

15 2023

Jahrgang 15, 2023  
Heft 1



Dossiers zur romanischen  
Literaturwissenschaft

Artikel

---

## Die paradoxe Provinz in der französischen Fernsehserie *Les Revenants*

*Kathrin Ackermann (Salzburg)*

HeLix 15 (2023), S. 134-149.

Abstract

---

The French Quality TV serial *Les Revenants*, which belongs in the broadest sense to the zombie genre, shows a province that has left behind the traditional opposition between city and country, centre and periphery. It is shaped by the technical devices of modernism, which at the same time refer to its being a commercial, serial product that can be continued endlessly. This deterritorialized, paradoxical and hybrid space, which has no identity-forming function whatsoever, introduces the same error into the spatial logic as the return of the dead entails an error into the temporal logic. In *Les Revenants*, the province is not the decelerated 'other' of modernism but its correlate, insofar as there is no longer an outside in contrast to which the province can be province. The US remake *The Returned*, on the contrary, eliminates this hybrid representation of the province linking both the spatial semantics and the plot with traditional genre expectations.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

## Die paradoxe Provinz in der französischen Fernsehserie *Les Revenants*

Kathrin Ackermann (Salzburg)

Die Provinz gilt in der Regel als abgekoppelt von den modernistischen Traditionen.<sup>1</sup> Gegenüber der für die Moderne charakteristischen Entfremdung, Beschleunigung und Komplexität repräsentiert sie das scheinbar Authentische, den Stillstand und die Kohärenz. Sie ist ein Ort der Gemeinschaft, der handwerklichen Fertigung und der lokalen Verwurzelung, im Gegensatz zur Bindungslosigkeit, industriellen Serialisierung und Anonymität der Großstadt als dem paradigmatischen Ort der Moderne schlechthin. Die zwischen 2012 und 2015 vom Sender Canal+ in Auftrag gegebene, insgesamt 16 Folgen umfassende französische Dramaserie *Les Revenants*, die hier im Zentrum stehen soll, zeigt hingegen eine Provinz, die diese Opposition hinter sich gelassen hat. Sie ist durch die technischen Apparaturen der Moderne geprägt, die sie gleichzeitig autoreferentiell an ihre eigene mediale Bedingtheit als kommerzielles, serielles, permanent fortsetzbares Produkt rückbindet. Dadurch zeigt sie, in welcher Weise Fernsehserien, wie Frank Kelleter schreibt, kontinuierlich Bezug auf ihre eigene Fortsetzbarkeit nehmen.<sup>2</sup>

Die Fortsetzbarkeit von Fernsehserien wird durch zwei typologisch unterschiedliche, im Englischen auch begrifflich geschiedene Formen ermöglicht:<sup>3</sup> die Episodenserie (*series*), in der das Merkmal der industriellen Fertigung am unmittelbarsten sichtbar ist, insofern hier ein Grundmuster immer wieder durch in sich abgeschlossene Einheiten reproduziert wird, und die Fortsetzungsserie (*serial*), die eine auf ständige Innovation beruhende prinzipielle Unabgeschlossenheit zum Programm macht. Beide Formen zeichnen sich durch unterschiedliche Zeitkonzeptionen aus: Die „Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas“<sup>4</sup> in der Episodenserie hat zur Folge, dass die Figuren nicht altern und letztlich auch nicht sterben;

<sup>1</sup> Vgl. Einleitung zu diesem Dossier HIERGEIST/WINKLER „Provinz‘ in Serie“, 2.

<sup>2</sup> Vgl. KELLETER, „Populäre Serialität“, 28.

<sup>3</sup> Vgl. WEBER/JUNKLEWITZ, „Das Gesetz der Serie“, 22.

<sup>4</sup> ECO, „Serialität“, 52.

ihr Stillstand und die Wiederkehr des Gleichen verweisen auf die zyklische Zeit vor der Epochenchwelle der Französischen Revolution, in der die Überzeugung herrschte, „daß sich bis zum Weltende nichts prinzipiell Neues mehr ereignen könne“.<sup>5</sup> Die Fortsetzungsserie hingegen ist durch eine lineare Zeit und eine offene Zukunft gekennzeichnet, die inhaltlich nicht vorstrukturiert und durch einen ständigen Nachschub an Neuem niemals abgeschlossen ist.

Fortsetzbarkeit und Serialisierbarkeit artikulieren sich aber nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. In *Les Revenants* ist dieser Raum deterritorialisert im Sinne einer Problematisierung des „Zusammenhang[s] von Kultur und Gesellschaft mit einem bestimmten Territorium“.<sup>6</sup> Die in *Les Revenants* dargestellte Provinz ist bar jeder identitätsstiftenden Funktion und wird daher zu einer „Schlüsselkomponente der instabilen Konstituierung moderner Subjekte“.<sup>7</sup> Das provinzielle Setting mit seinem paradoxen und hybriden Raum tritt besonders im Gegensatz zu dem US-Remake *The Returned* hervor, das stärker auf die Bedrohung der Geborgenheit durch eine Gefahr von außen und traditionelle Genrerwartungen setzt, wie der Vergleich beider Serien noch zeigen wird.

### *Les Revenants (Frankreich 2012-2015)*

Die von Canal+ in Auftrag gegebene<sup>8</sup> französische Fernsehserie *Les Revenants* kann als Autorenserie angesehen werden.<sup>9</sup> Sie ist verbunden mit dem Namen des Regisseurs Fabrice Gobert,<sup>10</sup> der sich mit seinem Spielfilmdebüt *Simon Werner a disparu...* (2010) einen Namen gemacht hat, am Drehbuch waren in der Anfangsphase Céline Sciamma und Emmanuel

<sup>5</sup> KOSELLECK, „Das achtzehnte Jahrhundert“, 274.

<sup>6</sup> *Lexikon der Globalisierung*, 43. Genauer handelt es sich um kommunikative und nicht physische Deterritorialisierung. Vgl. HEPP, *Netzwerke der Medien*, 136-149.

