

Anfänge, heiß und kalt

Die Pre-Title-Sequence in der Fernsehserie BREAKING BAD

Jana Zündel

«There's got to be more to a human being than that», sagt Chemiker Walter White zu seiner Freundin Gretchen, nachdem beide die Zusammensetzung des menschlichen Körpers bis auf einen marginalen Masseanteil bestimmt haben. Der bedeutsame Satz fällt in einer Rückblende zu Beginn der Episode «...and the Bag's in the River» (S01E03) der TV-Serie BREAKING BAD (Vince Gilligan, AMC 2008–2013). Parallel zu dieser verbalen Erinnerung sehen wir Walter, wie er die blutigen Reste einer Leiche beseitigt, und treten damit in die Gegenwart der Episode ein. In Kombination mit dem makabren Akt ist die Rückblende als gedankliche Abschweifung Walters gesetzt, als symbolische Verknüpfung der *backstory* mit der aktuellen Handlung. Doch schürt der retrospektive *Cold Open* auch Erwartungen an die Zukunft dieser Geschichte um den Aufstieg eines Chemielehrers zum internationalen Drogenbaron. Die Eröffnungssequenz gibt den Rezipienten zugleich einen vorausschauenden Hinweis: «There's got to be more to Walter White.»

Bei einem *Cold Open*, auch *Pre-Title-Sequence* oder *Eröffnungssequenz* genannt, handelt es sich um eine Szene oder Sequenz, die den Beginn einer Serienepisode *vor* den Titeln einläutet. Als Bestandteil zahlreicher fiktionaler Fernsehserien ist eine solche Sequenz für Showrunner wie für TV-Sender von Bedeutung. Was für erstere einen «innerdiegetischen Startpunkt» (Lehmann 2010, 78) darstellt, ist für letztere ein Mittel zur Zuschauerbindung: Die Eröffnungssequenz ist gleichzeitig durch pragmatisch-ökonomische und narratologische Maßstäbe gekennzeichnet. In der in Teiltexzte zergliederten Serien-Erzählung bildet sie ein Signal für den Wiedereinstieg in die Diegese;

im televisuellen Flow soll sie der Episode Aufmerksamkeit verschaffen und das Ereignis-Versprechen der Serie bereits einlösen. Die Gewichtigkeit des Anfangs ist den Konditionen der Aufführung im Fernsehen, dem Erstdispositiv geschuldet: Aus der erhöhten Gefahr der Abschweifung der Zuschauer innerhalb des Programms (vgl. Hickethier 1995, 66) erwachsen Maßnahmen, um sie bei der Stange zu halten. Die ineinander verschränkten Segmente des Flow (vgl. Williams 2003, 91) fordern kontinuierlich zum «Dranbleiben» auf.

Der sequenzielle Programmfluss setzt sich auch im Erzähltext fort. Eine Serienepisode ist ein segmentiertes Erzählstück, unterbrochen durch Werbepausen, die in der Dramaturgie mitgedacht werden (müssen). Ohnehin ist der Episodenanfang mehrteilig (auch bei werbefreien Serien) – eine Pre-Title-Sequence gliedert sich in der Regel zwischen der Recap, einer kurzen Kompilation aus vorherigen Episoden, und den *Opening Credits* ein. Doch während diese Elemente nachträglich produziert werden, gehört die Pre-Title-Sequence zum Primärtext und wird im Drehbuch eingeplant, wo sie als «Teaser» oder «1. Akt» ausgewiesen ist (vgl. Gilligan 2009; Vernoff 2005).¹ Auf Network- oder Kabelsendern ist sie in das zeitliche Korsett des 60-Minuten-Programms eingelassen, das die verfügbare Erzählzeit einer Episode durch festgelegte Werbeeinheiten auf circa 45 Minuten verkürzt.² Die pragmatisch-ökonomischen Vorgaben des Dispositivs schreiben sich also von vornherein in den kreativen Erzählprozess mit ein. Es ist folglich davon auszugehen, dass der televisuelle Flow im Skript stets berücksichtigt und die Pre-Title-Sequence US-amerikanischer Serien auf diese Ausstrahlungsform hin konzipiert wird.

In der Serienforschung ist die Eröffnungssequenz bisher kaum auf ihre Formen und Funktionen untersucht worden, sodass sich noch kein befriedigender terminologischer Konsens entwickelt hat.³ Problematisch erscheint mir dabei vor allem die synonyme Verwendung der Begriffe «Pre-Title-Sequence» und «Cold Open» (ein Ausdruck, der aus der TV-Produktion stammt). Denn bei ersterem handelt es sich um eine strukturelle Definition, bei letzterem um eine metaphorische Zuschreibung, auch wenn eine Sequenz, die den Zuschauer

1 Erstmals als «Teaser» wurde die Pre-Title-Sequence erwähnt bei Whitfield/Roddenberry 1968.

2 Für Sitcoms wird eine halbe Stunde eingeplant, was die Erzählzeit pro Folge auf circa 20 Minuten beschränkt.

3 So ist auch die Bezeichnung einer Pre-Title-Sequence als «Teaser» möglicherweise irreführend, denn dieser Begriff wird in der Regel mit dem Kinotrailer in Verbindung gebracht (vgl. u.a. Hediger 2001).

«unmittelbar» mit einer Handlungsszene konfrontiert (Schlichter 2012), ihn nicht im wörtlichen Sinn «kalt erwischen» muss.

