sup> Damit wird die Verknüpfung zwischen Chucks Autorschaft und dem Göttlichen bereits vorbereitet, die mit der Auflösung und der Bestätigung der Überlegungen in Fan-Foren, dass Chuck ‚Gott‘ sei, in der 11. Staffel endgültig gezogen wird. Hier spiegelt sich symbolisch das Ungleichgewicht der Bedeutung des Drehbuchautors für das audiovisuelle Endprodukt und dessen Wahrnehmung. Auch Chuck wird zunächst nicht als Gott erkannt, bekommt aber retrospektiv mit der Enthüllung seiner Göttlichkeit die Allmacht über die Serie und die in ihr agierenden Figuren zugeschrieben – vergleichbar zur Macht der ‚second maker‘, die mit den Drehbüchern den Verlauf der Handlung und die Figurentwicklungen bestimmen. Was anfangs in Chucks Überlegung, er sei „a cruel, cruel, capricious god“<sup>76</sup>, noch eher komisch wirkt, zeigt hier seine vollumfängliche Auswirkung. Obwohl es Chuck als Gott (sofern die Figurenkonzeption

73 Supernatural, „The Monster at the End of This Book“, 00:03:32-00:03:37. Weitere Episoden, die sich komplett dem Fandom rund um Supernatural zuwenden sind beispielsweise „The Real Ghostbuster“ (5x09), „The French Mistake“ (6x15) oder „Fan Fiction“ (10x5), wo Chuck als ‚producer‘ der Musical-Fan Fiction-Adaption von Supernatural auftritt.

74 Vgl. Supernatural, „Swan Song“, 00:35:27-00:35:50.

75 Vgl. Supernatural, „The Great Escapist“, 8x21 (Regie: Robert Duncan McNeill, Erstausstrahlung: 28.11.2013), 00:33:40-00:34:46.

76 Supernatural, „The Monster at the End of This Book“, 00:09:50-00:09:53.

ursprünglich überhaupt so angelegt war und nicht erst der Weiterführung der Serie nach der 5. Staffel geschuldet ist) bis zu seiner Enthüllung und damit seinem (nicht immer zwingend positiven Auftreten) möglich gewesen wäre, Lucifer, den rebellierenden und sich bekriegenden Engeln, Metatrons Okkupation des Himmels etc. Einhalt zu gebieten und so die Winchesters nicht immer wieder vor für Menschen schier unlösbare Aufgaben zu stellen, bleibt er als allmächtige Instanz, bis er sich Metatron und den Winchester offenbart, vordergründig scheinbar untätig, was typische Elemente der Theodizee-Frage retrospektiv bis zur 11. Staffel aufwirft. Gleichzeitig wird ab der 5. Staffel immer wieder auf das punktuelle, explizite Eingreifen einer höheren Instanz angespielt, wenn Sams und Deans Leben auf wundersame Weise gerettet bzw. Castiel nach seinem Tod oder seiner Vernichtung immer wieder zurückgeholt wird.<sup>77</sup>

Obwohl Dean bereits beim ersten Aufeinandertreffen mit Chuck versucht, dessen Visionen zu umgehen und so selbstbestimmtes Handeln gegenüber den Prophezeiungen stark zu machen, scheitert er an der Diskrepanz des Filmbildes und Chucks anschließenden Erläuterungen, was er in seiner Vision gesehen haben möchte. Während sich Chucks Interpretation des Gesehenen, Sam habe Sex mit Lilith, als falsch herausstellt und Dean durch das Verhindern des Aktes selbstbestimmtes Handeln ermöglichen kann, erfüllt sich dennoch alles, was das Filmbild an zukünftigen Szenen in Chucks Vision vorwegnimmt. Gezeigt wird ausschließlich der Weg bis zum Moment der Vereinigung, der dann auch tatsächlich in exakt den gleichen Bildeinstellungen wie in der Vision als Handlung gezeigt wird.<sup>78</sup> Es entsteht damit erneut eine Hierarchisierung zwischen dem gesprochenen/geschriebenen Wort (Literatur) und dem gezeigten Bild (Serienbild) zugunsten des *audiovisuellen* Mediums, denn während das Wort bzw. die Literatur durch den gebotenen Interpretationsspielraum fehleranfällig ist, präsentiert das Filmbild die Ereignisse ohne diese Interpretationsfreiheit. Damit wird eben jener Punkt, der mitunter als Schwäche des audiovisuellen Mediums ausgelegt wird, selbstbewusst und performativ zu einer Stärke umfunktioniert.