<sup>7</sup> *Lexikon der Globalisierung*, 43.

<sup>8</sup> Die Serie wurde im Auftrag von Canal+ von der Produktionsgesellschaft Haut et Court produziert, die 1992 mit dem Ziel gegründet worden war, die französische Kinoproduktion international anschlussfähiger zu machen; dieses Ziel wurde 2008 auf das Fernsehen ausgedehnt (Vgl. EVRARD, „Topographies fantastiques“, o.S.).

<sup>9</sup> Vgl. COHEN, „Les Revenants‘ peuvent-ils sauver Canal+?“. Zum Begriff Autorenserie siehe DREHER, *Autorenserien* und WAMPFLER, *Narrative Komplexität*.

<sup>10</sup> „C’est le cinéma de genre revisité par un auteur.“ (*Dossier-Presse Les Revenants*, o.S.).

Carrère beteiligt.<sup>11</sup> *Les Revenants* weist außerdem alle Eigenschaften auf, die dem sogenannten Quality-TV zugeschrieben werden:<sup>12</sup> gesteigerte Autoreflexivität, häufiger Gebrauch von Analepsen, Traum- und Fantasiensequenzen, multiperspektivisches Erzählen,<sup>13</sup> Unterlaufung von Genreerwartungen<sup>14</sup> und eine Erzählweise, die ihre Dynamik aus der Verzahnung von Einzelfolge, Staffel und staffelübergreifender Struktur gewinnt.<sup>15</sup> Die Serie zeichnet sich ferner durch Langsamkeit und Dialogarmut aus, die Suggestionskraft der Bildkomposition und des fotografischen Stils, sowie die musikalische Qualität des von der Post-Rock-Band Mogwai eingespielten Soundtracks. Es handelt sich um die erste französische Serie, die auch in den USA Erfolg hatte, im untertitelten Original sogar noch größeren als das 2015 produzierte Remake, das nach der ersten Staffel eingestellt wurde.<sup>16</sup>

Zum seriellen Charakter von *Les Revenants* tragen verschiedene Faktoren bei: die festgelegte Dauer, notwendig für die Ausstrahlung im Fernsehprogramm; die formale Gliederung in ein *cold open*, das in fast allen Fällen eine Analepse beinhaltet; das darauf folgende Intro, der Wechsel zwischen mehreren Handlungssträngen und der Cliffhanger am Ende jeder Folge, der mit einem überraschenden Moment die Spannung aufrechterhalten soll. Zu den wiederkehrenden Elementen gehören aber auch die *revenants* selbst. Fernsehserien versprechen die Wiederkehr von Figuren, die uns vertraut sind, ganz gleich ob es sich um Episoden- oder um Fortsetzungsserien handelt. *Revenants* sind im Französischen Geister von Verstorbenen, zu denen man eine persönliche Beziehung hatte und die in ihrer früheren körperlichen Gestalt erscheinen, im Gegensatz zu *spectres* in typischer „Geistergestalt“.<sup>17</sup> Geister haben, daran erinnert Isabelle Casta, eine lange gemeinsame Geschichte mit dem Kino;<sup>18</sup> noch mehr trifft dies auf das Fernsehen zu, dem vor allem in seinen Anfangszeiten, als die Bildauflösung noch gering war, ein geisterhafter Charakter zugeschrieben wurde.<sup>19</sup> In *Les Revenants* gibt es nun eine Vielzahl von autoreferenziellen Bezügen auf das Medium der

<sup>11</sup> Vgl. EVRARD, „Topographies fantastiques“, 2.

<sup>12</sup> Zur Kritik an diesem Begriff MITTELL, *Complex TV*, 210-216.

<sup>13</sup> Vgl. MITTELL, „Narrative Komplexität“, 110, 115.

<sup>14</sup> Vgl. BENASSI, „Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle“, 4.

<sup>15</sup> Vgl. NEWMAN, „From Beats to Arcs“, 16-28.

<sup>16</sup> Vgl. EVRARD, „Topographies fantastiques“, 2.

<sup>17</sup> Vgl. *Grand Robert de la langue française en ligne* [<https://grandrobert.lerobert.com> (21.10.2022)].

<sup>18</sup> Vgl. CASTA, „Barrages dans la montagne“, 3.

<sup>19</sup> Darauf referiert u.a. Philippe Toussaint in *La Télévision*, Paris: minuit 2002, S. 163.

Television, so z.B. die Aufnahmen einer Unterwasserkamera, die gespensterhafte, flüchtig erscheinende Gestalten entdeckt, deren grünlich-fluoreszierendes Licht die unscharfen, Artefakte erzeugenden Bilder von Röhrenfernsehern evoziert. In der Gendarmerie ermöglichen unzählige Überwachungsmonitore der Polizei, in jeden Winkel der Stadt zu sehen. Eine große Zahl von Einstellungen zeigt gerahmte Blicke in die Häuser und nächtlich erleuchtete Fenster, die wie TV-Bildschirme in der Dunkelheit leuchten.

