



Vor der Serie ist in der Serie

Eine Typologie von Serien-Opening-Credits

Tanja Prokić, Dresden, und Alexander Schlicker, München

1. Einleitung

Dem Opening Credit als Teaser und Wiedererkennungsmoment zur ZuschauerInnenbindung kommt angesichts des Umfangs der seriellen Erzählung bzw. bei laufenden Serien des noch nicht überschaubaren, da unabgeschlossenen Analysegegenstands eine besondere Stellung zu. Denn der Opening Credit ist das konstante Element des episodischen Erzählens im TV- und Streaming-Bereich schlechthin. Durch seine stetige Wiederkehr entfaltet er eine suggestive Kraft, verführt zu einer tiefgehenden Übereinstimmung und erzeugt für jede Episode das Erlebnis eines übergeordneten Rituals.¹ Als jeweils wiederkehrende Anfangsphase des Textes übernimmt er zugleich die Funktion eines Ankerpunktes für den folgenden Textverarbeitungsprozess² sowie die des *mood-settings*.³ Außerdem ist zu vermuten, dass der Opening Credit im Progress der seriellen Narration auch eine retroaktive Interpretation provoziert, insofern sich mit zunehmendem diegetischem Wissen auch der Horizont des Anfangs zwischen den Polen eines voraussetzungsarmen und -reichen Anfangens laufend verschiebt. Das „Vor“ der Serie transformiert sich so durch wiederholtes Sehen als „in“ der Serie.

Trotz dieses Status' in der seriell angelegten Narration wurde der Opening Credit von der bisherigen Serien- und Filmforschung weitgehend ausgeklammert. Während eine Tendenz der Serienforschung den Fokus auf *story arcs*, narrative Innovationen und das Serielle per se

¹ Ritual wird hier verstanden als die regelmäßige Wiederkehr einer Struktur, die ein Kollektiv zeitlich und räumlich zusammenführt und unter weitgehend invariante Handlungsabläufe stellt. Im Credit zur Serie *The Simpsons* (Fox, seit 1989) wird der Ritualcharakter des Seriellen reflexiv und strukturanalog zum Rezipienten ausgestellt, indem sich die gesamte Familie ‚immer wieder‘ vor dem Fernseher einfindet. Siehe zum Ritual Zitko 1998: 159–183.

² Vgl. Hartmann 1995: 101–122.

³ Unter *mood-setting* wird auf der Produktionsseite die Evokation einer für die Serie bzw. den Film übergreifenden Stimmung verstanden, beispielsweise eine mysteriöse Grundstimmung für Serien wie *The X-Files* (Fox, 1993–2002), eine lebensfrohe und heitere Stimmung für die Serie *Friends* (NBC, 1994–2004) etc. Siehe dazu Miller 1988: 71.

legt oder sich gar an der Unterscheidung von Quality und Quantity abarbeitet,⁴ gehen vor allem kulturkritisch verfahrenende Lektüren einzelner Serien zwar im *close reading* auf den jeweiligen Credit und seine Funktion für die analysierte Serie ein.⁵ Der Versuch einer umfassenderen Typologie von Opening Credits, die auf Formen und Funktionen des Credits gleichermaßen blickt, steht allerdings noch aus. Im Fokus dieser Typologie steht im Sinne einer strukturalen Analyse nicht nur die motivisch orientierte Typisierung der Credits, sondern die der Strukturmerkmale. Sie erlaubt, den Status von Credits als *Zusammenfassung der Handlung*, als *Verdichtung*, als *Exposition*, als *symbolhafte Zeichenstruktur*, als *Strukturanalogon*, als *Paratext* oder als *narrativen Bestandteil* zu begreifen. Sie stellt ein Begriffsinstrumentarium zur Verfügung, das die Analyse des Phänomens kontemporärer Serien und einzelner Episoden verfeinert. Denn erst das Wissen um die funktionalen und formalen Regeln der Narration erlaubt auch eine differenzierte Anwendung auf den konkreten Fall.

2. „Ein Vorspann ist ein eigener Film – und auch wieder nicht“⁶

Um sich einer Spezifizierung der bisher so bezeichneten Opening- bzw. Serien-Credits bezüglich ihrer strukturellen und funktionalen Merkmale anzunähern, muss zunächst geklärt werden, was begrifflich unter einem Credit zu verstehen ist und welchen Fragestellungen eine Definition begegnen muss. Die bisher in der Forschung erarbeitete Terminologie erweist sich dabei als durchaus vielfältig. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang vor allem die häufig verwendeten Termini *Vorspann* und *Abspann*, *main title* und *closing titles*, *title sequence*, *credits* oder *générique*.⁷

Obwohl bereits einige Überschneidungen – wie etwa durch *Abspann* und *closing titles* – auf den ersten Blick mehr als deutlich erscheinen, sind mit den jeweiligen Begriffen verschiedene Akzentsetzungen verbunden, die es bei der Verwendung zu berücksichtigen gilt. So ist es beispielsweise keine Selbstverständlichkeit, sowohl den Vor- als auch den Abspann einer Serie als Analyseobjekte zu untersuchen.⁸ Eine Privilegierung des Vorspanns gegenüber dem Abspann wird vor allem im Englischen auf der sprachpragmatischen Ebene durch die Bezeichnung des *main title* oder der *title sequence* ersichtlich. Dies ist strukturanalytisch eine kritisch zu hinterfragende Verengung Verengung, die dem Beginn im Gegensatz zum Ende eines Films eine größere Aufmerksamkeit zugesteht. Positiv hervorzuheben ist allerdings das sowohl im Begriff des *main title* als auch in dem der *title sequence* anklingende intermediale Inszenierungspotenzial zwischen Schrift und (Film-)Bild, das sich empirisch durch einen schriftlichen Film- oder Serientitel innerhalb einer filmischen Sequenz quantitativ belegen

⁴ Besondere Lobeshymnen auf das Quality-TV stimmen an Blanchet 2011: 37–70; Nesselhauf/Schleich 2014. Kritischer ins Gericht gehen bereits Kelleter und Co., siehe hierzu Kelleter (Hg.) 2012.

⁵ Vgl. etwa Koch et al. 2014a; Prokic 2016.

⁶ Böhnke 2006: 6.

⁷ Siehe dazu exemplarisch Lehmann 2010: 76.

⁸ Als Beispiel für diese Tendenz, sich allein dem Vorspann zu widmen siehe Klein 2001: 595–602.

lässt.⁹ Der Credit-Begriff hingegen legt das Augenmerk auf die Nennung der beteiligten Akteure und somit auf das Referenz- und Austauschverhältnis zwischen Diegese und Realität. Mit dem durch André Gardies oder Nicole de Mourgues innerhalb der Filmwissenschaft profilierten Terminus *générique* ist ebenfalls ein Begriff für eine Rahmungsfunktion durch Vor- und Abspann etabliert worden.¹⁰ Doch das Konzept der *générique* zielt stärker darauf ab, „das Verweisen über den Rand hinaus auf ein Außen des Films, das nicht zur Erscheinung kommt“¹¹ in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken. Damit ist vorwiegend die Produktionsseite des Films gemeint, die nicht innerhalb des fertigen Films dargestellt wird.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen scheint es sinnvoll, sowohl Vor- als auch Abspann bei der Analyse zu berücksichtigen und beide Termini unter dem Begriff der Credits zu subsumieren, nicht zuletzt um so auch ihre je unterschiedlich gewichtete Rahmungsfunktion im Hinblick auf die Narration als ein eigenes Strukturmerkmal einer Serie analysieren zu können.

Eine medienadäquate Auseinandersetzung mit Serien-Credits sollte die inszenatorischen Eigenheiten der Serie im Gegensatz zum Spielfilm berücksichtigen. Der Spielfilm als tendenziell singuläres Medienprodukt steht – anders als die Serie – weit geringer unter dem regelmäßigen Druck einer Einpassung in die statischen Programmstrukturen verschiedener TV-Sender, ebenso werden einzelne Episoden im Spielfilm selten mit einer Rahmung versehen. Die für Opening Credits typische Funktion, eine leichte Wiedererkennbarkeit und gleichzeitig eine Form der Unverwechselbarkeit innerhalb der vielfältigen Programmangebote zu garantieren, entfällt bei Spielfilmen weitgehend.¹² Auch wenn es an dieser Stelle nicht darum gehen soll, auf die Ergebnisse empirischer Studien zum Rezeptionsverhalten unterschiedlicher ZuschauerInnengruppen und deren Erwartungshaltungen an verschiedene Senderangebote näher einzugehen,¹³ so ist zumindest festzuhalten, dass Film- und Serien-Credits unterschiedliche Strukturen und Funktionen aufweisen können, die in ihrer Spezifik als Teil eines Films oder einer Serie ernstgenommen werden müssen. Dabei ist zu beachten, dass Credits erst in jüngerer Zeit zunehmend als zu analysierender Bestandteil einer Serie oder Episode betrachtet werden.¹⁴

Die Ansicht, Credits nur als ökonomisch erforderliches Beiwerk für die Vermarktbarkeit und Steigerung des Wiedererkennungswertes vorschnell aus einer detaillierten Forschungsarbeit

⁹ Wobei nicht ausgeschlossen wird, dass Titel auch beispielsweise durch einen Erzähler gesprochen werden können. Vgl. dazu die verschiedenen Beiträge in Friedrich/Jung 2002.

¹⁰ Siehe dazu Mourgues 1994.

¹¹ Böhnke 2007: 53.

¹² Ausgenommen bei Spielfilmreihen, die ebenfalls auf eine serientypische Inszenierung setzen und damit auf eine hohe Wiedererkennbarkeit abzielen. Beispiele hierfür wären etwa die Filmreihen STAR WARS, JAMES BOND oder HARRY POTTER.

¹³ Siehe dazu beispielsweise die Beiträge und Umfrageergebnisse in Schneider/Zimmermann 1992.

¹⁴ Als besonders einschlägig in diesem Zusammenhang Mengel 1995: 19–41.

auszuklammern,¹⁵ geht auf die oftmalige Missachtung des inszenatorischen Eigenwertes der Credits im Bereich des Spielfilms zurück. Wie jedoch unter anderem Deborah Allison in ihrer Analyse von Vorspannsequenzen im klassischen Hollywoodkino betont, unter anderem anhand von Billy Wilders *SUNSET BOULEVARD* aus dem Jahr 1950, finden sich in der Filmgeschichte schon früh experimentelle und innovative Vorspannsequenzen, die Informationen über ihre eigene mediale Beschaffenheit performativ ausstellen und auf diese Weise ihre Funktion als Eintritt der ZuschauerInnen in die Handlung entfalten.¹⁶ Allison's Studie kommt zu dem Ergebnis, dass die von ihr behandelten Vorspannsequenzen eine Form des extravaganten und damit ausgestellten Exhibitionismus darstellen und verschiedene Formen der Verankerung innerhalb der Diegese aufweisen. Diese Verankerungen können als Spielformen und Interaktionen zwischen dem Vorspann und der Handlung des Films auftreten. Solche interaktiven Eingriffe in die Diegese können beispielsweise die aktive Verschriftlichung des Filmtitels durch eine der Figuren sein, wie in *I LOVE MELVIN* von Don Weis aus dem Jahre 1953,¹⁷ oder eine direkte Adressierung des Publikums durch eine Figur, die metaleptisch ihren eigenen Status als Teil eines Spielfilms zu erkennen gibt und eventuell sogar kommentiert.