Besonders in Sitcoms ist der Begriff «Cold Open» mehr als irreführend, bietet die Eröffnung in diesem Format doch im Allgemeinen wenig Variation: Die Hauptfiguren kommen in einem «privaten» Setting zusammen, sei es auf dem heimischen Sofa (wie etwa in *THE BIG BANG THEORY*, CBS 2007 ff) oder den üblichen Plätzen im Stammlokal (z.B. *FRIENDS*, NBC 1994–2004). Die stetige Rückführung der Figuren auf eine solche Umgebung ist in Sitcoms so stark ausgeprägt, dass man von einem «Reset Open» sprechen müsste, einem automatisierten Zurücksetzen der seriellen Uhr auf ihr diegetisches Zentrum; oder man könnte die Bezeichnung «Reheat Open» (wahlweise auch als «Warm-up Open») wählen, um das wiederholte «Aufwärmen» altbekannter Elemente der Diegese zu erfassen.

Strategien des Wiederanfangens

Textanfänge führen Rezipienten an die formalen und inhaltlichen Merkmale einer Erzählung heran. In der «*Initialphase* des textuellen Diskurses» werden die «Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten der Narration» abgesteckt und eingeübt (Hartmann 1995, 112; Herv.i.O.). Um für die Analyse von Serien fruchtbar zu sein, ist dieser filmtheoretische Ansatz jedoch an deren segmentierten Charakter anzupassen. Denn als Fortsetzungselemente müssen Episodenanfänge die «natürlichen» Unterbrechungen der Serie überbrücken und den kommunikativen Pakt zwischen Zuschauer und Text ständig erneuern (vgl. Casetti 2001, 155ff). Dabei verfügt der in Serie stehende Teiltext nicht über dieselben Freiheiten wie ein Spielfilm. Die in der Pilotepisode etablierten und in jeder Folge forcierten Genrekonventionen, Erzählstrategien und diegetischen Konzeptionen ziehen sehr spezifische Zuschauererwartungen nach sich. Von Episodenanfängen wird ein *re-initiatorisches* Programm erwartet, das die Serienerzählung in kohärenter Weise fortführt und den Zuschauer erneut an den aktuellen Teiltext und damit den TV-Sender bindet. Die meisten Serien setzen daher auf ihren Wiedererkennungswert. So operieren auch viele mit Altbekanntem: Meist beginnen die Episoden mit *Re-Establishing-Shots*, also Panorama- oder Weitwinkelaufnahmen, die den generellen Handlungsort, in der Regel eine Großstadt, zeigen.⁴ Die ersten Szenen schließen mehr oder

4 Auch nach Werbepausen sind die ersten Einstellungen oftmals *Re-Establishing-Shots*, zum Beispiel wenn die Handlungszeit von Tag auf Nacht wechselt. Diese

weniger direkt an die letzten der Vorgängerepisode an, zentrale Hauptfiguren treten auf, erste Probleme ergeben sich, kurz: die wichtigsten Handlungsstränge werden ausgelegt. In manchen Serien (z.B. GREY'S ANATOMY, ABC 2005ff) begleitet auch eine Voice-over das Segment, die den interpretativen Rahmen für die Folge vorgibt. Häufig mündet die Eröffnungssequenz in einen «Miniclipf», ein erstes Spannung- und Unterbrechungsmoment, das sich noch innerhalb der Episode, meist nach der Werbepause, klärt (vgl. Fröhlich 2014, 582). Weiterhin enthält die Pre-Title-Sequence bereits einen oder mehrere *points of attack*, auslösende Momente neuer oder auch alter Problemlösungsprozesse (vgl. Eder 1999, 56, 63), die sich im Lauf der Episode entfalten. Da diese Szenen chronologisch an die vorherige Folge anschließen und um Kohärenz der narrativen Substanzen bemüht sind, kann auch nicht von einem «Hereinspringen in die Handlungsrealität der Episode ohne jede Vorankündigung»⁵ (Bruns 2015) die Rede sein. Vielmehr lassen sich solche schematisierten Anfänge als ein Zurückgleiten in die Serienhandlung beschreiben. Erste aufregende *plot points* sorgen dann dafür, dass der Zuschauer sich kognitiv und emotional rasch in die Handlung involviert.

Unter diesen Gesichtspunkten erscheint der eingangs erwähnte Cold Open aus BREAKING BAD als Sonderfall unter den Eröffnungssequenzen der TV-Serien. Zwar ist die Hauptfigur anwesend und die Handlung schließt an die Vorgängerepisode an, die damit endete, dass die in Säure aufgelösten Leichenreste im Hausflur landeten. Doch dient die Szene, in der diese Reste entsorgt werden, nicht dem Handlungsfortgang, sondern beschreibt die Nachwirkungen mit diesem *Aftermath*-Effekt: Sie ist Ausdruck der Gemütslage der Figur. Überhaupt liefert BREAKING BAD ein vielfältiges Repertoire ungewöhnlicher Episodenanfänge, die mitunter stark von den üblichen Strategien des Wiederanfangens abweichen. So beginnen allein 24 Episoden mit einer Rück- oder Vorausblende. An ihnen lässt sich die Funktionsweise einer «kalten Eröffnung» exemplarisch nachvollziehen: Sie werfen den Zuschauer in einen Abschnitt der Erzählung hinein, der nicht unmittelbar an die Vorgängerepisode anschließt – und verdoppeln damit das «Moment der Diskontinuierung» (Lehmann 2010, 93), welches jeder Episode innewohnt. Das oben angeführte Beispiel zeigt bereits, dass

raumzeitliche Rückversicherung ist ein wesentliches Mittel, um die Erzählung nach den sequenziellen Unterbrechungen wiederherzustellen.