In den Rezensionen und der Forschungsliteratur zu *Les Revenants* wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass diese Serie das Zombiegenre neu interpretiere. Anders als in klassischen Zombiefilmen oder -serien seien die *revenants* keine seelenlosen leeren Körperhüllen, die nach Selbsterhaltung und Reproduktion trachteten.<sup>20</sup> Von den Lebenden unterscheiden sich die *revenants* lediglich dadurch, dass sie in deren Wissen zwar bereits gestorben sind, sich selbst aber wie ganz normale, sprich lebendige, Personen fühlen.<sup>21</sup> Sie wollen ihr altes Leben weiterleben, was zwangsläufig zum Konflikt mit den Lebenden führt, die in unterschiedlicher Weise mit dem Tod der geliebten Menschen umgegangen sind und auf deren Wiederkehr entsprechend unterschiedlich reagieren: Die 19-jährige Léna verspürt Entsetzen und Abscheu,<sup>22</sup> als sie ihre als 15-Jährige zurückgekehrte Zwillingschwester Camille erblickt; Adèle, die kurz vor der Heirat mit dem Polizisten Thomas steht, glaubt, dass ihr nach zehn Jahren zurückgekehrter Verlobter Simon eine Halluzination ist; Monsieur Costa steckt unmittelbar nach der Rückkehr seiner vor 35 Jahren verstorbenen Frau sein Haus in Brand und stürzt sich in den Tod; in Toni steigen die Schuldgefühle gegenüber seinem Bruder Serge wieder auf, den er erschlagen hatte, um dessen Mordserie an jungen Frauen zu beenden. Eine zentrale Rolle spielt Victor, ein kleiner Junge, der 35 Jahre vor dem Zeitpunkt der Handlung zusammen mit seiner Mutter und seinem Bruder Opfer eines Mordes wurde. Im Gegensatz zu den anderen *revenants* kann er nicht zu einer vertrauten Person zurückkehren, sondern sucht in der Krankenschwester Julie eine Ersatzmutter. Darüber hinaus besaß er schon vor

---

<sup>20</sup> Vgl. WORTMANN, „Die Figuration der Vielen“, 202 und GREEN, „Beyond the Masochist Pleasure Principle“, 110.

<sup>21</sup> Ihr Tod liegt zwischen vier und 35 Jahren zurück.

<sup>22</sup> Vgl. MOYLAN, „Uncanny TV“, 269-282.

seinem Tod die Fähigkeit, Dinge vorherzusehen, so wie den Bruch des nahe der Stadt gelegenen Staudamms, der zahlreiche Todesopfer zur Folge hatte. Die Anfeindungen, denen er infolge seiner Prophezeiungen ausgesetzt war, führten letztlich zu seiner Ermordung.

Was das Subgenre der Serie betrifft, kann man es der serial-fantastischen Erzählung zuordnen, die Hannes Niepold am Beispiel von Serien wie *Twin Peaks*, *Lost* und Lars von Triers *Riget* untersucht hat.<sup>23</sup> Es handelt sich dabei nicht um klassische Fantastik mit ihrer Unschlüssigkeit zwischen einer rationalen und einer irrationalen Erklärung der unheimlichen Ereignisse,<sup>24</sup> sondern um Formen der Neofantastik oder Hermetischen Fantastik. Deren Wirkung besteht, wie Niepold schreibt, „in einer Veränderung des Blickes auf die Welt [...], die kaum weniger (alp-)traumhaft erscheint als das Ereignis selbst.“<sup>25</sup> Zwar gibt es Figuren, die auf die Wiederkehr der Toten mit der für die Fantastik charakteristischen Unschlüssigkeit reagieren wie z.B. Adèle, die Zuschauer:innen und später auch alle Figuren des Films akzeptieren aber nach kurzer Zeit die leibliche Existenz der Revenanten. Gleichwohl führt dies nicht zur Etablierung eines Systems des Wunderbaren, da die *revenants* aufgrund ihres hybriden Status zwischen Leben und Tod weiterhin unheimlich bleiben.

Die Fragilität der *revenants* zeigt sich einerseits in der sowohl von ihnen selbst als auch von ihren Angehörigen gestellten Frage, ob die Rückkehr dauerhaft ist, andererseits, auf somatischer Ebene, in Hautirritationen und Wunden, die vor allem dann aufbrechen, wenn sich die Menschen, die ihnen etwas bedeuten, von ihnen abwenden. Im Unterschied zum Zombiegenre, in dem die Zombies die Lebenden in den Tod reißen wollen, weshalb man sie erneut und diesmal endgültig töten muss,<sup>26</sup> ist das Gefährdungspotenzial der Toten in *Les Revenants* subtiler: Die Toten erscheinen nicht als bedrohliche, aggressive Masse, nicht einmal dann, wenn sie, wie erstmals am Ende der ersten Staffel, als „Horde“ auftreten, als stumme Präsenzen, die beziehungslos im Raum verteilt sind.<sup>27</sup> Ihnen wohnt dennoch eine Tendenz inne, sich die Lebenden zu ‚holen‘, und zwar indem sie sie in den Selbstmord treiben. Bei Monsieur Costa findet der Selbstmord gleich nach der Rückkehr seiner Frau statt.

<sup>23</sup> Vgl. NIEPOLD, *Die phantastische Serie*.

<sup>24</sup> Vgl. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, 29.

<sup>25</sup> NIEPOLD, *Die phantastische Serie*, 61.

<sup>26</sup> Vgl. KNÖRER, „Zurück-Sein“, 53.

<sup>27</sup> Diese „Ikonographie der Vielen“ reicht nach Wortmann bereits aus, um „das Genre [des Zombiefilms] mit all seinen Implikationen aufzurufen“ (WORTMANN, „Die Figuration der Vielen“, 205).

Toni will später von derselben Staumauer springen, von der sich auch Monsieur Costa herabgestürzt hat, und erschießt sich schließlich. Adèle hat schon vor der Rückkehr ihres früheren Verlobten Simon einen Suizidversuch unternommen. Nicht einmal Tiere werden verschont: Im See werden Tierkadaver gefunden, für deren Tod die Wissenschaftler keine andere Erklärung finden, als dass sie sich selbst ins Wasser gestürzt haben.