Die Zuschauer werden durch solche Verfahren von Anfang an, das heißt vom Anfang des gezeigten Films an und nicht erst mit Beginn der eigentlichen Handlung, mit möglicherweise signifikanten Dispositionen, Erzählmustern oder Erwartungsbrüchen konfrontiert, die für das nachfolgende Verständnis des Films relevant sein können. Entscheidend dabei ist die Frage, ob sich der Übergang in die Erzählung überhaupt noch eindeutig zu erkennen gibt oder eine Unterscheidung nicht sogar durch ein selbstreflexives Spiel unterwandert wird.¹⁸

Ein solches Spiel betreibt beispielhaft das 2015 erschienene James-Bond-Abenteuer *SPECTRE*, das sich nahtlos in die für Bond-Filme ohnehin stets hohe Qualität explizit selbstreflexiver, und hochgradig ideologischer, Anfangs- und Creditsequenzen einfügt.¹⁹ Nach einer für die Reihe typisch imposanten Action-Szene, in der James Bond in einem wilden Faustkampf innerhalb eines naturgemäß beengten Helikopters die Oberhand behält, während unter den Kombattanten ein öffentlicher Maskenball auf den Straßen tobt, betrachtet Bond plötzlich einen Ring mit einem eingepprägten Krakensymbol. Ohne zusätzlich dezidiert

¹⁵ Was jedoch auch daran liegt, dass Credits oftmals schon von den TV-Sendern verknappt oder herausgeschnitten werden, um beispielsweise Werbezeit zu generieren. Siehe dazu Mengel 1997: 241–256.

¹⁶ Vgl. Allison 2006: 90–101. Allison hebt dabei wie auch andere Filmwissenschaftler insbesondere Saul Bass als herausragenden Innovator in der Entwicklungsgeschichte von selbstreflexiven Filmvorspannen hervor, insbesondere seine Arbeit für Gene Kellys *THAT'S ENTERTAINMENT, PART II* aus dem Jahr 1976. Vgl. dazu auch im selben Band Harris 2006: 123–136.

¹⁷ In diesem Film wird der Titel durch die Protagonistin des Films mit Lippenstift auf einen Spiegel geschrieben. Dabei wird – wie Deborah Allison als besonders markant für diese Inszenierungsstrategie feststellt – über den durch den Spiegel direkt auf das Publikum gerichteten Blick der Figur eine Zuschaueradressierung vorgenommen, welche die Metaposition eines Credits innerhalb der Diegese unterstreicht. Siehe dazu: Allison 2006: 98.

¹⁸ Zum Phänomen der Aufhebung einer klaren Differenzierung, wie sie besonders häufig beispielsweise Jean-Luc Godard vorgenommen hat, siehe Müller 1997: 108–127.

¹⁹ Siehe hierzu beispielsweise Planka 2013.

markierten Übergang beginnt nun der Opening Credit, der in symbolisch verdichteter Form ebenfalls typische Bond-Motive wie männlich codiertes Begehren oder die Präfiguration heroischer Männlichkeit bildlich in Szene setzt und anschließend fast nahtlos zur eben verlassenen Szene mit Bond im Hubschrauber zurückkehrt. Das reflexive Spiel dieses Credits besteht nun allerdings nicht nur in besagter Verdichtung wichtiger Grundmotive, sondern ebenso in einer Andeutung bestimmter Figurenkonstellationen, wie etwa des Antagonisten mithilfe des im Credit omnipräsenten Krakensymbols, in der nun folgenden Handlung von SPECTRE.

Ein solches Verfahren avancierter Credit-Inszenierung bietet allerdings auch ebenso die Möglichkeit, ein Spiel mit Konventionen zur Irritation einzusetzen, das heißt etwa als mediale Störung einer durch bestimmte Zeichen- bzw. Figurenkopplungen etablierten Anordnung von Bild, Schrift und Ton²⁰ oder als diegetische Initiationsstörung.²¹ Gardies bringt die damit zusammenhängende Mittelstellung des Credits als Spielfläche zwischen eigentlichem Erzähl- und Inszenierungstext auf der einen und bloßer Information über die am Entstehungsprozess Beteiligten auf der anderen Seite in seiner Auseinandersetzung mit Vorspannsequenzen folgendermaßen auf den Punkt: „Eine paradoxe Situation also, denn der Vorspann gehört zwar voll und ganz zum Film, nicht aber zum Text“.²²

Je nach exakter Positionierung und Einbindung des Credits, etwa nach einem „Previously on“ oder einer in die Erzählung einführenden *prescene*, können Credits als Austausch- und Umschlagelement zwischen einsetzender Diegese und extradiegetischen Informationen fungieren. Credits, so könnte man als Zwischenfazit formulieren, haben schon im Bereich des Spielfilms unterschiedliche Formen ausgebildet. Credits sind für Filmschaffende innerhalb aller Phasen der Filmgeschichte immer wieder als Mittel genutzt worden, unterschiedliche Akzentuierungen der filmischen Initiation und Abschließung der Erzählung auszuloten, die über eine bloße Dokumentation der beteiligten Akteure hinausreichen. Der Credit ist damit in eine „komplexe Schwellensituation“²³ filmischer Rezeption eingelassen, deren Grenz- und Übergänge zwischen Dokumentation der Produktion, Adressierung der ZuschauerInnen, Einführung in die Diegese oder einer ausgestellten Reflexion der Vorführsituation verlaufen.

Die bisher im Bereich des Spielfilms diskutierte Differenz zwischen verschiedenen Arten der Credit-Inszenierung soll – ohne die Eigenheiten der jeweiligen Medienformen zu negieren – auf zeitgenössische Serien-Credits übertragen und in ihrer Vielfalt auch im Rückgriff auf mittlerweile serienhistorisch zu nennende Beispiele ausdifferenziert werden. Damit wird zum einen Norbert Mengels Befund, wonach der Serienvorspann historisch betrachtet weitge-

²⁰ Zu letzterem Punkt siehe Schaub 2005: 76.

²¹ Siehe hierzu insbesondere Hüser 2003: 237–260.

²² Gardies 2006: 21.

²³ Stanitzek 2006: 8

hend den „Zwängen des Mediums Fernsehen unterworfen ist“ und die ZuschauerInnen deshalb „weniger in die Irre führen“²⁴ dürfe, für moderne zeitgenössische Serien wie etwa *The Sopranos* (HBO, 1999–2007) oder *Lost* (ABC, 2004–2010) zu überprüfen sein. Dies ist wichtig, wenn die für Serien signifikante Wiederholung der Credits in jeder Episode und eine damit einhergehende Konstanz ihrer Gestaltung als konzeptionelles Moment fokussiert werden. Zum anderen gilt es zu verdeutlichen, dass die von Mengel angesprochene Irritation der Zuschauererwartungen einen produktiven und für manche Serien-Credits sogar konstitutiven Bestandteil ihrer Einbettung in die Gesamtserie oder Einzelepisode darstellt.

Den Schwerpunkt auf einen rezeptionsästhetischen Akzent von Credits zu legen korrespondiert vor allem mit einem weiteren, für serielles Erzählen immanent signifikanten Strukturelement, nämlich dem Aufbau und der Verkettung von Cliffhangern innerhalb einer Serie. Folgt man der von Tanja Weber und Christian Junklewitz vorgeschlagenen Definition von Cliffhangern als intendierte Unterbrechung der Narration, die im weitesten Sinne Interesse am Fortgang der Handlung weckt,²⁵ ist das Verhältnis zwischen Credit und Cliffhanger hochgradig durch die Erzeugung von Spannung und Steigerung der Erwartungshaltung geprägt. Doch ebenso muss die gegensätzliche Tendenz, nämlich eine geradezu harmonisch mit dem Erzählfluss einer Episode verwobene Credit-Inszenierung, als produktiver Bestandteil zeitgenössischer Serien in den Blick geraten.

Die Fokussierung auf verschiedene Funktionen der Credits steht in enger Verbindung mit Gérard Genettes Theorie des Paratexts im Bereich der Literatur. Die Funktion der Paratexte besteht nach Genette unter anderem darin, einen Text zu vervollständigen und damit erst zu einer lesbaren Einheit aus Text und angeschlossenen Paratexten zu formen.²⁶ Paratexte sind somit als Texte konzipiert, die einen Text umgeben, die diesen – analog zur Positionierung der Credits – nicht nur rahmen, sondern darüber hinaus eine für die Interpretation herausragende, respektive werkkonstituierende Rolle einnehmen: „Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“.²⁷

Auch wenn Genettes literarisch geprägter Begriff nicht ohne Weiteres auf das filmische Medium übertragen werden sollte,²⁸ so ist nachfolgend gerade der für eine Serie als Gesamtwerk konstitutive Moment der Credits zu berücksichtigen. Besonders die modernen Distributions- und Rezeptionsbedingungen der Serien im Zeitalter des Internets und die oftmals zur TV-Ausstrahlung zeitgleiche Veröffentlichung auf DVD sowie auch verstärkt als komplett abrufbare Staffel in entsprechenden Onlineportalen wie Netflix, Amazon Prime oder via Sky

²⁴ Siehe dazu Mengel 1995: 19. Wobei auch Mengel sehr wohl innovative Entwicklungen registriert und anerkennt.

²⁵ Vgl. Weber/Junklewitz 2010: 111–131.

²⁶ Vgl. Genette 2001.

²⁷ Ebd.: 110.

²⁸ Zu den Problemen einer solchen begrifflichen Übertragung, insbesondere im Zusammenhang mit der von Genette fokussierten Leserlenkung durch einen literarischen Text, siehe Böhnke 2007: 49–50.

Ticket befördern eine stärkere Fokussierung auf den Gesamtwerkcharakter einer Serie und damit auf alle ihre textuellen Elemente.²⁹

Der Medienwandel serieller Formen, so eine Hypothese unserer Ausführungen, lässt sich in seiner Vielfalt innerhalb der immer stärker ausdifferenzierten Serienlandschaft wie auch bezogen auf die Ausprägung einer Identität einzelner Serien besonders markant an den verschiedenen Formen von Credits nachvollziehen. Führt man diesen Gedankengang weiter, lassen sich folgende Leitfragen für eine Typologie formulieren: *Wie bestimmt der Credit die Rezeption der Diegese mit, inwiefern schreibt der Credit an der Serie mit? Wie lassen sich die verschiedenen Ausprägungen von Opening Credits in eine Typologie überführen, und welcher analytische Mehrwert ergibt sich durch eine Mikroanalyse des Opening Credit? Und letztlich: Wie ist das Verhältnis von Mikroanalyse des Credits und Makroanalyse der Diegese zu bestimmen?*

3. Von der Serien- zur Credit-Typologie

Die Anzahl an Publikationen zum Thema TV-Serie ist in den letzten Jahren so rapide angewachsen, dass man von einem regelrechten Boom sprechen kann. Ausgehend vom vielfach beschworenen Wandel der Serienlandschaft spätestens ab den 1990er Jahren und angefacht durch entsprechende Basistexte wie Robert J. Thompsons geradezu bibelartig zitierte Studie *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER* (1997) oder Robin Nelsons *TV-Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change* (1997) wurde der inzwischen in seiner ideologischen Doppelbödigkeit problematisierte Begriff des Quality-TV zur Speerspitze einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Serien und Serialität.³⁰ Die TV-Serie, die lange aufgrund ihrer scheinbaren kulturellen Minderwertigkeit keinen Platz in der Wissenschaft hatte,³¹ wurde nun zum Ausgangspunkt einer breiten Debatte über sogenannte Qualitäts- und Insiderserien, die sich nicht nur um die kritische Aufarbeitung von Inhalten und Ästhetiken von Serien bemühte, sondern zunehmend auch das Konzept des Fernsehens als Dispositiv oder auch die trans- wie intermediale Qualität serieller Erzählmuster in den Blick nahm.

Die Serienforschung der letzten Jahre konzentrierte sich somit unter anderem darauf, entweder einzelne Serien durch die Analyse als moderne Groß Erzählungen oder bezogen auf den Film als Erweiterung und Spezifizierung filmästhetischer Konzepte zu nobilitieren. Serien wie *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991), *The X-Files* (FOX, 1993–2002), *Mad Men* (AMC, 2007–2015), *The Wire* (HBO, 2002–2008), *Homeland* (Showtime, seit 2011) oder *Dexter* (Showtime, 2006–2013) wurden als Agenten eines epochalen Umbruchs in der Historiographie serieller TV-Erzählungen klassifiziert. Darüber hinaus geraten auch die Rezeptionsformen von Serien im Kontext des dispositiven Zugangs ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses.

²⁹ Zur produktiven und explizit intermedialen Auseinandersetzung mit paratextuellen Phänomenen siehe Kreimeier/Stanzitzek 2004.