5 Im Fernsehen beginnen Serienepisoden niemals ohne Vorankündigung, Promos weisen auf die neue Folge hin.

ein Cold Open vielschichtigere Aufgaben erfüllt, als kurzfristig die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu sichern. Ein innerdiegetischer Kaltstart greift offenbar nicht auf gewohnte Muster zurück, sondern führt neue Themen und Motive ein, etabliert neue Modalitäten und Wahrscheinlichkeiten für den Handlungsverlauf.

Aus diesem Grund sollen Flashbacks und Flashforwards der Pre-Title-Sequences hier genauere Betrachtung erfahren. Die nachfolgende Analyse exemplarischer Cold Opens in *BREAKING BAD* arbeitet deren narratologische Funktion und Signifikanz innerhalb des Erstdispositivs der Serie heraus, um eine Differenzierung der Anfänge zu ermöglichen.

Sonderfall der Re-Initiation: Der achronische Cold Open

Achronische Episodenanfänge fügen sich nicht in die chronologische Fortsetzungsstruktur einer Serie ein. Sie eröffnen die Narration, ohne den neuen Handlungsbeginn zu markieren, und bilden damit eine Miniepisode vor der eigentlichen Folge (vgl. Sanchez-Baro 2013, 140). In den Rück- und Vorausblenden steht die gegenwärtige Handlung still; Ereignisse werden eingeführt, die raumzeitlich und kausal *rekontextualisiert* werden müssen. Ein solcher Cold Open operiert mit der Divergenz von Story und Plot: Die Relationen zwischen einzelnen Ereignissen werden durch eine Re-Organisation im Plot verdeutlicht (vgl. Bordwell 1985, 51). Analepsen und Prolepsen sind Versatz- respektive Verbindungsstücke einer zusammenhängenden Erzählung, denen – gerade am Textanfang – höhere Bedeutung zukommt. Der Zuschauer wird den zeitlich entrückten Szenen nicht nur ihren rechten Platz in der Diegese zuweisen, sondern auch ebendiese Relationen aufdecken wollen. In *BREAKING BAD* gestaltet sich dies auf unterschiedliche Weise.

So lassen sich viele Flashbacks und Flashforwards bereits im Lauf oder am Ende derselben Folge rekontextualisieren. Der Cold Open in der Episode «Mas» (S03E05) beispielsweise enthält gleich zwei Rückblenden: Er beginnt mit der Wiederholung einer Szene aus der Pilotepisode, in der Walter seinen *partner in crime* Jesse damit beauftragt hatte, ein Wohnmobil für das gemeinsame Drogenlabor zu beschaffen. Diese erste repetitive Rückblende erleichtert die zeitliche Einordnung der nachfolgenden Szenen, des zweiten kompletiven Flashbacks. Dieser liefert dem Zuschauer neue Informationen: Jesse gibt das für den Autokauf vorgesehene Geld im Stripclub aus, sodass ihm am nächsten Morgen sein Freund Combo helfen muss, ein passendes Vehikel zu

stehlen. Die Handlungslücke um die Herkunft des Wohnmobils wird damit geschlossen.

Der zweite Flashback setzt einen narrativen Stolperstein: das überraschende Auftauchen der bereits verstorbenen Figur Combo. In welchem Zusammenhang sein Auftritt zur gegenwärtigen Handlung steht, klärt erst das Episodenende: Walters Schwager, der Drogenfahnder Hank Schrader, der seit der vorangegangenen Folge nach einem Drogenhändler mitsamt Wohnwagen fahndet, stößt bei der Suche auf die ehemalige Besitzerin des Wohnmobils, Combos Mutter. In ihrem Haus entdeckt er ein Foto von Combo und Jesse, offensichtlich in jener Nacht im Stripclub aufgenommen. Die Episode kommt auf ihren Anfang zurück und ordnet ihn einem spezifischen Handlungsstrang zu.

Ähnlich wird mit der Prolepse in der Episode «Breakage» (S02E05) verfahren: Im Cold Open findet man in Acrylglas eingefasste «Grills» im Fluss, ein auffälliger Zahnschmuck, welcher der Figur Tuco Salamanca gehörte, Walters Drogengeschäftspartner, den Hank Schrader in einem Schusswechsel getötet hat. Da Schrader die Grills einbehalten hatte, wirft die Szene Fragen nach dessen [Schraders] Verbleib und Wohlergehen auf, die zum Ende der Episode aufgelöst werden: Der unter posttraumatischem Stress leidende Schrader versenkt das Souvenir der gewaltsamen Auseinandersetzung im Fluss.

Beide Beispiele stehen für Cold Opens, die den Fernsehzuschauer *mittelfristig* in die Rezeption verwickeln. Die Szenen werfen Fragen nach ihrer Bedeutung für die Serienhandlung auf, die am Ende desselben Teiltexes, quasi als Konklusion, beantwortet werden. Um die Auflösung, den Pay-off, zu erhalten, wird der Rezipient bis zum Ende der Episode dranbleiben (müssen). Dabei handelt es sich um eine Fortentwicklung des regulären Re-Initiations-Programms, das seinen Minicliff gleich nach der Werbepause aufzulösen pflegt, was einen *kurzfristigeren* Rezeptionsmodus zur Folge hat. Die meisten TV-Serienverfahren vermutlich vorrangig nach diesem Prinzip, um die zahlreichen Werbe-Unterbrechungen zu überbrücken. Die ungewöhnlichen Eröffnungen von BREAKING BAD könnten daher auch mit der Erstausstrahlung auf dem Kabelsender AMC zusammenhängen, der zur Laufzeit der Serie kaum Werbung in die Episoden einbaute.⁶ Auch ästhetisch heben sich viele Cold Opens von den Eröffnungen anderer

6 Mittlerweile scheint sich dies geändert zu haben: So kann man bei der aktuell erfolgreichsten Serie des Senders, THE WALKING DEAD (2010 ff.), zahlreiche Werbeunterbrechungen pro Episode nachweisen.