Lokalisiert ist *Les Revenants* in einer namenlosen Stadt in den Alpen, die eine hybride Verbindung von Stadt und Land darstellt. Die allgegenwärtigen Überwachungsmonitore widersprechen dem Klischee von der engen Gemeinschaft in den Kleinstädten abseits der Metropolen, in denen die Bewohner:innen ein Auge aufeinander haben, anstatt ihre Sicherheit anonymen Observationsapparaten zu überlassen. Während die grandiose Alpenlandschaft ein Leben im Einklang mit der Natur evoziert, fehlen ihr die Kennzeichen des ländlichen Raums. Es gibt weder Landwirtschaft noch Tourismus, nichts, was den heimeligen Charakter provinziellen Lebens konnotiert. Man kann sich daher fragen, ob es sich überhaupt um ‚Provinz‘ handelt, ist für sie doch der Gegensatz zur Hauptstadt, zum Zentrum, konstitutiv.<sup>28</sup> Diese Opposition lässt die Serie bewusst hinter sich und stattet den provinziell lokalisierten Ort der Handlung mit den typischen Insignien urbanen Lebens aus. Man findet dort eine Mediathek, ein Einkaufszentrum, Wohnblocks, eine merkwürdig überdimensionierte Gendarmerie, öffentliche Verkehrsmittel. Es gibt weder einen zentralen Platz noch andere öffentliche Orte der Begegnung;<sup>29</sup> selbst die Kirche ist stets leer und ihrerseits ein Ort des Unheimlichen. Nur die Infrastruktur scheint ländlich zu sein: So kann man den Ort offenbar nur mit dem Bus erreichen. Und auch die Bevölkerungsstruktur ist durch ihre ethnische Homogenität vage provinziell konnotiert. Abgesehen von den von außen hinzugezogenen, ebenfalls als ‚weiß‘ lesbaren Mitarbeitern des Elektrizitätswerks gibt es keine Fremden in der Stadt.

Dieses Handlungsszenario können die Bewohner:innen nicht mehr verlassen, nachdem die Wiedergänger aufgetaucht sind: Alle, die versuchen, aus der Stadt herauszukommen, müssen feststellen, dass sie sich im Kreis bewegen, so wie Julie, die mit Victor und ihrer Lebensgefährtin Laure fliehen will und erkennen muss, dass sie, ohne die Straße verlassen

---

<sup>28</sup> Vgl. CORBIN, „Paris – Provinz“, 179.

<sup>29</sup> Der einzige Ort, an dem die Bewohner:innen der Stadt zusammenkommen, ist der Lake Pub, der aber in der Randzone der Stadt lokalisiert ist.

zu haben, zum dritten Mal über die Staumauer fährt, oder Toni und Serge, die auf ihrem Weg durch den Wald wieder beim Ausgangspunkt ankommen. In anderen Fällen verengt sich die anfangs noch gut ausgebaute Straße immer weiter und endet schließlich im Nichts. Dieser in sich gekrümmte und abgeschlossene Raum beherbergt, so hat es den Anschein, so gut wie ausschließlich Menschen, die traumatische Verluste von nahestehenden Personen erlitten haben, sei es durch den Dambruch, dem Urereignis, das die Kette der Todesfälle ausgelöst hat, sei es durch spätere Gewaltverbrechen oder tragische Unglücksfälle.<sup>30</sup>

Der beunruhigende Charakter des Handlungsraums von *Les Revenants* wird in der zweiten Staffel weiter intensiviert, indem ein neues räumliches Dispositiv eingeführt wird, entsprechend dem im Intro eingeführten Motiv der Spiegelung. Ging in der ersten Staffel die Gefahr vom Sinken des Wasserspiegels aus, so überschwemmt in der zweiten Staffel das ansteigende Grundwasser das Stadtzentrum. Die Serie bekommt einen zunehmend dystopischen Charakter, der durch die Verwahrlosung der Häuser und Straßen nun auch sichtbare Anleihen bei Zombieserien wie *The Walking Dead* macht. Anstelle der Panoramaaufnahmen von Bergen und des Blicks auf das Lichtermeer der Stadt dominieren nun dunkle, anonyme, leere Kellerräume; die Häuser sind verwüstet, wie Julies Wohnung, oder renovierungsbedürftig wie das Haus Jérômes, des Vaters von Camille und Léna; der Lake Pub ist leer und still und in der neuen provisorischen Gendarmerie haben sich Militärmitarbeiter eingerichtet, die den Zugang zur Stadt kontrollieren.

Hinzu kommt, dass Karten des Gebiets sowie ein 3D-Modell, mit deren Hilfe Spezialisten den Ursachen der Überschwemmung auf den Grund kommen wollen, nicht nur nichts zur Aufklärung beitragen, sondern die räumliche Verortung zusätzlich erschweren, anstatt sie zu erleichtern (Abb. 1: 3-D-Modell des Staudamms in *Les Revenants* 2.05). Auf der 3-D-Modellierung sind zwei Staudämme zu sehen. Der ältere liegt unterhalb des überschwemmten Stadtgebiets. Daraus folgt, dass das Dorf, in dem die Todesopfer infolge des Dambruchs zu beklagen waren, unterhalb dieses geborstenen Dammes gelegen haben muss (und somit auf der Abbildung nicht mehr sichtbar ist). Der neue Staudamm liegt seltsamerweise oberhalb der neu errichteten, von unten überfluteten Stadt. Direkt dahinter sind weitere Häuser

---

<sup>30</sup> Nur eine Wiederkehrerin ist an einer natürlichen Todesursache gestorben, die Mutter von Toni und Serge, die aber nur eine Nebenrolle spielt.

zu sehen, anstatt des an dieser Stelle eigentlich zu erwartenden Stausees. Dies könnte suggerieren, dass die eigentliche Gefahr nicht vom Wasser ausgeht, sondern von den Menschen bzw. ihren Wiedergängern.<sup>31</sup> Schließlich sind es in *Les Revenants* die Toten, die die Lebenden in Gefahr bringen. Der neue Staudamm könnte aber auch eine Wiederkehr des alten sein, der dadurch einen ähnlichen Fehler in die räumliche Logik bringt wie die *revenants* in die zeitliche. Dadurch, dass die Stadt unterhalb des neuen Damms liegt, wäre sie bei einem Bruch der Staumauer erneut gefährdet. Deren Lage signalisiert, dass die Technik – hier: ein neuer Staudamm – ebenso wenig eine Rettung bringt wie die zurückgekehrten Toten die Lebenden retten können.