³⁰ Zu einem entsprechenden Überblick siehe beispielsweise Rothmund 2013: 12–44.

³¹ Stanley Cavell thematisiert erstmals die Scheu der Akademiker vor der Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und seinen Formaten in Cavell 2001: 125–164.

Ausgehend von festen Sendeplätzen im Rahmen einer Programmstruktur, der Aufteilung von Serien in Staffeln oder der sehr unterschiedlichen Erzählzeiten findet auch die spezielle Zeitlichkeit³² von Serien in Verbindung mit den Auswirkungen auf das Rezeptionsverhalten und den jeweiligen Inszenierungskonzepten Beachtung.³³ Serien fallen, so ließe sich aufgrund der Forschungen der letzten Jahre zusammenfassend konstatieren, nicht nur narrativ und bis in ihre intraseriellen Mikrophänomene hinein inszenatorisch komplex, hochgradig selbstreflexiv und seriell rekursiv aus.

Die Entwicklung der Serienforschung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, wie viel Basisarbeit in typologischer, medientheoretischer oder rezeptionsästhetischer Hinsicht bereits lange vor der ‚Geburt‘ des Quality-TV geleistet wurde, die vor allem das Fernsehen als dispositives ‚Ursprungsmedium‘ der TV-Serie ernst nimmt und damit auch einen Grundstein für die Analyse und Unterscheidung verschiedener Credit-Modelle legt. Zwei Theorieansätze aus diesem fernschwissenschaftlichen Umfeld sind für den hier vorgestellten Zusammenhang relevant und daher an dieser Stelle erwähnenswert: Eine Grundunterscheidung, auf die noch heute gerne zur Differenzierung von Film und Fernsehen zurückgegriffen wird und die es erlaubt, das Programm des Fernsehens – und damit eben auch Serien und deren Credits – in einer funktionalen Ästhetik zu beschreiben, legt Stanley Cavell vor. Das Fernsehen konstituiert, so Cavell, einen „Strom simultaner Ereignisrezeptionen“;³⁴ im Unterschied zum Film ist die hervorgerufene Wahrnehmungsform nicht die des Betrachtens (*viewing*), sondern die des Überwachens (*monitoring*).³⁵ „Es geht dabei nicht darum, etwas sichtbar werden zu lassen, sondern darum, etwas durch einen Bericht abzudecken, es im Blick zu haben“.³⁶ Daran anschließend sieht Adelman das Fernsehen durch die Praxis der Revisualisierung gekennzeichnet: das sind „Bildformen, die in anderen medialen Konstellationen und Praxisbereichen definiert wurden“, sie „erhalten im Fernsehen eine (modifizierte) Sichtbarkeit“³⁷. Systematisch „verweigern die Visualisierungen des Fernsehens diesem Medium eine visuelle ‚Identität“³⁸. Es trägt zudem einen zeitlichen Index, den Oliver Fahle mit Transtemporalität bezeichnet: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind nicht mehr in gleicher Weise voneinander differenzierbar wie zuvor, sondern gehen ineinander über, verschachteln sich oder koexistieren in einer filmischen Einstellung“.³⁹

³² Hier ist vor allem die Erzählzeit gemeint; abgeschlossene Staffeln lassen sich jederzeit durch Zwischengeschichten, Vorgeschichten, Nebengeschichten oder beliebige Fortsetzungsgeschichten erweitern. So zuletzt im Fall von *The X-Files* (FOX, seit 2016) oder *Twin Peaks* (HBO, seit 2017). Mit dem wachsenden Umfang der erzählten Zeit wächst im seriellen Universum letztlich auch die Erzählzeit, dies bedeutet nichts Anderes, als dass Staffelergänzungen, Spin-Offs etc. oftmals nicht auf einen Komplexitätsaufbau auf der Handlungsebene zurückgreifen, sondern die erzählte Zeit durch Rückblenden, Prequels etc. ‚aufblähen‘.

³³ Vgl. Schabacher 2010: 19–39.

³⁴ Cavell 2001: 145.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd.: 142.

³⁷ Adelman/Stauff 2006: 69.

³⁸ Ebd.

³⁹ Fahle 2007: 125.

Außerdem gilt es John Caldwell mit seiner Studie *Televisuality* (1995) zu erwähnen, welche die schon bei wichtigen Vorläufern wie Roger Odin, Francesco Casetti und Umberto Eco zentrale Diskussion um eine Bestimmung ästhetischer Grundkategorien wie Stil, Genre oder Serie fortsetzte, sie jedoch noch profunder auf das sich medientechnisch wandelnde Fernsehbild bezog. Video- und neue Kameratechniken, höhere Bildauflösungen und -formate oder der Einsatz von Splittscreens steigern nach Caldwell die Eigenqualität und spezifische Inszenierungsidentität des Fernsehens. Diese Entwicklung lässt sich auch und in spezifischen Ausprägungen gerade an Serien-Credits nachvollziehen, wie die nachfolgenden Analysen zeigen werden.

Die hier vorgeschlagene Typologie der Serien-Credits, die nachfolgend an einigen Beispielen auf ihren analytischen Erkenntniswert hin überprüft wird, dient einer Erweiterung bisheriger typologischer Überlegungen zur Serie im Bereich der Fernsehwissenschaft.⁴⁰ Insbesondere ein Blick auf die für dieses Unterfangen einschlägigen Studien zu einer Systematisierung prägnanter Präsentationsformen im TV-Bereich, wie sie prominent von Knut Hickethier oder Jörg Türschmann erarbeitet wurden, eröffnet produktive Perspektiven und Anschlussmöglichkeiten. Diese können vor allem dann genutzt werden, wenn die bei Hickethier und Türschmann elaborierten serientypologischen Muster zu Präsentationsstrukturen und den ihnen eingeschriebenen Gestaltungsformen mit den hier angestellten Überlegungen zur funktionalen wie ästhetischen Spezifik der Credits kombiniert werden. Die längst in der Forschungsstandardisierten Unterscheidungsbegriffe der Episoden- (*series*) und der Fortsetzungsserie (*serial*) markieren Gegenpole, die in der Praxis seriellen Erzählens nur selten in Reinform auftreten. Wie Hickethier anmerkt, sind diese beiden Extreme als doppelte Formstruktur der Serie zu begreifen, die einerseits zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheiten bietet, sich andererseits aber auf einen größeren, vom Zuschauer häufig gekannten Gesamtzusammenhang bezieht.⁴¹ Damit wird der historisch vielfältigen Ausprägung verschiedener Serienformen, die sich um einen Kompromiss aus Episoden- und Fortsetzungsserien versuchen, wie insbesondere in den letzten zwanzig Jahren zu beobachten, Rechnung getragen.⁴² Relevant für die vorliegende Untersuchung ist in diesem Zusammenhang folglich einerseits die von Hickethier konstatierte Ausprägung serieller Mischformen im Bereich der zeitgenössischen TV-Serie, andererseits die weitgehende Ausklammerung einer dezidierten Beschreibung und Einbeziehung der Serien-Credits in seine Beobachtung.⁴³

Im Gegensatz zu Hickethiers Typologie der Fernsehformen bzw. -formate⁴⁴ schlägt Jörg Türschmann in seiner Serientypologie ein sehr differenziertes Untersuchungsrastrer vor, das

⁴⁰ Zu neueren serien- und letztlich fernsehwissenschaftlichen Überlegungen im Bereich der Autorschaft siehe Schlicker 2016: 13–67

⁴¹ Vgl. Hickethier 1991: 10.

⁴² Vgl. Weber/Junklewitz 2010: 117.

⁴³ Eine Ausnahme dazu stellt etwa die TV-Reihe dar, bei der dem Titeldesign und der Eingangssequenz eine die Reihe konstituierende Funktion zugestanden wird Hickethier 2007: 197.

⁴⁴ Zur Begriffsdiskussion und den Schwierigkeiten einer Definition von Fernsehformen und -formaten siehe exemplarisch Tschiltschke 2011: 37–46.

sich dezidiert auch auf fiktional-diegetische Aspekte von Serien stützt. Vergleichbar mit der Unterscheidung zwischen *series* und *serial* sowie auf der Grundlage der in der französischen Forschung geprägten Begriffe *mise en série* und *mise en feuilleton* setzt Türschmann folgende Basisdefinition für seine Serientypologie: „Ein Feuilleton ist die periodische Distribution offener Episoden, eine Serie ist die periodische Distribution geschlossener Episoden“.⁴⁵ Eine Serie zeichnet sich im Gegensatz zum Feuilleton dadurch aus, dass die Reihenfolge der Episoden kausalgenetisch relativ beliebig angeordnet ist und deshalb auch auf figuraler Ebene kaum Entwicklungen oder gar radikale Veränderungsprozesse der Hauptfiguren zu verzeichnen sind. Diese Beobachtung korreliert dann etwa mit der jeweiligen Zeitinszenierung in der Serie und im Feuilleton, da beispielsweise eine Cliffhanger-Struktur über einzelne Episoden hinweg im Feuilleton schon durch die potenzielle Entwicklung der Figuren prototypisch stärker ausgeprägt sein kann als in einer Serie, in der selbst die Hauptfiguren primär über ihre soziale und damit unveränderte Funktion definiert werden.⁴⁶

Als Figurenbeispiele könnten hierfür im Bereich des Feuilletons insbesondere durch ihre biografischen Entwicklungswege Tony Soprano oder Don Draper aus *Mad Men* (AMC, 2007–2015) sowie für die Serie etwa die charakterbasiert statisch angelegten Detektive Kojak oder Columbo aus den gleichnamigen Krimiserien genannt werden. Speziell Detektivfiguren werden typischerweise in der Aufklärung ihrer jeweils in einer Folge zu lösenden Fälle gezeigt und darüber hinaus nur selten im Kontext einer Figurenentwicklung in einem über mehrere Episoden gespannten Handlungsbogen inszeniert.⁴⁷ Des Weiteren zeichnet sich das Feuilleton nach Türschmann inhaltlich durch eine ausgeprägte Etablierung von Haupt- und Nebenhandlungen und eine stärkere Konzentration auf einen nach mehreren Staffeln abgeschlossenen Erzählverlauf aus. Damit wird dem Feuilleton ein regelrechter Gesamtwerkcharakter zugestanden, der einer Serie schon durch ihre achronologische Erzählstruktur abgesprochen werden kann.⁴⁸

Auch wenn Türschmanns Raster durch die Verknüpfung narrativer und inszenatorischer Aspekte einen Beitrag zu einer Beschreibung von TV-Serien leistet, fehlt auch in seinem Fall eine konkrete Berücksichtigung der Credits. Außerdem scheint seine Verwendung des Begriffs Feuilleton gerade im deutschen Sprachraum aufgrund des Bezugs zum Kulturjournalismus etwas verwirrend, und es liegt auch deshalb auf der Hand, dass sich innerhalb der Forschung das bereits genannte Begriffspaar aus *series* und *serials* durchgesetzt hat, um eher episodische von fortlaufenden Serien zu unterscheiden. Dennoch nimmt Türschmanns An-

⁴⁵ Türschmann 2007: 100.

⁴⁶ Zu Geschichte, Bedeutung und Formen des Cliffhangers hat Vincent Fröhlich eine medienhistorisch ausdifferenzierte Arbeit vorgelegt: Fröhlich 2015.

⁴⁷ Dass dies nicht zwangsläufig für Detektivfiguren gelten muss, beweist beispielsweise der Protagonist aus der gleichnamigen Serie *Dexter*, die allerdings nach Türschmann dem Feuilleton zugeordnet werden muss.

⁴⁸ Wie vor allem die sogenannte *Saga*, die sich über spezifische temporale Relationen als weiterer Begriff anführen lässt. Siehe Türschmann 2007: 102.

satz mit seiner Herausstellung charakterbasierter, narrativer oder temporaler Faktoren Unterscheidungen in den Blick, die für eine Analyse von Serien und deren Credits unerlässlich sind.