Serien ab: «The series uses the episode beginnings to generate confusing images through extreme close-ups» (Sanchez-Baro 2013, 144). Statt Re-Establishing-Shots werden die Zuschauer mit Nah- und Detailaufnahmen konfrontiert, die wenig von ihrer Bildumgebung erkennen lassen. Den Extremfall bietet die Episode «Bug» (S04E09), an deren Anfang nur Blutstropfen auf einem Schuh und eine kaputte Brille gezeigt werden. Diese Aufnahme wird am Episodenende erneut gezeigt und als Prolepse enthüllt, die eine heftige Prügelei zwischen Walter und Jesse vorgehend andeutete. Die Ausschnitthaftigkeit dieser *dekontextualisierten* Aufnahmen gibt Rätsel auf, die sich auch episodensübergreifend auswirken (können).

«Seven-Thirty-Seven Down Over ABQ»

Wie Britta Hartmann dargelegt hat (1995, 105), lenkt eine Achronie in der Initialphase eines Textes die rezeptiven Aktivitäten des Zuschauers in eine bestimmte Richtung, da Vor- und Rückgriffe die Interpretation vorheriger und folgender Ereignisse im besonderen Maße beeinflussen (vgl. auch Eder 1999, 58). Die *Re-Initiation* besteht in einem impliziten Appell zur fokussierten Rezeption (Hartmann 2009, 124). Dabei ist die Verbindung von Flashbacks zur aktuellen Handlung meist direkt einsichtig und enthält einen unmittelbaren Pay-off: Die Rückblenden in «Mas» erzeugen durch die Schließung einer bisherigen Handlungslücke einen ersten Aha-Effekt. Zwar ergibt sich der zweite Pay-off um Hank Schraders Ermittlungen erst am Episodenende, doch können die Informationen aus der Rückblende bereits als relevant für diesen Handlungsstrang bewertet werden. Analepsen wirken in beide Richtungen: als retrospektive Lektüeranweisungen, die einen sofortigen Pay-off in der Handlungsgegenwart bereithalten, und als zukunftsweisende Elemente, die einen Pay-off zu einem späteren Zeitpunkt der Handlung in Aussicht stellen. Dagegen ist die Re-Kontextualisierung von Prolepsen immer erst *rückwirkend* möglich, wenn die gegenwärtige Handlung das zukünftige Ereignis erreicht. Der Pay-off wird aufgeschoben, was sich signifikant auf die Spannungsdramaturgie der Serie auswirkt.

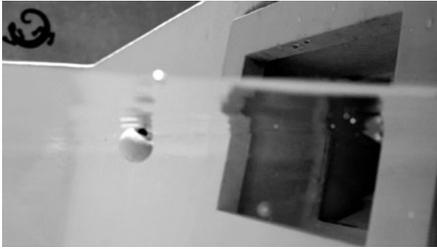
Die Eröffnungssequenzen der zweiten Staffel von *BREAKING BAD* liefern einschlägige Beispiele für Cold Opens, die das narrative Feld sowie die Rezeptionsleistungen des Zuschauers langfristig prästrukturieren. In «Seven Thirty-Seven», «Down», «Over» und «ABQ» finden sich thematisch zusammenhängende Aufnahmen, die eine semantische Kette bilden und damit ein episodensübergreifendes Rätsel enthalten,

das erst im Staffelfinale aufgelöst wird. Diese «Hinweise an die Sensibilität des Publikums» (Pütz 1977, 63) sichern dabei zwei Objekten besondere Aufmerksamkeit: einem im Pool schwimmenden Teddybär und einem seiner Augen. Bis auf den pinkfarbenen Teddy sind die Bilder dieser Eröffnungssequenzen schwarzweiß, ein *color keying*, um das Objekt besonders zu betonen. Davon abgesehen geben die Cold Opens kaum Informationen; sie wirken desorientierend und befremdlich (vgl. Sanchez-Baro 2013, 144), indem sie sich auf diegetischer wie auf diskursiver Ebene höchst ausschnittshaft präsentieren.

«Seven Thirty-Seven» (S02E01) deutet mittels weniger Nahaufnahmen an, dass sich die Szene im Garten der Whites zuträgt. Es folgen erste Einstellungen des im Pool treibenden Auges und des Teddybären. Doch die restliche Episode weist keinerlei Verbindung zu diesem Anfang auf; seine Bilder bleiben außerhalb der aktuellen Handlung, die sich um Walters Konflikt mit dem Drogenhändler Tuco dreht. Ähnlich verhält es sich mit «Down» (S02E04): Ein Mitarbeiter der Spurensicherung fischt den Teddybär aus dem Pool und legt ihn zu weiteren Objekten, darunter Walters Brille. Die Verknüpfung der gezeigten Begebenheiten mit der Hauptfigur wird forciert, die Antizipation darauf gelenkt, *was* sich zugetragen haben könnte. Die aufgereihten Indizien verweisen auf kriminelle Vorkommnisse, scheinen aber nicht mit Walters Eheproblemen oder Jesses Obdachlosigkeit (den Haupthandlungssträngen in «Down») in Verbindung zu stehen. Doch werden Hinweise gestreut, symbolische Bedeutungen suggeriert und Stimmungen etabliert, die den Zuschauer in das weitere Seriengeschehen verwickeln sollen (vgl. Coulthard 2010) – oder, wie es Logan formuliert:

Many episodes of the series are distinguished by their use of enigmatic teaser sequences [...] that flashforward to elliptically suggest future catastrophes. Scattering strands of stories at the beginning, inviting anticipation of how they will be reconnected at the end, these initially confounding designs may present as *puzzles in want of solution*. (2013, 220; Herv. J.Z.)