Gedreht wurden die Aufnahmen dieses Stausees, dem von Anfang an von den Schöpfer:innen der Serie eine geradezu handlungsgenerierende Rolle zugeschrieben wurde,<sup>32</sup> am Lac du Chevril, dem 1952 das Dorf Tignes weichen musste, um das Wasser der Isère für die Errichtung eines Elektrizitätswerkes aufzustauen. Catherine Clark und Brian Jacobson haben dies zum Anlass genommen, *Les Revenants* als eine Reflexion über die Opfer der Modernisierung zu interpretieren, deren gelöscht Gedächtnis durch die Wiederkehr der Toten reaktiviert werde.<sup>33</sup> Tatsächlich erzählt Adèle einer Gruppe von Schulkindern die Geschichte des realen Tignes, wenn auch ohne den Namen des Dorfes zu nennen; auch zeigen verschiedene Karten die reale topographische Gestalt des Lac du Chevril. Eine weitere Anspielung auf eine reale Katastrophe infolge der Errichtung eines Staudamms, der in diesem Fall allerdings nicht der Strom-, sondern der Wasserversorgung diente, ist die Ruine des gebrochenen Damms, für den die Überreste des Barrage de Malpasset in der Nähe von Fréjus gewählt wurden. Dort war es 1959 zu einer Flutkatastrophe mit 423 Todesopfern gekommen.<sup>34</sup>

Diese Verankerung in der lokalen Geschichte ist allerdings nur für Ortskundige erkennbar. Es ist auffällig, dass in *Les Revenants* jeder Hinweis auf die reale Topografie bzw. auf einen realen regionalen oder nationalen Kontext getilgt ist. Kein einziges Straßenschild ist zu sehen, es gibt keinerlei Verortung des Handlungsschauplatzes innerhalb der Geografie

<sup>31</sup> Vgl. CLARK/JACOBSON, „*Les Revenants*, Tignes, and the Return of Post-war Modernisation“, 141.

<sup>32</sup> So äußerte sich die Produzentin Caroline Benjo: „La montagne et la nature ne se contentent pas d’être là, mais dramatisent et imposent à l’histoire une signification. Ce huis-clos monumental et géographique donne l’impression que la seule issue possible, c’est le récit.“ (zit. nach CASTA, „Barrages dans la montagne“, 1).

<sup>33</sup> Vgl. CLARK/JACOBSON, „*Les Revenants*, Tignes, and the Return of Post-war Modernisation“, 147.

<sup>34</sup> Vgl. CREVOLA, „Il y a 60 ans, la catastrophe du barrage de Malpasset“, 111.

Frankreichs. Lediglich an einigen Aufschriften auf Gebäuden, Fahrzeugen oder Verkehrsschildern ist erkennbar, dass sich die Handlung in Frankreich abspielt. Stattdessen werden typisch amerikanische Locations eingeführt, die weltweit ikonisch für die US-Kultur geworden sind, wie der Lake Pub oder das American Diner (Abb. 2: American Diner in *Les Revenants* 1.02).

### The Returned (*USA 2015*)

Obwohl offenbar versucht wurde, allzu französisch wirkende Charakteristika des Handlungsortes möglicherweise gerade in Hinblick auf eine internationale Vermarktbarkeit zu eliminieren, wurde *Les Revenants* in den USA als besonders französisch wahrgenommen,<sup>35</sup> was sicher auch damit zu tun hat, dass die Serie dort im Originalton mit Untertiteln zu sehen war. Das Remake *The Returned* sollte den Makel der Untertitelung beseitigen. Die dadurch intendierte Ausdehnung auf Publikumsschichten, die mit Serien in der Originalsprache nicht erreicht werden, scheint jedenfalls die einzige Motivation für die Neuverfilmung gewesen zu sein, folgen doch die Einstellungen, die *mise en scène* und die Montage dem Vorbild in den ersten Folgen teilweise fast 1:1.

Ab Folge 1.06 weicht das Remake jedoch immer mehr von der Vorlage ab und entwickelt sich von da an in eine andere Richtung. Anstatt die Rätselhaftigkeit aufrecht zu erhalten, werden Erklärungen gegeben, die dazu führen, dass die erste und einzige Staffel 10 statt 8 Folgen hat. Dies wurde offenbar als notwendig erachtet, um auf alle Fragen Antworten zu geben, die im französischen Original offengeblieben waren. Der Dammbbruch z.B. wird auf das billige Baumaterial zurückgeführt, das für seine Errichtung verwendet wurde. Helen, in *The Returned* das Pendant zu Madame Costa, werden religiöse Wahnvorstellungen zugeschrieben, weshalb sie schon zum Zeitpunkt des Dammbbruchs in einer psychiatrischen Klinik untergebracht war; nach ihrer Entlassung plant sie sich zu rächen, indem sie sich Sprengstoff besorgt, um den neuen Staudamm in die Luft zu jagen. Dadurch wird ein erster Suspense-Spannungsbogen hergestellt. Ein zweiter, neuer Spannungsbogen ist in *The Returned* mit Ju-

---

<sup>35</sup> Vgl. COHEN, „Les Revenants‘ peuvent-ils sauver Canal+?“, 14.

lie verbunden, die mit ihrem asiatischen Aussehen, ihrer Eleganz und Selbstsicherheit deutlich von der verhuscht wirkenden und stets zerzausten Julie der französischen Serie abweicht. Sie gerät in Gefahr, als deutlich wird, dass hinter dem Verhalten Victors, des unheimlichen Kindes, ein Muster steht. Jedes Mal, wenn sich eine Ersatzmutter von ihm abwendet, sucht er sich eine neue und tötet mithilfe seiner übersinnlichen Kräfte die vorherige. In der letzten Folge sehen wir, wie Victor in das Auto einer unbekanntem Frau einsteigt, nachdem Julie beschlossen hat, ihn zu verlassen. Man kann daraus schließen, dass auch sie von ihm getötet wird. Wenngleich es sich hierbei um ein offenes Ende handelt, bildet dieses einen gattungskonformen Schlusspunkt, insofern die Fragen nach den handlungslogischen Zusammenhängen beantwortet werden. Die Überarbeitungsstrategien des Remakes sind also vor allem auf narrative Plausibilität und auf die Genreerwartungen des Horrorfilms und des Thrillers ausgerichtet.<sup>36</sup> Das Horror-Szenario bestätigt sich am Ende dadurch, dass sich Victor eindeutig als böse erweist und durch seine Weiterreise mit einer Unbekannten Julies Tod besiegelt. Das Thriller-Szenario erfüllt sich mit der – visuell dilettantisch umgesetzten – Sprengung des Staudamms durch Helen.