Analog zur bisherigen Erörterung umfasst das hier vorgestellte Typologiemodell fünf Kategorien. Zu unterscheiden sind Credits mit Schwerpunktsetzungen auf: *Charakterisierung*, *Topografie*, *motivisch angelegte Narration*, *metaphorisch angelegte Narration* sowie *grafische Reduktion*, wobei das Auftreten von Mischformen explizit berücksichtigt und sogar als signifikant für die Entwicklungsgeschichte des Credits bewertet wird.

4. Die Typologie

Typologien bemühen sich um idealtypische Formen und Funktionen, sind sich aber dessen bewusst, dass diese Idealtypen nicht in Reinform auftreten bzw. bei weiterer historischer Ausdifferenzierung bestimmte Anfangsformen hinter sich lassen oder in Mischformen mitführen. Die jeweiligen Mischformen lassen sich dann über die jeweilige Konstellation dieser Elemente in ihrer Spezifik bzw. Innovation beschreiben. Bedingung für eine Analyse der Mischformen stellt jedoch eine exemplarische Darlegung der Einzelformen des charakterbasierten, topografischen, motivisch-narrativen und metaphorisch-narrativen sowie grafischen Credits dar.

Charakterbasierte Credit-Elemente

Charakterbasiert ist ein Serien-Credit dann, wenn seine Funktion auf die Einführung des Personals und einer grundlegenden Stimmung fokussiert ist. So verzichtet beispielsweise der Credit von *Friends* (NBC, 1994–2004) auf eine Lokalisierung oder die Darstellung einer grundlegenden Thematik der Comedy. Eine zentrale Funktion kommt beim vorrangig charakterbasierten Credit einem eingängigen musikalischen *theme* zu. Allein über den Titel-Song und die Montage wird eine optimistische Atmosphäre vermittelt, die es erlaubt, auf das Thema der Serie zu schließen. So lautet der Refrain denn auch „I’ll be there for you“ – ein konstitutives Merkmal der Serie, deren Figurenkonstellation sich über 10 Staffeln hinweg nicht verändern wird. Bereits der Credit vermittelt seinen Rezipienten das Konzept freundschaftlicher Treue. Auf diese intra- wie extradiegetische Bindung setzt denn auch die Serie, die gewissermaßen das Erbe von *Friends* antritt, nämlich *How I met your Mother* (CBS, 2005–2014). Auch hier kommt es zu einer Hierarchisierung, die den Titel-Song über das visuelle Material stellt. Die Frames bzw. Schnappschüsse der Clique werden durch den Song zu einer Einheit, die die ZuschauerInnen zwischen Erinnerung und Jetztgefühl einbettet, einen hochgradigen Identifikationsmechanismus in Gang setzt und ihm sogar erlaubt, die Serie wie eine Art Fotoalbum zu nutzen.

Variationen finden sich im charakterbasierten Credit vor allem in der Priorisierung der Kernfiguren sowie der Darstellung ihrer Beziehungen untereinander. Die Serie *New Girl* (FOX, 2011–2018) setzt in der Figurenkonstellation bereits im Credit einen Fokus auf Zooey

Deschanel als singende und von ihren männlichen Freunden bzw. Mitbewohnern umringte neue Mieterin in einer WG. Zurückhaltend bezüglich einer topografischen Verortung sowie einer handlungsspezifischen Aussage erlaubt die Zentralisierung des New Girls analog zum Titel-Song – „Hey Girl. What’s your doin’? Hey Girl, where you goin’? Who’s that girl? Who’s that girl? Who’s that girl? It’s Jess.“ – eine Fokussierung auf die biografische Entwicklung der Figur Jess.

Eine ähnliche Fokussierung findet im Credit der Serie *Ally McBeal* (FOX, 1997–2002) statt. Zwar werden die Nebenfiguren ebenfalls vorgestellt, doch die Verschaltungen der einmontierten Szenen mit dem Titel-Song machen deutlich, dass primär die Protagonistin Ally ihren Weg sucht. So lautet denn eine Zeile der Lyrics auch prägnant und vielleicht strukturanalog zur Rezeptionserwartung: „I’ve been searching my soul tonight“. Ähnlich wie bei *Ally McBeal* kommt es auch im Credit der Serie *Gilmore Girls* (The WB, 2000–2007) zu einer narrativen Figureneinführung durch rhythmisch einmontierte Szenen. Neben der Einführung des Nebenpersonals wird durch die iterative Einblendung von Tochter-Mutter-Sequenzen die besondere, für die Serie konstitutive Beziehung zwischen den beiden fokussiert. Doch auch hier verbindet vor allem der Titel-Song die einzelnen Szenen. Ähnlich wie bei *Friends* lautet die handlungsübergreifende Botschaft: „Where you lead, I will follow. [...]. I will follow where your lead.“ Der Credit geht über eine bloße Vorstellung des Personals und der grundlegenden Stimmung hinaus, insofern er der Kulisse mehr Raum gibt. So ist man bereits über die ländlich-familiäre Atmosphäre der Serie informiert.

Häufig überlagern sich charakterbasierte und topografische Informationen. So beispielsweise beim Opening Credit der Netflix-Serie *Orange is the new black* (Netflix, seit 2013). Entsprechend des Angriffs des Gefängnisses auf Identitätswürfe stellt der Credit zwar in Detail-Shots von Augen- und Nasenpartie sowie Mund- und Kinnpartie die Gesichter der Akteurinnen vor, diese bleiben aber eigentümlich entpersonalisiert. Neben motivischen Markern des Gefängnisses zur topografischen Orientierung übernimmt vor allem der Titel-Song *You’ve got time* von Regina Spektor die Funktion einer atmosphärischen Einführung. Besonders die Strophe „Remember all their faces. Remember all their voices“ zeigt an, dass die räumlich zwanghafte Bindung der Figuren ebenfalls einen Aspekt der Zusammengehörigkeit erzeugt, wie bei anderen Comedy-Serien.

Kreativ dehnen zwei Serien die charakterbasierte Funktion des Opening Credits aus. So etwa *Hannibal* (NBC, 2013–2015): hier wird ausschließlich der Protagonist Hannibal vorgestellt, jedoch nicht in seiner äußerlichen Erscheinung. Stattdessen werden die Umrissse seines Kopfes aus Blut gegossen und schemen- sowie ikonenhaft der Mundschutz angedeutet, der auf das Schicksal des Serienkillers vorausweist. Auch hier übernimmt die Soundebene eine atmosphärische Genreinordnung sowie eine Andeutung der dramaturgischen Wendung. Als letztes Grenzbeispiel kann der Opening Credit der Serie *Arrested Development* (FOX, 2003–2006; Netflix, seit 2013) angeführt werden. Obwohl die Serie visuell recht konventionell das

Figurenpersonal vorstellt, erreicht der Credit ein Höchstmaß an Ironie, indem er das zu Erzählende auf der Ebene der Form in Frage stellt. Zentral sind eben nicht mehr die Charaktere, sondern die Art und Weise, wie von ihrem Schicksal „erzählt“ wird. Binnen nur 20 Sekunden werden die Charaktere der Serie visuell durch fotografisches Bildmaterial und kurze Sequenzen vorgestellt: „Now the story of a wealthy family who lost everything, and the one son who had no choice but to keep them all together. It’s *Arrested Development*.“ Der Credit nimmt das Spiel mit ironischen Kommentaren und Metalepsen der gesamten Serie vorweg, außerdem wird bereits so auf die Multiperspektivität und die Folgen doppelter Kontingenz⁴⁹ hingewiesen, die von Serien zu erwarten wären, die sich auf die Sicht und das Leben mehrerer Figuren richten.⁵⁰

Topografische Credit-Elemente

Zahlreiche charakterbasierte Credits enthalten subordinierte *topografische* Andeutungen. Indes können Hinweise dieser Art durchaus die Charakterisierung des Personals dominieren. Als historische Beispiele für den topografischen Credit dürfen die Serien *Dynasty* (ABC, 1981–1989) und *Dallas* (CBS, 1978–1991) gelten. Aber auch Serien wie *Beverly Hills, 90210* (Fox, 1990–2000) und *Baywatch* (NBC, 1989–2001) arbeiten mit einer starken Evokation der ortsbezogenen Stimmung. Der Credit der Serie *2 Broke Girls* (CBS, 2011–2017) verzichtet sogar komplett auf die Vorstellung des Personals und setzt nur auf einen Schwenk über die Manhattan Bridge und die Nennung der Namen der DarstellerInnen.

Einen ersten historischen Höhepunkt des topografischen Credit bietet die Serie *Twin Peaks* (ABC, 1990–1991). Mit 2 Minuten 37 Sekunden einer der längsten Opening Credits, lässt er sich Zeit, den Rezipienten nach *Twin Peaks*, einem scheinbar zeitlosen Ort, zu entführen, für den nicht so sehr die Verortung auf der Landkarte als vielmehr die Stimmung ausschlaggebend ist, die ihn zur undurchdringlichen Seelenlandschaft stilisiert. Metaphorisch funktionalisiert der Credit die Örtlichkeit und den Raum, um die Bedeutung der wechselseitigen Durchdringung von kapitalistischer Industrie und mystisch anmutender Natur für die Handlung zu veranschaulichen.

Ähnlich geht auch der Credit der Netflix-Serie *Sense8* (Netflix, 2015–2018) vor. Die acht über den ganzen Globus verteilten Schauplätze werden durch die Montage zu einem Weltschau- platz synthetisiert. Die für die Serie charakteristische Verschmelzung von Heterogenem wird so atmosphärisch antizipiert. Es handelt sich quasi um ein globalisiertes *Twin Peaks* – im Übrigen hat die Serie mit einer Neon-Reklame („Twin Peaks“) auch eine Referenz an die Seelenlandschaft von *Twin Peaks* eingebaut. Zurückhaltender bzw. radikal reduziert nimmt

⁴⁹ In der Serie werden häufig Szenen der Kommunikation inszeniert, in der die Erwartungshaltung von *Alter* in Bezug auf *Ego* mit der inversiven Erwartungshaltung von *Ego* in Bezug auf *Alter* für die ZuschauerInnen sichtbar kollidieren bzw. enttäuscht werden. Verstärkt wird diese Kontingenz der Anschlüsse, die sich auf beide Seiten der Kommunikation (also doppelt!) erstreckt, durch entsprechende Arbeiten mit der Kamera, die die Reaktionen von *Alter/Ego* in ‚intimen‘ Momenten enttäuschter Erwartung einfängt.

⁵⁰ Vgl. Morsch 2012: 151–174.

sich dagegen *Bloodline* (Netflix, 2015–2017), eine andere Netflix-Serie, aus. Auch sie wendet die Topografie Floridas durch die unterschiedlichen Wetterlagen, besonders durch einen aufkommenden Sturm, ins Metaphorische. Als weitere Beispiele für topografische Credits dürfen die Serien *House of Cards* (Netflix, 2013–2018) und *Game of Thrones* (HBO, seit 2011) gelten.

Motivische Credit-Elemente

Wie das Motivische gegenüber Charakterisierung und Topografie in den Vordergrund treten kann, zeigt sich deutlich an Credits, die neben Hauptschauplatz und Figurenpersonal bereits über Handlungsmotive informieren. Der Credit der Serie *Damages* (FX, 2007–2012) zeigt, wie das Topografische durch Montage und Einstellungsgrößen genutzt wird, um symbolische Bedeutung zu erzeugen, die über eine Vorstellung der Hauptschauplätze hinausreicht. Dies geschieht vor allem über Aufnahmen der Großstadt New York, dem Gerichtshof und den SchauspielerInnen und vor allem über die zwischenmontierten Detailaufnahmen, wie etwa die Gewändefiguren des Gerichts, die auf Skelettschädeln stehen. Auch Justitias blutverschmierte Hände – oder sind es die der Protagonistin Patty Hewes (Glenn Close)? – stehen allegorisch für die korrumpierte Justiz, die die Serie durchweg behandelt. Einzelne Zeichen werden durch eine intensive Farbgebung hervorgehoben.