Die informationsarmen Aufnahmen erzeugen einen äußerst vagen, aber wirksamen *Aftermath*-Effekt: Spätestens aus den Bildern und der musikalischen Untermalung in «Over», als Leichensäcke in der Aufahrt der White-Residenz gezeigt werden, kann der Zuschauer auf ein Kapitalverbrechen schließen. Dies bleibt jedoch bis zum Staffelfinale unbestätigt. Die Unsicherheit des Publikums wird nur so weit fokussiert, dass man einen katastrophalen Handlungsausgang erwartet. *Was genau* passiert ist, *wie*, *wann* und *warum*, bleibt offen.



Die Cold Opens dieser Episodenreihe konstruieren ein zusammenhängendes und *langfristig* wirksames Re-Initiationsprogramm, insofern sie der Handlung ein diffuses *Ziel* vorgeben und die Rezeption entsprechend lenken, in den Worten von Logan: «an experience that registers the ir retrievable loss of possibility» (ibid., 225). Sie zielen darauf, die Antizipation der Zuschauer über die gesamte Staffel aufrechtzuerhalten, und erzeugen eine Bindung an den Gesamttext, ohne ihre Verbindung zu diesem allzu offen zu legen.

In der Episode «ABQ» (S02E13) schließen die Miniepisoden endlich zur Gesamterzählung auf, ihr Cold Open setzt die bisherigen Prolepsen zusammen und fügt wesentliche Informationen hinzu: Die Polizisten bewegen sich nicht nur auf dem Grundstück der Whites, sondern auch in der Nachbarschaft. Der Handlungsraum öffnet sich. Während man das Beweismaterial abtransportiert, erweitern sich die Einstellungen, bis das Bild in einer farbigen Weitwinkelaufnahme endet und den Kontext der Begebenheiten enthüllt: Im gesamten Wohnviertel finden nach einem Flugzeugabsturz Aufräumarbeiten statt.⁷ Mit der Auflösung, *was* sich zugetragen hat, ist der Pay-off jedoch nicht abgeschlossen. Die Früchte der durch Planting etablierten Objekte werden über die gesamte Folge hinweg «geerntet»: Der Zuschauer wird mit

1–4 Das Rätsel um den pinkfarbenen Teddy in «Seven Thirty-Seven», «Down» und «Over».

⁷ Die Zusammensetzung der Episodentitel bestätigt diese Annahme: «Seven Thirty-Seven Down Over ABQ» – eine Boeing 737 ist über Albuquerque abgestürzt.



5 Der lang
aufgeschobene
Pay-off im zwei-
ten Staffelfinale:
symbolische
Verknüpfungen
und emotionale
Aufladung des
Teddys.

den Konsequenzen von Walter Whites Handlungen konfrontiert. In der vorherigen Folge ließ dieser vorsätzlich Jesses Freundin Jane im Drogenrausch sterben. «ABQ» zieht eine Verbindung zwischen diesem Ereignis und dem im Cold Open angekündigten Flugzeugabsturz. Die in Bezug auf den Teddybär immer wieder erneuerte Lektüeranweisung «Look for it!» findet ihr Ziel in der Szene, als Janes Vater deren Zimmer betritt: Auf einem Graffiti-Bild an der Wand ist ein pinkfarbener Teddybär zu erkennen. Eine Folgeszene zeigt, dass der Vater, von Beruf Fluglotse, in seiner Trauer versehentlich zwei Flugzeuge auf Kollisionskurs bringt, die über Albuquerque zusammenstoßen. Der Teddybär fällt in den Pool der Whites und versinkt; im Hintergrund ist Walters Silhouette zu sehen. Diese motivische Verkettung lädt den Teddy und das schwimmende Auge symbolisch auf, sie erweisen sich als Sinnbilder für Walters moralische Verfehlungen. Die Cold Opens bilden ein Brennglas mit verzögerter Wirkung, einen Teaser im wörtlichen Sinn eines narrativen «Quäl- oder Plagegeists» (Kaczmarek/Hediger/zur Hünigen 2011) zur übergeordneten Haupterzählung.

Der achronische Cold Open im Kontext narrativer Komplexität

Die vorgestellten Achronien enthüllen die kausalen Zusammenhänge von Ereignissen. Das macht sie nach Mittell zu einem Merkmal «narrativer Komplexität». Der Begriff hatte in der Diskussion um das sogenannte «Qualitätsfernsehen» in den letzten Jahren Hochkonjunktur und wird sehr allgemein definiert als «sorgfältig arrangierte Entwicklung von dramatischen oder komischen Handlungssträngen in fiktionalen Groß Erzählungen». Zeitgenössische Serienformate zeichnen sich durch multipisodische Handlungsstränge und einen damit verbundenen «Wiederanschauwert» aus (Mittell, 101f). Mittell sieht Achronien als «narrative Spektakel», deren formale Entschlüsselung – *Wie* haben die das gemacht? – dem Zuschauer zum Genuss gereiche (ibid., 114). Die inhaltliche Bedeutung solcher «Kunstgriffe» bleibt indes unerwähnt. Doch Rück- oder Vorausblicken werden nicht allein für den intellektuellen Anspruch eingesetzt, wie etwa Coulthard in ihrem Vergleich des Cold Open mit *mind game movies* nahelegt (vgl. Coulthard 2010). Neben der Befriedigung, das Puzzle um den Teddy zusammengefügt zu haben, schließt der Pay-off das emotionale und sinnbildliche Verständnis der Gesamterzählung mit ein. Der Zuschauer führt das Objekt von nun an auf die Schuldlast der Hauptfigur zurück.