Auch die Raumsemantik des Remakes weicht signifikant von derjenigen der französischen Serie ab. Während in *Les Revenants* das stehende, aufgrund seiner schieren Masse bedrohliche Wasser und seine unergründliche, unheimliche Tiefe betont werden, imposant visualisiert durch die Aufnahmen der gebogenen Staumauer (Abb. 3: Staumauer in *Les Revenants* 1.06), akzentuiert die US-Serie das fließende Wasser. Dies zeigt sich gleich zu Beginn in dem Kameraflug über ein dichtes Waldgebiet und ein Gewässer, das eher einem breiten Fluss als einem See gleicht (Abb. 4: Stausee in *The Returned* 1.01), zumal nach einem Schnitt die Aufnahme eines Baches folgt, der sich in einen Wasserfall ergießt. Damit wird von Anfang an ein höheres vorwärtsdrängendes Tempo suggeriert.

*The Returned* spielt in der amerikanischen Provinz, einer Kleinstadt mit ihren typischen Häusern und Bewohner:innen. Am wohl markantesten ist der Unterschied zwischen der „Main Tendue“ in *Les Revenants* (Abb. 5: Die *Main Tendue* in *Les Revenants* 1.01) und dem „Community Center“ in *The Returned* (Abb. 6: Das *Community Center* in *The Returned*

---

<sup>36</sup> Zum Horrorfilm vgl. PODREZ, „Der Horrorfilm“.

1.03). Die „Main Tendue“ ist eine Einrichtung, die ursprünglich die nach dem Dambruch Obdachlosen aufgenommen hat und mehr und mehr zum Zentrum einer Sekte geworden ist. Das Gebäude strahlt durch seinen Retro-Chic ein postmodernes, Urbanität konnotierendes Lebensgefühl aus. Durch seine Lage in den Bergen ist die Main Tendue nicht nur ein Ort, an dem die Menschen vor dem Hochwasser sicher sind, sondern auch einer, von dem aus man einen Blick über die gesamte Stadt hat. Das Community Center in *The Returned* hingegen ist eine im Wald liegende Blockhütte, in der ein heimeliges Kaminfeuer brennt. Weitere Beispiele unterstreichen den Unterschied zwischen der vertrauten, von einer Gemeinschaft bewohnten Provinz im US-Remake und der eher einem Nicht-Ort<sup>37</sup> gleichenden Stadt mit ihren dunklen Unterführungen, schwach beleuchteten Bushaltestellen und anonymen Wohnsiedlungen in *Les Revenants*. Rowan, in der amerikanischen Serie die naivere und kindlicher wirkende Version der reiferen und fragileren Adèle, arbeitet nicht in einer Mediathek, sondern in einer klassischen Bücherei. Im Gegensatz zu den stets leeren Straßen von *Les Revenants* spielt sich in der Stadt in *The Returned* auch ein öffentliches Leben ab. Dazu gehört u.a. eine Halloween-Szene, Anlass für Julie, sich zu verkleiden. In der französischen Serie hingegen geht Julie in einem Batwoman-Kostüm allein durch die menschenleere Stadt, ohne dass ein Grund für die Verkleidung erkennbar ist, sodass ihre Isolation betont wird.

### *Der paradoxe Raum von Les Revenants*

Im Gegensatz zu dem klaren Schlusspunkt des US-Remakes bleibt in *Les Revenants* die Rätselhaftigkeit auch in der zweiten und letzten Staffel erhalten, wenngleich Fabrice Gobert, der Regisseur, angekündigt hatte, dass darin die Fragen, die sich im Laufe der ersten Staffel gestellt haben, eine Antwort erhielten. Dies trifft auf einen großen Teil der Fragen zu: So erfährt man z.B. etwas über die Hintergründe der Sekte „Le Cercle“ oder den Grund, warum sich das rätselhafte Kind Victor ausgerechnet von der wenig mütterlichen Julie angezogen fühlt. Auch wird klar, dass die *revenants* nur vorübergehend zurückgekehrt sind und dass sie am Ende die Lebenden verlassen müssen, was voraussetzt, dass diese sie auch gehen lassen.

---

<sup>37</sup> Vgl. AUGÉ, *Non-Lieux*.

Gleichzeitig entstehen aber viele neue Rätsel, die ohne Auflösung bleiben: Welche handlungslogische Bedeutung hat die Höhle, in die sich Adèle und Simon in Folge 2.08 begeben? Wer oder was hat die 21 Gendarmen an Bäume gebunden und getötet? Welche Rolle spielt das Medium Lucy, die Anführerin der „Horde“? Warum braucht sie unbedingt Nathan, das Kind von Adèle und Simon? Die Proliferation neuer Rätselfragen gehört zu den Genreerwartungen der seriell-fantastischen Serie, die durch den Konflikt zwischen dem Wunsch nach Fortsetzung und dem Wunsch nach Abgeschlossenheit charakterisiert ist.<sup>38</sup> In *Les revenants* artikuliert sich dies durch den Widerstreit zwischen dem Wunsch, dass die Toten wieder lebendig werden und es auch bleiben, und jenem, dass sie tot bleiben, weil ihre Wiederkehr paradox und unheimlich ist. Diese Paradoxie zeigt sich in der Serie weniger auf der Ebene der Zeit, wie es typisch für das Zeitreisenarrativ wäre, als auf der Ebene des Raums. Dieser logisch und physikalisch unmögliche Raum, dem man nicht entkommen kann, hält die Menschen in einem traumatischen Kreislauf der endlosen Wiederholung fest. Der alte Stausee ist gleichsam gewaltsam ‚gestorben‘ und auch der neue bekommt wieder Risse, deren Ursachen aber wissenschaftlich nicht ergründet werden können. Die Überschwemmung wird in der Handlung der Serie auf ein riesiges Erdloch zurückgeführt, das der Spezialist, der in der zweiten Staffel in die Stadt geschickt wird, aufgrund seiner Ortskenntnis entdeckt. Dieser Abgrund, *abîme*, wird zur *mise en abîme* der Serie, insofern darin alle rationalen Erklärungen verschluckt werden.