Auf eine ähnliche Weise verfährt auch der Credit der BBC-Serie *Sherlock* (BBC, seit 2010). Ansichten von London und Bevölkerung werden durch Großaufnahmen unterbrochen. Gerade durch die flüssige Überblendung von Panoramaansichten und Detailaufnahmen wird der Fokus auf die Kombinationsfähigkeit des Meisterdetektivs Sherlock gelegt. Die Personalisierung einer abstrakten Fähigkeit erfolgt durch die Gegenmontage von Familienfotografien und Detail-Aufnahmen menschlicher Haut, von Waffen oder Pipetten.

Ganz ähnlich verfährt auch der Credit der Serie *Nip/Tuck* (FX, 2003–2010), verzichtet er doch ganz klar auf die Vorstellung von Personal oder Örtlichkeiten und übersetzt das Hauptmotiv der Serie, nämlich die Transformation, Konstruktion und die ‚männliche Autorschaft‘ von Schönheit und ihren vermeintlichen Idealen durch die plastische Chirurgie. Die Handlung der Serie wird metaphorisiert, indem eine Hand im weißen Handschuh eine rot gestrichelte Linie auf weißem Grund einzieht. Diese Linie trennt nun das Bild in zwei Hälften, die wiederum verschiedene leblose Puppenkörper in sich arrangieren. Die Körper der Schaufersterpuppen assoziieren das Business der Schönheitschirurgie mit Warenproduktion, die Individualität und Originalität durch serielle Reproduktion ersetzt. *Nip/Tuck* entwirft somit bereits im Opening Credit ein selbstreflexives Bild der gesamten Serie.⁵¹

Der Opening Credit von *The Wire* (HBO, 2002–2008) spielt mit einer ähnlichen Funktionalisierung einzelner wiedererkennbarer Motive der Serie, etwa Mobiltelefon, Abhörkabel,

⁵¹ Zu einer ausführlicheren Analyse dieses Credits mit Bezug zur gesamten Serie siehe Gotto 2014: 281–283.

Überwachungsmonitore, Drogen, Austauschstandorte, Polizeiautos, Fahndungsfotos, Polizeiakten, Münztelefone, Zigaretten etc. Jeder Credit der fünf Staffeln präfiguriert in nuce den Narrationsbogen der zugehörigen Staffel, indem einerseits topografische Hinweise in das Hauptmotiv der Verkabelung und Abhörung von Verdächtigen einmontiert werden.⁵² Die medialen und politischen Verflechtungen werden von Credit zu Credit wie von Staffel zu Staffel komplexer. Von besonderer Bedeutung ist hier auch das jeweilige Genre des Titelsongs, das von Credit zu Credit variiert und somit die Atmosphäre der Narration verdichtet. In der zweiten Staffel beispielsweise werden die Lyrics des Titelsongs *Way Down in the Hole* von The Blind Boys of Alabama eingespielt, der Gospel-Sound verweist auf das hermetisch abgeriegelt soziale und kulturelle Milieu der Hafendarbeiter.

Als weitere Beispiele für motivisch verfahrenende Credits können *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013), *Elementary* (CBS, seit 2012) oder zuletzt auch aus dem Comedy-Bereich *Grace and Frankie* (Netflix, seit 2015) gelten.

Szenografische Credit-Elemente

Beispielhaft für den Übergang ins Szenografische kann der Credit der Arztserie *Grey's Anatomy* (ABC, seit 2005) angeführt werden. Die Überblendungen zwischen Anlegen des Arztkittels und Anlegen der Abendgarderobe, zwischen Zurechtlegen der chirurgischen Instrumente und Aufziehen der Wimpern sowie zwischen Infusionsbeutel und Cocktailglas können symbolisch für das Ineinandergreifen von Berufs- und Privatleben gelesen werden. Der nicht einmal 27 Sekunden dauernde Credit spitzt somit die zentrale Thematik der Serie zu und verzichtet darauf, das Personal vorzustellen.

Einen rein szenografischen Credit präsentiert die Serie *Mad Men* (AMC, 2007–2015). Wie bereits in *Grey's Anatomy* verzichtet der Titelsong auf Lyrics und unterstreicht nur noch Stimmung bzw. Stimmungswechsel in der dramaturgischen Kompaktheit des Credits. Der *Mad Men*-Credit ist durchgehend im Stil von Werbeanzeigen der 1950er Jahre gezeichnet. In aller Kürze erzählt er vom Alltag, Fall und Wiederaufstieg eines Werbemanns, das heißt eines ‚Man of the Madison Avenue‘, jener Straße, in der sich die großen Werbeagenturen niedergelassen haben. Elegant überführt die Montage einen buchstäblichen Sturz in ein nonchalantes Sitzen auf der Couch als wäre der entsetzlich lange und dramatische Fall entlang eines Werbeplakats Teil des gängigen Geschäfts. Lediglich der Titelsong betont hier die Wendung vom Dramatischen ins Komödiantische.⁵³

Wie das Topografische szenisch funktionalisiert werden kann, zeigt sich an Credits, die das Motiv der Durchquerung topografischer Felder nutzen. Hier ist der Opening Credit der Serie *The Sopranos* paradigmatisch. Tony Soprano, der Vater zweier Familien, einer biologischen und einer kriminellen, wird dabei gezeigt, wie er allem Anschein nach von der Arbeit nach

⁵² Vgl. für eine detaillierte Analyse Ahrens et al. 2014 und Eschkötter 2012.

⁵³ Vgl. zu Analyse der Serie insbesondere Bronfen 2015a und 2015b.

Hause fährt. Tony muss verschiedene Schwellen überschreiten und damit Entwicklungen vollziehen, um bei seiner Familie anzukommen. So erscheinen im Verlauf des Credits einerseits Motive wie zum Beispiel die Freiheitsstatue, um die Serie lokal zu situieren. Andererseits ist es bezeichnend, dass in die Fahrt nicht zusätzliche charakterbasierte Szenen einmontiert werden, wie zum Beispiel im figurenzentrierten Credit der Serie *MacGyver* (ABC, 1985–1992), in der durch die Montage bestimmter Aktionen die Potenziale und Funktionen des Protagonisten vorgeführt werden, zum Beispiel MacGyver als trickreicher Held. Zwar kann die Darstellung der Twin Towers⁵⁴ oder amerikanischer Vorstadthäuser als Hinweis auf die ökonomisch erfolgreiche, aber mafiös kontaminierte Verwirklichung des amerikanischen Wohlstandstraums betrachtet werden. Durch die Konzentration auf die Fahrt als Metapher für die Strukturierung der Serie als Heldenreise erscheint die mit 1:35 Minuten eher lange Erzählzeit des Credits als Vorwegnahme der epischen Qualität der Serie. Wo andere Credits wie oben beschrieben auf eine Reduktion der Informationen setzen, stellt dieser Credit die Handlungsstruktur der Serie aus. Bezeichnend ist im Zusammenhang auch die Aussparung der Charakterisierung des Mafiabosses als aktiv handelnde Person. Konsequenz bleibt die Darstellung der ganzen Person im Credit eine Leerstelle. Auch der eingeblendete Titelschriftzug der Serie unterstützt Tonys Außenseiterstellung nachhaltig. Denn der Serientitel wird genau in dem Moment eingeblendet, als Tony aus seinem Wagen steigt um zum Familienhaus zu gehen. Darüber hinaus ist relevant, dass innerhalb des Titels der Buchstabe „r“ als eine kleine Pistole gestaltet ist. Diese Referenz auf einschlägige Mafiafilme wie zum Beispiel Francis Ford Coppolas *THE GODFATHER* von 1972, in dem die Hand eines Marionettenspielers in den Schriftzug eingearbeitet ist, steht für die Ausweglosigkeit der Figuren, die es nicht vermögen, ihrem Verbrecherdasein in ein legales, bürgerliches Leben zu entkommen. Die Positionierung des Schriftzugs an dieser Stelle bestätigt, dass die Heldenreise unter dem Banner der Gewalt stets eine Odyssee bleiben wird. Dass die Serie nicht *Tony Soprano*, sondern *The Sopranos* heißt, verstärkt in der direkten Kontrastierung zwischen Bild (Tony am Auto) und Schriftzug auch medienpezifisch die Differenz zwischen Tony und seiner Familie.

Seit den 2000er Jahren lassen sich mehrere Serien-Credits finden, die vorrangig szenografisch verfahren und die Kompakterzählung des Credits als Spiegelbild des übergreifenden Serienthemas nutzen. Beispielhaft dafür ist die Serie *Dexter* (Showtime, 2006–2013). Von der Rasur bis zum Frühstück begleiten die Zuschauer den Protagonisten Dexter bei seiner morgendlichen Routine. Speck und Eier werden gebraten, geschnitten und gegessen, Kaffee gekocht, Orangen mit scharfen Messern geschnitten. Der gesamte Credit ist in Detailaufnahmen montiert. Alltägliche Zusammenhänge werden in ihrer Zeichenhaftigkeit bis zum materiellen Exzess überdehnt: Es knarzt, spritzt, tropft, staubt, brutzelt. In den letzten Einstellungen sehen wir den Protagonisten ein weißes T-Shirt überziehen. Der Stoff spannt sich über seinem

⁵⁴ Nach den Ereignissen am 11.9.2001 wurden die Twin Towers allerdings aus dem Vorspann der Serie entfernt.

Gesicht wie ein Leichentuch. Diese und die letzte Aufnahme (Dexter verlässt seine Wohnung) sind die einzigen Aufnahmen in Halbtotale. Der Credit operiert mit der Ästhetik eines Werbeclips und zitiert auf metaphorischer Ebene das Prozedere von Dexters Tötungsroutine. Zur intensiven Wirkung dieses Credits trägt der Titelsong ohne Text bei, er suggeriert Beständigkeit und Alltag ebenso wie ironische Selbstreflexion.

Der Theme von *Dexter* führt das Konzept von *Six Feet Under* (Showtime, 2001–2005) fort. Auch hier ist der Theme maßgebend für das metaphorische Vexierspiel zwischen Diegese und Zuschauereinbindung durch den Credit, welches die in der Serie selbst permanent verhandelte Grenze zwischen Leben und Tod quasi zitiert. Der Credit von *Six Feet Under* normalisiert den Ausnahmezustand des Todesfalls als Alltag von Bestattungsriten, wie sie die Bestatterfamilie Fisher als Protagonisten der Erzählung in fast jeder Episode zu verrichten haben. Zwar verzichtet dieser Credit auf die genauere Einführung des Serienpersonals, kann aber auch nicht als topografisch gelten, da vielmehr die Einzelbilder in ihrem Zusammenspiel einen szenografischen Gesamtkontext erzeugen, der das Thema Tod als Endpunkt des seriellen Prozesses des Sterbens widerspiegelt.⁵⁵ Dieser Gesamtkontext setzt sich innerhalb der Credit-Inszenierung mittels verschiedener Todessymbole (zum Beispiel Raben oder Leichen) und Andeutungen zum Setting (etwa Leichenhalle, Bestattungsinstitut, Friedhof) und der Profession der Fishers (etwa die Präparation der Leichen) zusammen, die in Summe das zentrale Thema der Serie einfangen, ohne konkrete Hinweise auf Handlung oder Figurenentwicklung zu vermitteln.

Grafische Credits

Der bisherige Überblick vom charakterbasierten über den topografischen bis hin zum szenografischen Credit konzentrierte sich auf den Vorrang des Bildlichen vor dem Schriftlichen. Zwar finden sich in allen bisher aufgezählten Opening Credits schriftlich stilisierte Titel, doch zentriert sich die Aufmerksamkeit kaum auf diese, weil sie als Beiwerk in den Hintergrund treten. Zahlreiche neuere Serien machen jedoch von einer im abstrakten Zusammenspiel von Sound Design und einem zum Logo stilisierten Opening Titel von einer Art Reduktionismus Gebrauch, um die Grundatmosphäre der gesamten Serie in wenigen Sekunden zu evozieren.