Die Gegenüberstellung von Selbstbestimmung und vorherbestimmtem Schicksal bleibt eines der Grundthemen der Serie *SUPERNATURAL*. Ein weiteres ist das metareferentielle Spiel mit der Illusion und der ‚Gemachtheit‘ der Serie, das gerade in der Figur Chuck seinen Ausdruck findet. Die Spiegelung von Autor und Gott, die sich in Chuck vollzieht, und damit die Gleichstellung des ‚second makers‘ mit *dem* Schöpfer zeigt einmal mehr, unter welchen Vorzeichen der Autor in den 1990er Jahren wiedergekehrt ist und bis heute verstanden wird: „mit Barthes als Text, mit Foucault als Funktion, mit de Man als Lese- und Verstehensfigur“<sup>79</sup>, genutzt, um Begriffe wie Kreativität, Schöpfung, Genialität zu erklären und im audiovisuellen Format nachvollziehbar zu machen.

77 Vgl. z. B. *Supernatural*, „Sympathy for the Devil“, 5x1 (Regie: Robert Singer, Erstausstrahlung: 05.09.2011), 00:01:28-00:06:06, 00:25:47-00:30:41; vgl. *Supernatural*, „Swan Song“, 00:34:24-00:34:58.

78 Vgl. ebd., 00:12:17-00:37:50.

79 Martina Wagner-Egelhaaf. „Einleitung“, S. 13. Dieser aktuell vielseitigen Rückkehr von Autorenfiguren und der medialen Inszenierung des Schreibens wird

## 5. Serielles Erzählen und Autorschaftskonzepte – ausblickende Gedanken

Ogleich die drei hier in den Fokus gerückten Autorfiguren und ihre Werke ganz unterschiedliche Fiktionalisierungs- bzw. Fiktionalitätsgrade aufweisen, zeigen sich dennoch einige Gemeinsamkeiten im seriellen Umgang mit Autorfiguren: Autorschaft (sowohl textuell als auch visuell im Falle von *DA VINCI'S DEMONS*) wird generell nur episodisch thematisiert und nur indirekt als sich wiederholende, mitunter auch eher monotone Tätigkeit inszeniert. Dennoch kann sie (wie besonders im Fall von *CASTLE* oder *SUPERNATURAL* zu beobachten) eine Grundkomponente der Serienkonzeption darstellen. Es wird nicht nur ein Werk serienübergreifend in seinem Entstehungsprozess nachvollzogen, sondern Autorschaft wird als ‚serielles‘ Konzept, durch das immer wieder aufs Neue Werke hervorgebracht werden, aufgefasst. Auch hier findet sich ein Pendant zu den Drehbuchautor\*innen im Hintergrund der Serien, die pro Episode ebenfalls ein neues Drehbuch als Grundlage erstellen. Dabei vollzieht sich die Aneignung der Autorfiguren im seriellen Erzählen zugunsten einer neu definierten Hierarchisierung, in der das audiovisuelle Medien sich selbstbewusst gegenüber den anderen Unterhaltungsmedien, allen voran der Literatur, als das dominante Medium positioniert.

Die im Kontext der Serie dargestellten Werke werden auch immer wieder in ihrem vollendeten Zustand präsentiert: als gelungene Ingenieursleistung, vollendetes Gemälde, gedruckte Romane. Der Prozess dorthin scheint weniger stark im Fokus zu stehen, da er meist parallel zu anderen Handlungselementen verläuft, die visuell dominanter sind. Interessant ist der auf verschiedene Arten inszenierte transmediale Umgang mit den realen oder fiktiven Werken der hier betrachteten Autoren, insofern auf Museumsstandorte wie den Louvre (bei *DA VINCI'S DEMONS*) verwiesen wird, Castles Romane real gekauft und rezipiert werden können oder Chucks (bisher) nicht erhältliche „Supernatural“-Romane aufgrund ihres Vorlagencharakters für die Serie zum Symbol der im Filmbild verschwundenen Drehbücher werden. Spekulativ lässt sich anhand dieses wiederholt illusorischen Spiels mit Metalepsen und dem Angebot autofiktionaler Lesarten ein Bedürfnis nach Interaktivität mit den Serieninhalten vermuten, die andernorts beispielsweise über Spiele zum Film- oder Serieninhalt gelöst werden. Die Produktion und Rezeption von Kunstwerken oder Romanen zum Thema audiovisueller Serien zu machen, zeigt jedenfalls, dass das Medium auch weiterhin an der Adaption und Integration divergenter Medien interessiert ist und ein selbstbewusstes Spiel mit den anderen Unterhaltungsmedien einzugehen vermag.

---

wissenschaftlich (wieder) vermehrt Aufmerksamkeit gewidmet, wie beispielsweise auf der interdisziplinären Tagung zu „Schreiben, Text und Autorschaft – Zur Thematisierung, Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in ausgewählten Medien und historischen Selbstzeugnissen“ an der Justus-Liebig-Universität Gießen, 26.-28. Februar 2020.