Die Suche nach Gründen für die Wiederkehr der Toten, für die Überschwemmung und für den Zusammenhang zwischen beiden Phänomenen ist zwar das treibende Motiv, sie mündet aber allenfalls in jenen „Beziehungswahn“, mit dem Renate Lachmann das Fantastische charakterisiert hat. Dieser basiert auf einer Form des Kausalitätsdenkens, das

als Manie bezeichnet werden kann, Kontingentes als geheimes Zeichen zu interpretieren und aus Wahrgenommenem und Halbwahrgenommenem Verknüpfungen herzustellen, um damit den geheimen Gründen und Verursachungen auf die Spur zu kommen.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Vgl. NIEPOLD, *Die phantastische Serie*, 178.

<sup>39</sup> LACHMANN, „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, 226.

Genau einem solchen Beziehungswahn unterliegt Jérôme, der in seinem von der Überschwemmung verwüsteten Haus Zeitungsartikel, Fotos und Karten an die Wand gepinnt hat, um nach einer verborgenen Ordnung zu suchen (Abb. 7: Jérôme in *Les Revenants*). Er hat dafür auch ein geradezu geometrisch klares System von Verbindungen gefunden, deren schematische Zeichnung an eine Filmrolle erinnert: „Si tu superposes les dates et les lieux, tu vois des secteurs se former qui sont comme des portails d’entrée et de sortie et qui tournent. Ce n’est jamais au même moment, comme sur un cercle.“<sup>40</sup>

Die Mechanik dieses Kreises generiert in zyklischer Wiederholung Ereignisse, die alle miteinander in Verbindung stehen, aber weder zu einem Ende noch zu einer Auflösung der Rätsel führen. Die Realität ist für ihn zu einem verwirrenden Puzzle geworden, das sich nicht zu einem konsistenten Bild zusammensetzen lässt. Die unerklärten Präsuppositionen der einzelnen Versatzstücke dieser Welt<sup>41</sup> garantieren zwar die nahezu unendliche Fortsetzbarkeit, aber nur um den Preis einer potenziell in den Wahn-Sinn führenden Unabschließbarkeit. Daher ist die einzige Form der Abgeschlossenheit, die diese Serie, so wie viele andere ihrer Art, haben kann, die eines emotionalen Höhepunkts.

In der letzten Folge werden mehrere bis dahin nur isoliert gezeigte Momente durch den hier dominant werdenden Soundtrack miteinander verknüpft. Der zum Leben erwachte Schmetterling aus Folge 1.01, die Rückkehr Camilles, diejenige Simons und Victors Gang zu Julie werden zurückgeführt auf Victors innigen Wunsch, dass sein toter Vater zurückkommen möge. Ein zweiter emotionaler Höhepunkt ist die mögliche Erfüllung dieses Traums. In einer hinsichtlich Farbgebung und Beleuchtung deutlich von dem düsteren Stil der Serie abgehobenen Szene sehen wir Julie mit ihrer neuen Lebensgefährtin Eis essend am Strand sitzen, während Victor, der nun einfach ein kleiner Junge ist, mit einem Spielkameraden im Wasser planscht. Es bleibt offen, ob diese Szene als Überwindung der Traumata beider Figuren zu verstehen ist oder als utopisch-transzendentes Wunschbild. Ihr folgt eine letzte Szene, in der Lucy, das Medium zwischen den Lebenden und den Toten, das Kind von Adèle

---

<sup>40</sup> *Les Revenants*, 2.02, 38:44. „Le Cercle“ ist auch der Name der Sekte, die sich nach dem Dammbuch gegründet hat.

<sup>41</sup> Vgl. die „Unausformuliertheit“ bei DURST, *Das begrenzte Wunderbare*, 147-157.

und Simon vor der Tür eines unbekanntes Ehepaars aussetzt – ein rätselhafter Schlusspunkt, der weitere Fortsetzungen ermöglichen würde.

Die Provinz ist in *Les Revenants* nicht „das entschleunigte ‚Andere‘ der Moderne“,<sup>42</sup> sondern deren Korrelat, insofern es hier kein Außen mehr gibt, im Gegensatz zu dem die Provinz Provinz sein kann. Im Remake wird diese modernistische Umcodierung der Provinz wieder zurückgenommen, indem sowohl die Raumsemantik als auch der Plot an traditionelle Genreerwartungen anknüpfen. In *The Returned* bildet eine ‚klassische‘ Provinz den Schauplatz eines die gesamte Staffel übergreifenden Horrorplots, der ein bewährtes Muster wiederholt und somit auf der Seite der Kohärenz, der Erwartbarkeit und der Abgeschlossenheit steht. *Les Revenants* hingegen zeigt sich eine deterritorialiserte Provinz, deren hybrider Raum den beunruhigenden Aspekt der endlosen Fortsetzbarkeit von Fernsehserien in Bilder umsetzt.

## Literaturverzeichnis

### Fernsehserien

*Les Revenants*, 1. Staffel, Version: DVD, Studiocanal 2012.

— 2. Staffel, Version: Amazon Prime 2016.

*The Returned*, 1. Staffel, Version: DVD, Universum Film 2015.