Als paradigmatisch kann hier der Opening Credit der Serie *Lost* (ABC, 2004–2010) gelten. Der Schriftzug rotiert im schwarzen Raum und nähert sich der Kamera. Je näher er der Kamera kommt, desto mehr nimmt er an Schärfe und Größe zu und scheint, bevor er plötzlich verschwindet, direkt auf die ZuschauerInnen zuzukommen. Begleitet wird die Bewegung des Schriftzugs durch den zum auditiven Sinnbild für Störung avancierten *Lost*-Sound, der mit dem in den Vordergrund gleitenden Schriftzug lauter wird und schließlich abklingt, sobald der Schriftzug aus dem Bild tritt. Diese Reduktion kann durchaus symbolisch für die mysteriöse Handlung der Serie gelesen werden. Die Information ist zugunsten einer Betonung des

⁵⁵ Siehe dazu auch Schlicker 2014: 455–472.

Rätselhaften reduziert. Dieser Eindruck vertieft sich durch die serielle Progression der Serie, denn der Sound wird hier zum ikonischen Zeichen für die Irritationen in der diegetischen Welt. Im Credit ist der Schriftzug den Bruchteil einer Sekunde lang gänzlich scharf zu erkennen. Liest man dieses Scharfstellen im (virtuellen) Brennpunkt der Kamera in Analogie zur Serienhandlung, so lässt sich sogar behaupten, dass ein zentrales Thema der Serie präfiguriert wird: Weder die Figuren noch die ZuschauerInnen sehen entsprechend lang genug ‚scharf‘, die Klarheit der Verhältnisse zerrinnt im Moment der Fixierung schon wieder, und die Realitäten bzw. Zeitmodalitäten gehen ununterscheidbar ineinander über.

Der Opening Titel der Serie *Lost* ist insofern paradigmatisch geworden, als er von zahlreichen neueren Serien adaptiert wurde. So macht beispielsweise der Opening Titel der Serie *The Vampire Diaries* (The CW, 2009–2017) von einer ähnlich starken Vorordnung des Grafischen gebrauch. Über den Buchstaben des Schriftzugs *The Vampire Diaries* windet sich vor schwarzem Hintergrund ein rotes Band. Der erste Eindruck eines Geschenkbandes rückt in den Hintergrund, wenn der geschwungene Anfang des Bandes in einen Bluttröpfchen übergeht. Der Titel ist ebenso wie jener der Serie *Lost* reduktionistisch und gleichzeitig metaphorisch aufgeladen.

Die umgekehrte Bewegung aus dem Vordergrund des Bildraums in den Hintergrund vollzieht der Opening Titel der Serie *The Secret Circle* (The CW, 2011–2012). Aus der diffusen Detailaufnahme, eine Art Blick durch dichtes schwarzes Gestrüpp, baut sich aus schwarzen Krähen der Schriftzug *The Secret Circle* vor einem hellblauen Hintergrund auf. Begleitet wird dieses grafische Spektakel von einem Kinderlied, das sich unheilverkündend in der Diegese häufig wiederfinden wird. Das Hauptthema der Mystery-Serie, ein Coming-of-Age-Hexen-Drama, wird in diesem Opening Titel verdichtet. Jenseits des strahlend blauem Himmels der kindlichen Unschuld lauert die Verantwortung eines ambivalenten Schicksals.

Die grafische Form des Opening Credits übernimmt weder die Funktion, Personal oder Lokalität vorzustellen, noch verfolgt er szenografische Ambitionen – derartige Funktionen werden durch einen *Recap* übernommen, der durch die Formel „Previously on“ eingeleitet wird. Vielmehr wird durch die Konzentration auf das Grafische eine Abstraktion erreicht, die auf der diegetischen Seite höchste Flexibilität erlaubt. Der grafische Credit wird vermutlich hauptsächlich bei Serien zu finden sein, die auf mehrere Episoden in einer Staffel und auf größere Spannungsbögen angelegt sind. In ökonomischen Termini: ein grafischer Credit erlaubt höchste Flexibilität.

Eine Auflösung des Reduktionistischen unter maximaler Ausnutzung der Expressivität von Schriftzügen lässt sich bei Serien wie *Gossip Girl* (CTV, 2007–2012) und *Ringer* (The CW, 2011–2012) beobachten. Der Opening Titel von *Gossip Girl* setzt die konsequente Absenz des Gossip Girls adäquat um. Man glaubt, vor dem undeutlichen Hintergrund ein sein Haar schwingendes Mädchen zu sehen. Doch noch bevor sich der Eindruck zu einem klaren Bild fügt, geht das unscharfe Profil in die bunten Lichter New Yorks über, aus denen sich – medial

selbstreferenziell – aus der Mikroebene des Punktrasters der glänzende, fast glamouröse Schriftzug *Gossip Girl* aufbaut. Begleitet wird diese vielgestaltige Animation von den mehr gesprochenen als gesungenen Lyrics „And who am I? That’s a secret I’ll never tell. You know you love me. XOXO.“ Trotz der hochgradigen Abstraktion vermag dieser Opening Titel die Motive der Serie zu verdichten. Während *Gossip Girl* die Animation nicht auf den Schriftzug beschränkt, sondern das gesamte Bild in eine Animation auflöst und mit einer markanten Sprechzeile kombiniert, setzt *Ringer* erneut auf die, wenn auch knappe, Einblendung des Hauptpersonals über dem Schriftzug. Der Schriftzug selbst baut sich in weißen Buchstaben vor einer unscharfen Aufnahme New Yorks auf. In das „N“ schreibt sich eine Verdopplung ein, die symbolisch für die Beziehung der beiden Zwillingsschwestern zueinander gelesen werden kann.

Als weiteres Beispiel ließe sich auch *Better Call Saul* (Netflix, seit 2015) anführen. Der erfolgreiche Anwalt Vince McGill, Serienkennern bereits bekannt durch seine Auftritte als Saul Goodman in *Breaking Bad*, wird in dieser Prequel-Serie in seiner desillusionierenden Entwicklung vom idealistischen hin zum höchst zwielichtigen Anwalt begleitet, den er dann in *Breaking Bad* verkörpert. Man möchte im Fall von Saul Goodman schon aufgrund seines Namens fast an die biblisch motivierte und auch heute noch sprichwörtlich geläufige Redewendung „von Saulus zu Paulus“ denken, die sich in diesem Fall ins Negative verkehrt. Der Opening Credit deutet in seiner reduzierten Fokussierung diese Entwicklung vom eigentlich guten zum dubios schlechten Charakter bereits latent an. Der grafische, durch seine hellen Farben geradezu poppige Schriftzug mit dem Titel der Serie enthält auch eine Waage, die einerseits die Justiz symbolisiert, andererseits aber gerade durch ihre eindeutige Neigung andeutet, dass die Entwicklung von Vince nur in eine Richtung verläuft und sein Streben nach Gerechtigkeit und Erfolg dem Kampf des Sisyphos mit seinem Felsen gleicht. Das Design des Schriftzuges verweist zudem auf das für Vince programmatische Problem zwischen Sein und Schein, da er ständig gegen die Wahrnehmung seiner Person als Versager ankämpft. In den jeweiligen Episoden wird der Schriftzug mit einer jeweils veränderten Szene im Hintergrund kombiniert, die auf bestimmte Motive der Folgen und der gesamten Serie verweist.

Hybride Credits

Die vorangehenden Ausführungen haben bereits gezeigt, dass eine strikte kategorische Trennung der Credits nach charakterbasierten, topografischen, szenografischen bzw. grafischen Elementen sich nicht aufrecht halten lässt. Ein Großteil der Credits kombiniert die Elemente. Eine besondere Form stellt dabei der Credit dar, der in einem verlängerten Opening-Szenario sämtliche Elemente amalgamiert. Beispielhaft sind die Credits der Serie *FlashForward* (ABC, 2009–2010) und *Battlestar Galactica* (Sky One, 2004–2009). Im Credit zu *FlashForward* erfolgt eine Rekapitulation des bisher Geschehenen bzw. eine thematische Engführung durch einen Erzähler aus dem Off. Vor schwarzem Hintergrund wird synchron zur Stimme folgender Text eingeblendet: „On October 6, the Planet blacked out for two minutes and seventeen

seconds. The whole world saw the future.“ Obgleich die Intonation des Erzählers im neutralen Ton eines Berichterstatters erfolgt, entfaltet das Opening eine pathetisch aufgeladene Atmosphäre, was der bedeutungsträchtigen Pause zwischen den Satzteilen „seventeen seconds“ und „the whole world saw the future“ geschuldet ist. Ein Recap der Handlungsstränge und Motive leitet die Handlung der jeweiligen Episode ein. Nach einer minimalen Erzählzeit erscheint dann das in starkem Gegenlicht animierte Logo „Flashforward“, welches die Schriftteile „Flash“ und „Forward“ auseinanderzieht und dann ineinanderlaufen lässt. Hier findet sich eine stark selbstreferenziell ausgerichtete Symbolisierung der zeitlichen Vermischung von Zukunft und Gegenwart, wie sie sich auf der diegetischen Ebene zunehmend vollzieht. Die Figuren erhalten durch den siebenminütigen Blackout Informationen über ihre eigene Zukunft und versuchen fortan sensibilisiert für diese mögliche Zukunft zu handeln, was dazu führt, dass die virtuelle Zukunft die aktuelle Gegenwart mehr und mehr beeinflusst.

Der Credit der Serie *Battlestar Galactica* zeichnet sich durch ein wesentlich komplexeres Opening aus. Zunächst wird das Logo der Serie kurz eingeblendet und mit einer Erzählerstimme aus dem Off überblendet. Die Formel „Previously on“ leitet die Rekapitulation der bisherigen Handlung ein. Doch diese bezieht sich nicht auf das in der vorangegangenen Episode Geschehene, sondern auf die Ereignisse, die sich vor der erzählten Zeit zugetragen haben, das Erzählte gewissermaßen verursachen. Zudem werden diese Ereignisse nicht näher erläutert, sondern vor signifikant montierten Szenen in sehr kurzen, prägnanten Sätzen lediglich zusammengefasst: „The Cylons were created by Man. / They rebelled. / They evolved. / They look / and feel human. Some are programmed to think they are human. / There are many copies. / And they have a plan.“ Das unterlegte Sound Design mit den parataktisch konstruierten Sätzen findet beim letzten Satz vor einem schwarzen Hintergrund seinen Höhepunkt.

Wie bei *FlashForward* folgt auf diesen ersten Vorspann unmittelbar die Handlung der Episode, die jedoch nach einigen wenigen Minuten wieder durch den Opening Credit unterbrochen wird.⁵⁶ In diesem treffen epische Narration und mit Pathos aufgeladene Sound- und Bildmontage aufeinander. Nach einer Einführung in die Hauptthematik der Serie – das Leben im All ohne Heimatplaneten, ständig auf der Flucht und in einen verlustreichen Krieg mit den Zylonen verwickelt – endet der religiös anmutende Gesang in einem Trommelwirbel. Dieser untermalt eine rasante Schnittfolge einzelner Szenen aus der in der anschließenden Episode gezeigten Handlung. Abrupt endet die Vorschau mit dem Standbild des Battlestar-Logos.

Wie reizvoll für die hochgradig affektive Zuschauereinbindung ein eingesprochener Text mit der Vorgeschichte sein kann, belegen die Agenten-Serien *Alias* (ABC, 2001–2006) und *Nikita*

⁵⁶ In dieser Reihenfolge verfährt auch das Opening-Szenario des Serien-Prequels *Caprica* (Syfi, 2010), das die Vorgeschichte zu *Battlestar Galactica* darstellt.

(The CW, 2010–2013). Um die teilweise isolierten Episoden in einen Zusammenhang zu bringen, wird jeder Episode ein von der Protagonistin aus dem Off eingesprochener Recap vorangestellt, so z.B. lautet dieses bei *Alias*:

Seven Years ago I was recruited by SD-6, which I was told was a covered Branch of the CIA. I was trained as a spy. Warned not to tell anyone what I did. I thought I was working for the good guys. Until I told my fiancee about SD-6 and they had him killed. That's when I learned the truth. That SD-6 is part of the very enemy I thought I was fighting. Now I'm a doubleagent, working with the real CIA to bring down SD-6, where my only ally is another double agent. A man I hardly know ... my father.