Die Komplexität seriellen Erzählens erschöpft sich nicht im bloßen Einsatz vermeintlich innovativer Erzählgriffe, sondern leistet auch deren Verknüpfung zu einer *semantisch dichten* Narration. Der Cold Open ist Teil einer impliziten *Argumentationsstruktur*: Rück- und Vorausblicken am Textanfang ordnen Plot-Elemente dramaturgisch so an, dass sie die rezeptive Tätigkeit unmittelbar oder auch rückwirkend auf die «höhere Gestalt» des Textes lenken (Hartmann 1995, 105f). Die kalten Eröffnungen stellen Einzelteile der Erzählung in den Kontext eines *big picture*. Der Flashback aus «...and the Bag's in the River» und die Prolepsen aus «Seven Thirty-Seven Down Over ABQ» sind funktionale Argumente für die Groß Erzählung *BREAKING BAD*: den kriminellen Auf- und moralischen Abstieg des Walter White. Seit der Pilotfolge muss sich der Zuschauer mit den Handlungen der zentralen Hauptfigur auseinandersetzen. Sie ist Dreh- und Angelpunkt der Geschichte und weitgehend der fokale Bezugspunkt der Erzählung. Als Zuschauer bauen wir eine starke Bindung zu Walter White auf, die einerseits perspektivisch (*alignment* oder auch *attachment*, vgl. Smith 2004, 83ff) und andererseits moralisch (*allegiance*, ibid.) begründet ist. Die moralische Bindung wird hinsichtlich des Abgleichs des eigenen Wertesystems mit

dem der Figur kontinuierlich auf die Probe gestellt. Zu Beginn wurde White als Protagonist eingeführt, der aus einer finanziellen Notlage und existenziellen Krise heraus ins Drogengeschäft einsteigt. Im Laufe der Serienerzählung begeht er jedoch wiederholt und mit zunehmender Skrupellosigkeit höchst verwerfliche Straftaten. Das Publikum ist wiederholt dazu angehalten, seine eingangs etablierte Parteinahme für die Hauptfigur zu überdenken und letztendlich aufzugeben.⁸ So werden wir in der vorletzten Episode der zweiten Staffel einmal mehr Zeuge, wie Whites moralischer Kompass versagt, als er Jesses Freundin absichtlich sterben lässt. Die in «ABQ» präsentierten verheerenden Folgen dieser unterlassenen Hilfeleistung verschärfen die moralische Dissonanz zwischen Figur und Zuschauer. Über das Motiv des Tedybären wird die Hauptfigur als Verantwortlicher für mehrere hundert Tote gekennzeichnet. Die Cold Opens aus «Seven Thirty-Seven Down Over ABQ» sind Teil eines thematischen Diskurses um Schuld und Sühne, Verbrechen und Strafe: Sie bereiten durch einprägsame Motive die Klimax der Staffel vor und entladen in ihrer Auflösung das angesaute emotionale Potenzial. Die Lektüeranweisung «Look for it!» sagt aus, dass die auffällig gewordenen Spuren schlussendlich zusammenlaufen und sich zu einer ethischen Auseinandersetzung auf Seiten des Zuschauers verdichten.

Wenn man, wie Rothemund es vorschlägt, eine Fernsehserie als «ein verwobenes und dynamisches System» verstehen will (2012, 70ff), dann sorgen die achronischen Cold Opens für ein tieferes Verständnis dieses Systems, indem die zeitversetzten Elemente unser Wissen über die diegetische Welt und die sie bevölkernden Figuren manipulieren. Obwohl die gegenwärtige Handlung nicht voranschreitet, werden hier Figuren, Orte oder Objekte mit neuen Informationen und Bedeutungen angereichert und rezeptionsleitende Hypothesen angeregt. Die diskontinuierlichen Momente verbinden sich zu einer zielgerichteten Argumentationskette, aus deren motivischer Verzahnung die semantische Dichte von langfristigen Erzählsträngen und ethischen Diskursen resultiert: Die dramatische Pointe der moralischen Verwahrlosung des Walter White wird in den Cold Opens stets mitgeführt.

8 Die moralische Distanzierung gestaltet sich umso schwieriger, da die Figur auch weiterhin im Zentrum der Erzählung steht, der narrative Fokus auf Whites Lebensweg also erhalten bleibt (zum *spatio-temporal attachment* vgl. Smith 2004, 142ff). Durch die andauernde perspektive Bindung an die Figur erhält das Publikum immer wieder Informationen, die ihm gegebenenfalls zur Rechtfertigung von Whites Taten gereichen können und die moralische *allegiance* aufrechterhalten.