### Sekundärliteratur

AUGE, MARC: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992.

BENASSI, STEPHANE: „Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle“, *Belphégor* 14 (2016) [<http://journals.openedition.org/belphegor/770> (letzter Zugriff: 20.03.2022)].

CASTA, ISABELLE RACHEL: „Barrages dans la montagne... : le paysage des Morts dans *Les Revenants*“, *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel, Hors-série* 4 (2016) [<http://journals.openedition.org/entrelacs/2160> (letzter Zugriff: 20.03.2022)].

CLARK, CATHERINE E./BRIAN R. JACOBSON: „*Les Revenants*, Tignes, and the Return of Post-war Modernisation“, ARI J. BLATT/EDWARD WELCH (Hgg.): *France in flux. Space, territory and contemporary culture*, Liverpool: Liverpool UP 2019, 141-160.

---

<sup>42</sup> WINKLER/HIERGEIST, „‚Provinz‘ in Serie. Diskurse der Regionalität in seriellen Erzählungen seit der Moderne“, Sektionsbeschreibung zum XXXVII. Romanistentag „Europa zwischen Regionalismus und Globalisierung“ (04.-07.10.2021) [<https://shortest.link/a5kN>, (letzter Zugriff: 22.03.2022)].

- COHEN, CLÉLIA: „«Les Revenants» peuvent-ils sauver Canal+?“, *Vanity Fair*, 28.09.2015 [https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/articles/les-revenants-peuvent-ils-sauver-canal-/27574 (letzter Zugriff: 22.03.2022)].
- CORBIN, ALAIN: „Paris - Provinz“, PIERRE NORA/ÉTIENNE FRANÇOIS/MICHAEL BAYER (Hgg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*, München: Beck 2005, 179-213.
- CREVOLA, GILBERT: „Il y a 60 ans, la catastrophe du barrage de Malpasset“, *Riviera scientifique* 104 (2020), 111-128.
- Dossier-Presse Les Revenants* [https://www.hautetcourt.com/wp-content/uploads/2019/06/les-revenants-saison-1-dossier-presse.pdf (letzter Zugriff: 20.03.2022)].
- DREHER, CHRISTOPH: „Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens“, ders. (Hg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*, Stuttgart: merz & solitude 2010, 23-61.
- DURST, UWE: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*, Berlin [u. a.]: Lit 2008.
- ECO, UMBERTO: „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“, ders: *Streit der Interpretationen*, Konstanz: Universitätsverlag 1987, 49-65.
- EVARD, AUDREY: „Topographies fantastiques dans la fiction télévisée francophone: *Les Revenants* (Canal+, 2012 ; 2015) et *Zone blanche* (France 2, 2017-2019)“, *TV/Series* [Online], 18 (2020) [http://journals.openedition.org/tvseries/4718 (letzter Zugriff: 20.03.2022)].
- Grand Robert de la langue française en ligne* [https://grandrobert.lerobert.com (letzter Zugriff: 21.10.2022)].
- GREEN, JONAS: „Beyond the Masochist Pleasure Principle: The Subtle Gore of *Les Revenants*“, STACEY ABBOTT/LORNA JOWETT (Hgg.): *Global TV Horror*, Cardiff: University of Wales Press 2021, 105-120.
- HEPP, ANDREAS: *Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- KELLETER, FRANK: „Populäre Serialität. Eine Einführung“, ders. (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, 11-46.
- KNÖRER, EKKEHARD: „Zurück-Sein“, *Cargo. Film, Medien, Kultur* 24 (2014), 53-57.
- KOSELLECK, REINHART: „Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit“, Reinhart Herzog/ders. (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, München: Fink 1987, 269-282.
- LACHMANN, RENATE: „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, MILTOS PECHLIVANOS (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, 224-229.
- Lexikon der Globalisierung*, hg. von ANDRE GINGRICH, EVA-MARIA KNOLL und FERNAND KREFF, Bielefeld: transcript 2011.
- MITTELL, JASON: „Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen“, FRANK KELLETER (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*, Bielefeld: transcript 2012, 97-122.
- *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*, New York: New York UP 2015.

- MOYLAN, KATIE: „Uncanny TV: Estranged Space and Subjectivity in *Les Revenants* and *Top of the Lake*“, *Television & New Media* 18 (2017), 269-282.
- NEWMAN, MICHAEL Z.: „From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative“, *The Velvet Light Trap* 58 (2006), 16-28.
- NIEPOLD, HANNES: *Die phantastische Serie. Unschlüssigkeit, Bedeutungswahn und offene Enden. Verfahren des Erzählens in Serien wie „Twin Peaks“, „Lost“ und „Like a Velvet Glove Cast in Iron“*, Bielefeld: transcript 2016.
- PODREZ, PETER: „Der Horrorfilm“, MARCUS STIGLEGG (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Wiesbaden: Springer 2020, 539-555.
- TODOROV, TZVETAN: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil 1970.
- TOUSSAINT, PHILIPPE: *La Télévision*, Paris: minuit 2002.
- WAMPFLER, PHILIPPE: „Narrative Komplexität und Staffelstruktur der Autorensérie am Beispiel der *Sopranos*“, CLAUDIA BATH, MARLENE SOPHIE DEINES u.a. (Hgg.): *Wie die Sopranos gemacht sind*, Wiesbaden: Springer 2017, 57-107.
- WEBER, TANJA/CHRISTIAN JUNKLEWITZ: „Das Gesetz der Serie: Ansätze zur Definition und Analyse“, *Medienwissenschaft* (2008), 13-31.
- WORTMANN, VOLKER: „Die Figuration der Vielen in der Darstellung von Zombieapokalypsen. Zur utopischen Grundierung eines dystopischen Narrativs“, IRENE LESER/JESSICA SCHWARZ (Hgg.): *Utopisch – dystopisch. Visionen einer ‚idealen‘ Gesellschaft*, Berlin: Springer 2018, 197-208.