Zu den komplexen Kombinationsformen lassen sich die Credits von *True Blood* (HBO, 2008–2014) und *American Horror Story* (FX, seit 2011) zuordnen. Beide Serien zeichnen sich auch intradiegetisch durch Genrehybridität aus; sie amalgamieren Horror und Drame. Der Credit von *American Horror Story: Murder House* lässt sich in seiner Komposition aus akusmatischen Schockeffekten und Montagen von grauenhaften, offenbar Menschenversuche zeigenden Bildern deutlich dem Horrorgenre zurechnen. Der Credit inszeniert verheißungsvoll das Wechselspiel von Schaulust und Bodyhorror.⁵⁷ Auf diese Weise gewährt er nicht vorrangig Einblick in die erzählte Welt als vielmehr in das in Aussicht gestellte Rezeptionserlebnis. Dieser Credit kann als seduktives⁵⁸ Versprechen gelesen werden, das vor allem vom Zusammenspiel von Sound Design und schneller Schnittfolge von Großaufnahmen im Spiel aus Licht und Schatten profitiert.

Ähnlich seduktiv verfährt der Opening Credit von *True Blood*. Er stellt weder das Personal noch das tatsächliche Lokalkolorit vor, noch kann man diesem Credit eine narrative Funktion zuweisen. Er arbeitet mit einer eigentümlichen Kombination dieser Elemente und setzt anonyme Personen, topografische Szenerie und Handlungssequenzen ein. Nur eine metaphorische Lesart des Bildmaterials ermöglicht den Bezug zur Diegese. Dieser Credit bleibt dennoch rätselhaft, insofern die Lyrics des Titelsongs *Bad Things* von Jace Everett keinen Schlüssel zur Interpretation des immerhin 1 Minuten 30 Sekunden langen Credits bieten:

When you came in the air went out.

And every shadow filled up with doubt.

I don't know who you think you are,

But before the night is through,

I wanna do bad things with you.

I'm the kind to sit up in his room.

⁵⁷ *Body horror* versteht sich als ein spezieller Aspekt des Horrorgenres. Mit David Cronenberg, einem ihrer Begründer, lässt sich exemplifizieren, wie der psychologische Horror am Körper exerziert wird und für den Rezipienten gerade über eine exzessive Körperdarbietung der Horror physisch erfahrbar wird. Der Erfolg der SAW-Reihe steht beispielhaft für die Sogkraft des Bodyhorror.

⁵⁸ Siehe zum seduktiven Verfahren des Films Stiglegger 2006.

Heart sick an' eyes filled up with gloom.

I don't know what you've done to me,

But I know this much is true:

I wanna do bad things with you.

Der verkürzte Song zitiert die Diegese gleichwohl motivisch und lockt den Zuschauer so in das hermeneutische Spiel, den Credit als atmosphärischen Schlüssel zur politisch durchaus brisanten Handlung der Serie zu lesen.⁵⁹ Der Credit ist nicht nur seduktiv, er erzählt von der religiösen, erotischen und politischen Dimension der Serie. Der Credit von *Justified* (FX, 2010–2015) übernimmt diese Kombination, die mit dem Credit von *True Blood* vorgenommen wird, geht aber einen Schritt hinter die Radikalität zurück, indem er Szenenbilder der Serie, Hauptfiguren und Schauplätze aufnimmt.

Zu weiteren Hybriden mit innovativem Charakter müssen unbedingt *Homeland* (Showtime, seit 2011) und *The Americans* (FX, 2013–2018) gezählt werden, in denen dokumentarisches wie fiktionales Bild- und Tonmaterial miteinander verbunden werden. Beide Credits erzeugen über ihren visuellen Stil, und das meint hier vor allem die intermediale Aneignung von Oberflächenstrukturen anderer Medien, etwa der Fotografie oder der Druckgrafik, eine besondere Zeitspezifik.

Der Credit der ersten Staffel von *Homeland* erzeugt durch die Doppelstruktur des kleinen Mädchens vor dem Fernseher eine Medienreflexion, die wie bei *The Wire* die gesamte Handlung der Serie nicht nur durchzieht, sondern letztlich durch die Eigenlogik der Medien auch affiziert. Carries Paranoia etwa, die sich innerhalb der sich im Verlauf der Serie verändernden Credits stets widerspiegelt, scheint sich durch die Logik der Abhörmedien genauso zu radikalieren wie die Kulturtechnik des War on Terror den Terror beschleunigt. So steht der Fernseher exemplarisch für den von Stanley Cavell konstatierten Wahrnehmungsmodus des Monitorings, alles im Blick zu haben.⁶⁰ Dem kleinen Mädchen wird die Fremdüberwachung und Fremdwahrnehmung bereits frühzeitig im Mediendispositiv antrainiert und zeigt, dass die Verkopplung beschleunigter Möglichkeiten der Fremdüberwachung mit der erhöhten Sensibilisierung für die Selbstwahrnehmung irreversibel ist: Die Terrorgeschichte Amerikas wird eng mit der Biografie und Krankheitsgeschichte der Protagonisten verwoben. So bildet der Credit bereits durch sein Sound Design eine symbolische Verflechtung von paranoider Weltwahrnehmung der Figur Carrie und der paranoiden Struktur der Antiterrorbekämpfung der USA.⁶¹ Die Medien der Überwachung verunsichern ebenso wie Carries paranoide Perspektive die Wahrnehmung des Wirklichen.

⁵⁹ Vgl. Rakow 2011: 93–120.

⁶⁰ Vgl. hierzu Prokic 2016.

⁶¹ Vgl. Koch 2014: 42–54.

Ähnlich medienreflexiv verfährt der Credit der Serie *The Americans*, indem er die Parallelen und Differenzen der beiden Großmächte des Kalten Kriegs, die USA und die UdSSR, phasenweise in Split Screens oder in Parallelmontage gegenüberstellt. Wie die Handlung rund um die sowjetischen KGB-Spione in einer Vorstadt der USA immer wieder nahelegt, sind die kulturell-ideologischen Differenzen zwar durchaus radikal; die Funktionalisierung von Kriegsgerät und Medientechnologien folgt jedoch auf beiden Seiten der gleichen strukturellen Verbindung von Macht und Wissen. Das Verhältnis von Macht, Wissensstrukturen und Medialität prägt weitere Serien, die sich gerade einem historischen Thema widmen.

Die Serie *Marco Polo* (Netflix, 2014–2016), die die anfängliche Gefangenschaft, aber eben auch den Aufstieg Polos zum Berater und Vertrauten am Hofe des mongolischen Großkahn Kublai Khan im 13. Jahrhundert zum Ausgangspunkt ihrer Erzählung nimmt, fokussiert bei der Ausgestaltung ihrer Hauptfigur sehr stark auf dessen Fähigkeit, seine Beobachtungen so in Geschichten und damit implizit verbundenen Deutungen oder Interpretationsmuster zu kleiden, dass er als Erzähler am Hof Macht und Einfluss gewinnt. Doch Polo muss sich sein Wissen über das ihm fremde Land und seiner komplexen (Hof-) Kultur erst aneignen und Rückschläge erleiden.

Der Opening Credit inszeniert dieses Verhältnis in einer komplexen Anordnung verschiedener Elemente und Ebenen. Zunächst breiten sich mehrere Wellen aus Tusche auf einer papierartigen Fläche aus. Die scharfen Hell-Dunkel-Kontraste formen sich nach und nach zu verschiedenen Motiven und metaphorischen Anspielungen, die etwa das Mongolische Reich in seiner ausufernden Topografie, den sich in der Serie entwickelnden Krieg oder einschlägige Symbole der asiatischen Kultur visuell ausformen. Die Tusche erzeugt Formen und Bilder, die sich nicht immer auf den ersten Blick oder gar eindeutig identifizieren lassen. Es bleibt ein interpretatorischer Überschuss, der perspektives Polos Rezeption seiner neuen kulturellen Umgebung entspricht. Aus den Bildern entsteht zum Ende dieses epischen Opening Credits der grafische Schriftzug des Serientitels, der den Schriftgelehrten Polo zum Protagonisten eines Entwicklungsprozesses hin zum Autor einer längst vergangenen Epoche erklärt. Mehrmals wird Polo in der Serie mit dem Problem einer Vermittlung sinnlicher Erfahrungen mithilfe der abstrahierenden wie distanzierenden Funktion einer Erzählung konfrontiert. Tusche und Papier unterstreichen daher als Elemente einer anachronistischen Medientechnik sowohl den mythischen Status der Erzählung wie auch der gesamte Credit Polos Weg zu einer Autorschaft präfiguriert, die für die in der Serie verhandelte Zeit höchst moderne Fragen zur Reflexion der Grenzen und Freiheiten von Fiktionalität verhandelt.⁶²

5. Fazit

Die vorliegende Typologie zeigt wie Opening Credits auf Ästhetik, Charaktere, Szenografie, Handlung und Gesamtkonzeption von Serien Bezug nehmen und die Rezeptionshaltung für die nachfolgende Handlung lenken, steuern und vertiefen. Im Credit verdichtet sich häufig

⁶² Vgl. dazu auch dezidiert unter dem Aspekt des Medienwandels Schlicker 2016: 307–310 sowie 315–318.

die Handlung, darüber hinaus macht er durch formale Kriterien bereits Angebote für eine Interpretation oder eine bestimmte Lesart sowie einen bestimmten Rezeptionsmodus. Die vorgestellte Typologie kann dabei helfen die Funktion von Opening Credits für die einzelne Serie jedoch auch für die (Um-)Strukturierung der Serienlandschaft vor dem Hintergrund der digitalen Wende zu verstehen. Sie erlaubt ein schnelles und praktikables Screening bzw. Framing im Hinblick auf funktionale, formale und ästhetische Fragen, wenn es auf einer weiteren Stufe darum gehen soll, die formale Analyse in einen medienkulturellen Zusammenhang zu setzen.

Diese Typologie versteht sich in diesem Sinne nicht als eine Aufforderung zur einfachen Applikation auf sämtliche Opening Credits der Serienlandschaft, sie versteht sich auch nicht als ein Aufruf zu weiteren Klassifizierung und Unterklassifizierungen, obwohl sie Diskussionen selbstverständlich offen gegenüber steht. Die Produktivität der Typologie soll sich vielmehr aus der systematischen Perspektive auf Ästhetik und Funktion ergeben: Mit kühlem typologisch geschultem Blick lässt sich vielleicht der Abstraktionsgrad gewinnen, der es erlaubt, die aktuelle Entwicklung der Opening Credits (hin zu Instantprodukten nach ihren stilbildenden Vorbildern) besser einzuschätzen und diese im Hinblick auf ihre historischen Konstellationen und ihre ideologischen Effekte zu befragen.

Über die Autorin und den Autor

Tanja Prokić, Dr. phil., ist seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Dresden und seit 2017 Teilprojektleiterin des Projekts „Theater der Diskriminierung. Darstellung und Reflexion invektiver Dynamiken in Gegenwartstheater, Performance und Aktionskunst“ im SFB „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“ (1285). Sie lehrt Medien-, Film- und Literaturwissenschaft. Derzeitige Forschungsinteressen: Medienästhetik und Medienkonstellationen der Weimarer Republik, außerdem Gegenwartstheater und Aktionskunst. Mitglied des DFG-Netzwerks „Genres und Medien“ seit 2016, der AG Genre und AG Gender seit 2013. Aktuelle Publikationen: *Takashi Miike* (Filmkonzepte 34), München: text + kritik 2014; „Intermediale Konstellationen/Transmediale Annexionen: Harmony Korines Spring Breakers als trans-mediale Genre-Passage“, in: Ivo Ritter/Peter W. Schulze (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2015, S. 301–321.