Der Cold Open als televisive Spielform des Anfangs

Zu Beginn habe ich den Begriff «Cold Open» problematisiert und auf die konventionellen Erzählstrategien am Episodenanfang hingewiesen. Wie sich gezeigt hat, entfalten die besprochenen «kalten Eröffnungen» aus *BREAKING BAD* ein narrativ und ästhetisch auffälliges *Re-Initiationsprogramm*, das sich deutlich von den oben skizzierten Schemata in Sitcoms und dramatischen Serien abhebt. Es zielt auf eine kontinuierliche Rezeption der Serie ab. Dies trägt zweifelsohne zum Wiederanschauwert von *BREAKING BAD* bei und lädt zu anderen Rezeptionsmodi als die TV-Aufführung ein (zum Beispiel zum *binge-watching*). Doch antworten die auffälligen Anfänge mit dieser spezifischen Strategie der Zuschauerbindung primär auf die Konditionen der Erstausstrahlung auf dem Kabelsender AMC. Die Serie ist und bleibt ein für das Fernsehen konzipierter und modellierter Text, der die Zuschauersituation dieses Dispositivs stets mit sich führt: «[...] many programmes are made with this situation in mind: the grabbing of attention in the early moments; the reiterated promise of exciting things to come, if we stay» (Williams 2003, 95). Wie oben ausgeführt, stellt die Fortsetzungsstruktur den TV-Sender vor die Aufgabe, das Serien-Publikum zu reaktivieren (vgl. Ellis 2002, 55), was neben wiederholten Promos vor allem über das *Re-Initiationsprogramm* der jeweiligen Folge geschieht, das den serientypischen Spagat zwischen Wiederholung und Variation leisten muss. Dabei erfüllen Recaps und Titelsequenzen durch ihren redundanten Charakter vornehmlich eine Erinnerungsfunktion und sind Mittel zur Rezeptionserleichterung. Dagegen kann die Pre-Title-Sequence auf ganz unterschiedliche Verstehenstätigkeiten gerichtet sein. So arbeitet ein rätselhafter Cold Open in *BREAKING BAD* mit einer spezifischen Textvermittlungsstrategie, auf die der Rezipient mit anderen Verarbeitungsstrategien reagiert als beispielsweise bei einer durch Voice-over begleiteten und mit Minicliff ausgestatteten Eröffnung von *GREY'S ANATOMY*.

Marshall McLuhan hat Medien in «heiße» und «kalte» eingeteilt, wobei ein «heißes» Medium sich durch Daten- und Detailreichtum (*high definition*) auszeichne, das wenig Vervollständigung vonseiten des Nutzers benötigt. Hingegen erfordere ein «kaltes» Medium durch den Mangel an Daten oder Details (*low definition*) mehr kognitive Mitarbeit und Partizipation (McLuhan 2001, 24ff). Wenngleich McLuhans Konzepte auf heutige Medien nicht mehr ganz zutreffen, erscheint mir die Kategorie *high/low definition* gewinnbringend für die Differenzierung von Pre-Title-Sequenzen. Episodenanfänge unterscheiden

sich darin, mit welcher Ausführlichkeit Problemstellungen artikuliert sind und wie viel Information über die aktuelle Handlung erfolgt. Des Weiteren spielt die Anschlussfähigkeit zur Vorgängerepisode eine Rolle. «Heiße» Anfänge, *hot starts*, wie sie hier genannt werden sollen, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie die Handlung ohne signifikante sachliche oder zeitliche Lücken fortsetzen und hinreichend Auskunft über Probleme geben, sodass sich die wichtigsten Handlungsstränge nach wenigen Minuten rekonstruieren lassen. Das erwähnte Zurückgleiten in die Diegese mittels Chronologie, Rückverweis auf bisheriges Geschehen und Re-Establishing-Shots sorgt für Orientierung. *Hot Starts* prästrukturieren die Antizipation des Rezipienten, insofern sie die Handlungsmöglichkeiten sogleich eingrenzen und den Problemlösungsprozess in Gang bringen. Der das Segment abschließende Minichiff folgt dem spielfilmüblichen Credo «Es muss etwas passieren!» (Hartmann 2009, 18). Diese Art von Anfang fördert einen kurzfristigen, episodenzugewandten Rezeptionsmodus, d.h. die Verstehensarbeit des Zuschauers wird in der Pre-Title-Sequence auf das nächste, der Werbung folgende Erzählsegment gerichtet. «Kalte» Anfänge – der Begriff «Cold Open» lässt sich hier weiterverwenden – arbeiten mit stärker fordernden Textvermittlungsstrategien. Der Wiedereinstieg in die Diegese ist «auffällig» markiert; über etwaige Handlungsstränge werden nur wenige Daten preisgegeben. Statt bekannter Szenarien sieht man befremdliche Ansichten; statt das Verständnis zu fördern, legt *BREAKING BAD* beispielsweise Rätselstrukturen aus. Sachliche und zeitliche Handlungslücken rücken deutlich in den Fokus, um das Publikum zu reaktivieren; Achronien verweisen darauf, dass bereits etwas passiert ist, dessen Hergang (noch) nicht rekonstruiert werden kann. Indem sie Erkenntnisse zur Gesamterzählung in Aussicht stellen, fördern solche Eröffnungen einen langfristigen, globalen Rezeptionsmodus der Serie.

Beide Formen der Pre-Title-Sequence resultieren aus der durch das Fernsehen vorgegebenen Segmentierung der Erzählung, beide sind *televisive* Spielformen zur Zuschauerbindung, jedoch mit unterschiedlichen Publikumsentwürfen. *Hot Starts* bedienen konventionelle Sehgewohnheiten und Erwartungen an einen Anfang; sie sind vermutlich für ein breites Publikum konzipiert und haben den Vorteil, auch sporadische Zuschauer und Serien-Novizen durch die verständnisfördernden Erzählstrategien und das schnell eingelöste Ereignis-Versprechen in die Rezeption zu verwickeln. Gerade die werbefinanzierten Network-Sender dürften eine solchermaßen inklusive Zielgruppe bevorzugen. Dagegen fördern *Cold Opens* durch ihre ungewöhnliche Ästhetik und

Narration eine stärkere Zuschauerpartizipation. Die auf (un-)absehbare Zeit verschobene Einlösung des Ereignis-Versprechens dürfte für «Kenner» größere kognitive wie emotionale Gratifikationen bereithalten als für ungeübte Rezipienten – ein exklusiverer Publikumsentwurf, der sich eher in das Konzept von Nischen- und Bezahlsendern fügt.