Alexander Schlicker, Dr. phil., arbeitet als (Online-)Redakteur, Autor und Journalist für verschiedene Medienhäuser, Portale und Magazine im Bereich Film, Serie und Computerspiel; mehrere Lehraufträge zu diesen Bereichen an der LMU München. Wissenschaftliche Schwerpunkte und Interessen: Genretheorie, Serialität, Film- und Fernsehwissenschaft,

Game Studies. Publikationen zu verschiedenen Medien-, Kultur-, Film- und Computerspielthemen, zuletzt: *Autor – (TV-)Serie – Medienwandel: (De-)Figurationen serieller Autorschaft* (Marburger Schriften zur Medienforschung): Schüren 2016; Herausgeber der PAIDIA-Sonderausgabe 2017 *Gespielte Serialität*: (<http://www.paidia.de/sonderausgaben/sonderausgabe-gespielte-serialitaet/>, 19.11.2018); „Serialität oder Computerspiel(e) in Serie: Medien – Theorien – Kulturen“ (<http://www.paidia.de/editorial-paidia-sonderausgabe-serialitaet-oder-computerspiele-in-serie-medien-theorien-kulturen/>, 19.11.2018).

Filme und Serien

2 Broke Girls (CBS, 2011–2017)

Alias (ABC, 2001–2006)

Ally McBeal (FOX, 1997–2002)

American Horror Story (FX, seit 2011)

The Americans (FX, 2013–2018)

Arrested Development (FOX, 2003–2006; Netflix, seit 2013)

Battlestar Galactica (Sky One, 2004–2009)

Baywatch (NBC, 1989–2001)

Breaking Bad (AMC, 2008–2013)

Better Call Saul (Netflix, seit 2015)

Beverly Hills, 90210 (Fox, 1990–2000)

Bloodline (Netflix, 2015–2017)

Dallas (CBS, 1978–1991)

Damages (FX, 2007–2012)

Dexter (Showtime, 2006–2013)

Dynasty (ABC, 1981–1989)

Elementary (CBS, seit 2012)

FlashForward (ABC, 2009–2010)

Friends (NBC, 1994–2004)

Game of Thrones (HBO, seit 2011)

Gilmore Girls (The WB, 2000–2007)

THE GODFATHER (DER PATE, USA 1972, Francis Ford Coppola)

Gossip Girl (CTV, 2007–2012)

Grace and Frankie (Netflix, seit 2015)

Grey's Anatomy (ABC, seit 2005)

Hannibal (NBC, 2013–2015)

Homeland (Showtime, seit 2011)
House of Cards (Netflix, 2013–2018)
How I met your Mother (CBS, 2005–2014)
 I LOVE MELVIN (USA 1953, Don Weis)
Justified (FX, 2010–2015)
Lost (ABC, 2004–2010)
MacGyver (ABC, 1985–1992)
Mad Men (AMC, 2007–2015)
Marco Polo (Netflix, 2014–2016)
New Girl (FOX, 2011–2018)
Nikita (The CW, 2010–2013)
Nip/Tuck (FX, 2003–2010)
Orange is the new black (Netflix, seit 2013)
Ringer (The CW, 2011–2012)
The Secret Circle (The CW, 2011–2012)
Sense8 (Netflix, 2015–2018)
Sherlock (BBC, seit 2010)
The Simpsons (Fox, seit 1989)
Six Feet Under (Showtime, 2001–2005)
The Sopranos (HBO, 1999–2007)
 SPECTRE (JAMES BOND 007 – SPECTRE, Großbritannien/USA 2015, Sam Mendes)
 SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)
 THAT'S ENTERTAINMENT, PART II (USA 1976, Gene Kelly)
True Blood (HBO, 2008–2014)
Twin Peaks (ABC, 1990–1991)
The Vampire Diaries (The CW, 2009–2017)
The Wire (HBO, 2002–2008)
The X-Files (FOX, 1993–2002)

Literatur

Adelmann, Ralf/Stauff, Markus (2006): „Ästhetiken der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehens“. In: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Fink, S. 55–76.

Ahrens, Jörn et al. (2014): *„The Wire“: Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden: Springer VS.

- Allison, Deborah (2006): „Innovative Vorspanne und Reflexivität im klassischen Hollywoodkino“. In: Alexander Böhnke et al. (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. ‚The Title is a Shot‘*. Berlin: Vorwerk 8, S. 90–101.
- Blanchet, Robert (2011): „Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien“. In: Ders. et al. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Marburg: Schüren, S. 37–70.
- Böhnke, Alexander (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: Transcript.
- Böhnke, Alexander et al. (2006): „Vorwort“. In: Alexander Böhnke et al. (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. ‚The Title is a Shot‘*. Berlin: Vorwerk 8, S. 6–7.
- Bronfen, Elisabeth (2015a): *‚Mad Men‘*. Berlin: Diaphanes.
- Bronfen, Elisabeth (2015b): *‚Mad Men‘, Death and the American Dream*. Berlin: Diaphanes.
- Campbell, Joseph (1953): *Der Heros in Tausend Gestalten*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Cavell, Stanley (2001): „Die Tatsache des Fernsehens“. In: Ralf Adelman et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UTB, S. 125–164.
- De Mourgues, Nicole (1994): *Le générique du film*. Paris: Klincksieck.
- Eschkötter, Daniel (2012): *‚The Wire‘*. Berlin: Diaphanes.
- Fahle, Oliver (2007): „Die Transtemporalität des Fernsehens“. In: Katrin Greiser/Gerhard Schwepenhäuser (Hg.): *Zeit der Bilder. Bilder der Zeit*. Weimar: Max Stein, S. 123–136.
- Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hg., 2002): *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis.
- Fröhlich, Vincent (2015): *Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: Transcript.
- Gardies, André (2006): „Am Anfang war der Vorspann“. In: Alexander Böhnke et al. (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. ‚The Title is a Shot‘*. Berlin: Vorwerk 8, S. 21–33.
- Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch zum Beimerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gotto, Lisa (2014): „Scars’n’Screens. *Nip/Tuck*“. In: Claudia Lillge et al. (Hg.): *Die Neue Amerikanische Fernsehserie. Von ‚Twin Peaks‘ bis ‚Mad Men‘*. Paderborn: Fink, S. 281–302.
- Harris, Adam Duncan (2006): „Das goldene Zeitalter des Filmvorspanns. Die Geschichte des ‚Pacific Title and Art Studios‘“. In: Alexander Böhnke et al. (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. ‚The Title is a Shot‘*. Berlin: Vorwerk 8, S. 123–136.
- Hartmann, Britta (1995): „Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs“. In: *montage/AV* 4.2, S. 101–122.
- Hartmann, Britta (2003): „Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?“ Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang“. In: *montage/AV* 12.2, S. 19–38.
- Hickethier, Knut (1991): *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universitätspublikation.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut/Bleicher, Joan (1997): „Fernsehdesign oder: ‚Die Büchse der Pandora‘. Eine Einleitung“. In: dies. (Hg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg: LIT, S. 7–14.
- Hüser, Rembert (2003): „Der Vorspann stört. Und wie“. In: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.): *Signale der Störung*. München: Fink, S. 237–260.
- Kelleter, Frank (Hg., 2012): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript.

- Klein, Thomas (2001): „I will not mess with the Opening Credits‘. Der Vorspann der *Simpsons*“. In: Jürgen Felix et al. (Hg.): *Die Wiederholung*. Marburg: Schüren, S. 595–602.
- Koch, Lars et al. (2014a): *The Wire‘. Analysen zur Kulturdiagnostik populärer Medien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Koch, Lars (2014): „I – I’m just making sure we don’t get hit again.“ Serientext und Weltbezug in der TV-Serie *Homeland*“. In: *Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4, S. 42–54.
- Kreimeier, Klaus/Stanzek, Georg (Hg., 2004): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Oldenbourg Akademieverlag.
- Krützen, Michaela (2011): *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lavery, David et al. (Hg., 2011): *The Essential ‚Sopranos‘ Reader*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Lehmann, Judith (2010): „Good Morning, Cicerly‘ – Serien-Anfänge, -Expositionen, -Ursprungsmythen“. In: Arno Meteling et al. (Hg.): *Previously on...‘. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink, S. 75–94.
- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg., 2006): *Reading ‚Desperate Housewives‘. Beyond the White Picket Fence*. New York: I.B. Tauris.
- Mengel, Norbert (1995): „Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklungen von Serienvor- und abspannen. Vom ‚notwendigen Übel‘ zum kreativen Freiraum und zurück“. In: Irmela Schneider (Hg.): *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen, Wiesbaden: VS, S. 19–41.
- Mengel, Norbert (1997): „Gemieden und geschnitten. Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen“. In: Knut Hickethier/Joan Bleicher (Hg.): *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg: LIT, S. 241–260.
- Miller, William (1988): *Screenwriting for Narrative Film and Television*. London: Pearson.
- Morsch, Thomas (2012): „Serialität und metaleptische Erfahrung“. In: *montage/AV* 21.1, S. 151–174.
- Müller, Jürgen E. (1997): „Jean-Luc Godard und die Zwischen-Spiele des Films“. In: Volker Roff/Scarlett Winter (Hg.): *Godard intermedial*. Tübingen: Stauffenburg, S. 108–127.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hg., 2014): *Quality TV. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?! Berlin: LIT*.
- Planka, Sabine (2013): „Weiblichkeit als Appetizer. Frauenkörper in den James Bond-Title Sequences“. In: Lisa Kleinberger/Marcus Stiglegger (Hg.): *Gendered Bodies. Körper, Gender und Medien*. (=Reihe *Massenmedien und Kommunikation* 193/194). Siegen: universi, S. 47–72.
- Prokić, Tanja (2016): „Serie und Ereignis. *True Detective* als visuelles Laboratorium an der Schnittstelle zum Posttelevisuellen“. In: Anja Besandt/Olaf Sanders (Hg.): *True Detective*. Wiesbaden: Springer, S. 163–196.
- Rakow, Katja (2011): „Take the *un* out of the *undead*! Zur diskursiven Konstruktion der Attribute ‚lebendig‘, ‚tot‘ und ‚untot‘ in der amerikanischen Fernsehserie *True Blood*“. In: Gregor Ahn et al. (Hg.): *Diessseits, Jenseits und Dazwischen? Die Transformation und Konstruktion von Sterben, Tod und Postmortalität*. Bielefeld: Transcript, S. 93–120.
- Rothmund, Kathrin (2013): *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Schabacher, Gabriele (2010): „Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Arno Meteling et al. (Hg.): *Previously on...‘. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink, S. 19–39.
- Schaub, Mirjam (2005): *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kintotheorie*. Weimar: VDG.

- Schlicker, Alexander (2014): „Anatomien serieller Thanatopraxie. (Über)Setzungen zwischen Memento Mori und Carpe Diem in der TV-Serie *Six Feet Under*“. In: Christian Hoffstadt et al. (Hg.): *Der Tod in Kultur und Medizin*. Bochum/Freiburg: Projekt, S. 455–472.
- Schlicker, Alexander (2016): *Autor – (TV-)Serie – Medienwandel. (De-)Figurationen serieller Autorschaft*. Marburg: Schüren.
- Schneider, Irmela (Hg., 1995): *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen, Wiesbaden: VS.
- Schneider, Irmela/Zimmermann, Bernhard (Hg., 1992): *Wege zu Fernsehgeschichten. Ein Interview mit Rolf Hädrich, Einblicke in Seriengeschichten und Ergebnisse einer Umfrage zu Serien*. Siegen: DFG Sonderforschungsbereich 240.
- Stanitzek, Georg (2006): „Vorspann (titles/credits, générique)“. In: Alexander Böhnke et al. (Hg.): *Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“*. Berlin: Vorwerk 8, S. 8–20.
- Stiglegger, Marcus (2006): *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Tschiltschke, Christian von (2011): „Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen“. In: Jörg Türschmann/Birgit Wagner (Hg.): *TV Global. Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich*. Bielefeld: transcript, S. 37–46.
- Türschmann, Jörg (2007): „Aspekte einer Typologie von Fernsehserien“. In: Christian Hissnauer et al. (Hg.): *Medien-Zeit-Zeichen*. Marburg: Schüren, S. 100–108.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2010): „To Be Continued... Funktion und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien“. In: Arno Meteling et al. (Hg.): *Previously on...: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink, S. 111–131.
- Zitko, Hans (1998): „Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne“. In: Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Opladen/Wiesbaden: VS, S. 159–183.