Die vorgeschlagenen Kategorien der Pre-Title-Sequence verstehen sich als die beiden Pole einer Skala, die für weitere Differenzierungen offen ist. Auch soll die Unterscheidung nicht nahelegen, dass eine Serie ausschließlich mit Cold Opens oder Hot Starts operiert. So finden sich auch in *BREAKING BAD* Eröffnungssequenzen, die einem «heißen» Anfang entsprechen. In diesem Zusammenhang bedarf die Vermutung, dass der Einsatz von Hot Starts und Cold Opens auch durch den jeweiligen Sender und die damit verbundenen Werbepausen motiviert ist, einer ausführlicheren, gegebenenfalls auch quantitativen Untersuchung. Ein «Thermometer der Anfänge», wie es hier skizziert wurde, ermöglicht zahlreiche Anschlussfragen: Zu fragen wäre etwa, inwiefern kurzfristig oder langfristig wirksame Episodenanfänge grundsätzlich auch auf eine episodische im Unterschied zu einer seriellen Erzählstruktur verweisen, also als Indikator spezifischer Strukturbildung dienen. Und ob nur Cold Opens aufgrund ihrer langfristigen Erzähltechnik einen thematischen Diskurs mitführen können oder dies auch bei kurzfristig angelegten Hot Starts möglich ist. An der Pre-Title-Sequence lassen sich somit aktuelle Forschungsfragen zur Narratologie, Philosophie und Ökonomie der Fernsehserie diskutieren. *To be continued ...*

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London etc.: Routledge.
- Bruns, Katja (2015) Pre-Title Sequence. In: *Lexikon der Filmbegriffe* [<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8722>] (letzter Zugriff 12.04.2016).
- Casetti, Francesco (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *Montage AV* 10, 2, S. 155–173.
- Coulthard, Lisa (2010) The Hotness of Cold Opens: *BREAKING BAD* and the Serial Narrative as Puzzle. In: *flow tv* 13,3 [<http://flowtv.org/2010/11/the-hotness-of-cold-opens/>] (letzter Zugriff 19.08.2015).
- Eder, Jens (1999) *Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie*. Hamburg: LIT.
- Ellis, John (2002) Fernsehen als kulturelle Form [1992]. In: *Grundlagentexte*

- zur *Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg. v. Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff & Matthias Thiele: Konstanz: UVK, S. 44–73.
- Fröhlich, Vincent (2015) *Der Cliffhanger und die serielle Narration: Analyse einer transmedialen Erzähltechnik*. Bielefeld: Transcript.
- Gilligan, Vince (2009) No Mas [BREAKING BAD]. In: *digitales. Film und Entertainment Exposed* [<http://www.digitales.com/tv-shows/breaking-bad-2008/scripts/episode-3x01-no-mas> (letzter Zugriff 22.04.2016)].
- Hartmann, Britta (1995) Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage AV* 4,2, S. 101–122.
- (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.
- Hediger, Vinzenz (2001) *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren.
- Hickethier, Knut (1995) Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: *Montage AV*, 4,1, S. 63–83.
- Kaczmarek, Ludger / Hediger, Vinzenz / Zu Hünigen, James (2011) Teaser. In: *Lexikon der Filmbezeichnungen* [<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2073> (letzter Zugriff 12.06.2016)].
- Lehmann, Judith (2010) «Good Morning, Cicely» – Serien-Anfänge, -Expositionen, -Ursprungsmythen. In: «Previously on ...». *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. Hg. v. Arno Meteling, Isabell Otto & Gabriele Schabacher. München: Fink, S. 75–94.
- Logan, Elliot (2013) Flashforwards in BREAKING BAD: Openness, Closure and Possibility. In: *Television Aesthetics and Style*. Hg. v. Jason Jacobs & Steven Peacock. London: Bloomsbury, S. 219–226.
- McLuhan, Marshall (2001) *Understanding Media: the Extensions of Man* [1964]. New York: Routledge.
- Mittell, Jason (2012) Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartfernsehen. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Hg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: Transcript, S. 97–122.
- Pütz, Peter (1977) *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rothmund, Kathrin (2012) *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz & Fischer.
- Sanchez-Baro, Rossend (2013) Uncertain Beginnings. BREAKING BAD's Episodic Openings. In: *BREAKING BAD: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Hg. v. David P. Pierson. Washington: Lexington, S. 139–152.
- Schlichter, Ansgar (2012) Cold Open. In: *Lexikon der Filmbezeichnungen* [

- lexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6947 (letzter Zugriff 12.04.2016)].
- Smith, Murray (2004) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford [u.a.]: Clarendon Press.
- Vernoff, Krista (2005) Into You Like a Train [GREY'S ANATOMY]. In: *DailyScript* [<http://www.dailyscript.com/tv.html>] (letzter Zugriff 22.04.2016).
- Whitfield, Stephen E. / Roddenberry, Gene (Hg.) (1968) *The Making of STAR TREK*. New York: Ballantine Books.
- Williams, Raymond (2003) *Television: Technology and Cultural Form* [1974]. 2. überarb. Aufl. London [u.a.]: Routledge.