

Der Wandel des Fernsehens im Spiegel des Serienintros

Jana Zündel

Aller Anfang ist redundant: Was der Spielfilm nur einmal durchführt, steht bei der Fernsehserie für jede Folge erneut auf der Tagesordnung. Aufgrund ihrer Mehrteiligkeit ist sie durch eine Vielzahl von (Episoden-)Anfängen gekennzeichnet, die eben nicht den Beginn von etwas Neuem markieren, sondern die Rückkehr zum Bekannten. Aller Anfang ist mehrteilig: Der Prozess des Immer-wieder-neu-Beginnens und Fortschreibens der seriellen Geschichte ist unter der Recap, dem Intro und der Eröffnungssequenz aufgeteilt. Von diesen re-initiatorischen Modulen, wie ich sie nenne, ist das Intro (auch Vorspann oder Titelsequenz) die verlässlichste und redundanteste Konstante, da es mit jeder Episode erneut aufgeführt und selten verändert wird. Als solche trägt es zum Wiedererkennungswert der Serie bei und ist ein Mittel, um den Zuschauer an den jeweiligen Sender oder Fernsehanbieter zu binden. Als ästhetisch auffällige Textschwelle und tradierte televisuelle Form hat das Intro in rund 70 Jahren Fernsehgeschichte signifikante Veränderungen in Stil und Funktion erfahren. Besonders einschneidend ist der Übergang von dem evidenten, auf die Figuren und Darsteller konzentrierten Vorspann, die lange Zeit dominante Form des Serienintros, zu abstrakteren, eher thematisch orientierten Darstellungen, die aktuell zahlreiche Serienvorspanne kennzeichnen. Außerdem sind die langen, ausführlichen Titelsequenzen von frei empfänglichen Sendern nunmehr weitestgehend zu zahlungspflichtigen Anbietern wie Pay-TV-Sendern und Streaming-Plattformen migriert. Diese Verschiebungen, so meine These, spiegeln einen umfassenden historischen und medienkulturellen Wandel des Fernsehens wider. Im Folgenden gehe ich deshalb der stilistischen Entwicklung des Serienintros nach und nehme diese als symptomatisch dafür an, wie sich das Fernsehen als Medium und Institution verändert hat.

Der Vorspann als Indikator eines fernsehhistorischen und medienkulturellen Wandels

Im Gegensatz zum Filmvorspann, der seit den 1950er-Jahren stetig neue, innovative Formen ausbildete (vgl. Re 2016), blieben Serienintros lange hinter den Möglichkeiten des filmischen Title Design zurück (vgl. Fahlenbrach/Flückiger 2014, 83). Aktuell erreichen sie erst den Höhepunkt ihrer formalen und konzeptuellen Ausfächerung. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, dass ein Vorspann im televisuellen Kontext medium- und industriespezifischen Restriktionen unterliegt:

The character of a show's main title sequence may be shaped by budget, the show's commissioning channel, the show's place in the transmission schedule as well as the period of production and the technological means available. (Davison 2013a, 8)

Zugleich muss das Serienintro vom Filmvorspann abweichende Funktionen erfüllen. Am Episodenanfang, in der Re-Initiationsphase einer Serienfolge, greifen andere ‚Überzeugungsmechanismen‘ (vgl. Mahlknecht 2015, 9 f.) als beim singulären Spielfilm. Die Titelsequenz erfüllt primär eine aufmerksamkeitsökonomische Funktion (vgl. Picarelli 2013): Im klassischen Programmfernsehen obliegt es dem Intro, die Serie aus dem ‚Sendefluss‘ (*flow*) hervorzuheben und den Zuschauer auf die fiktionale Welt einzustimmen. Es kennzeichnet nicht nur den einzelnen Episodenanfang, sondern bietet einen spezifischen Zugang zum gesamten Serienuniversum. Figuren und Schauplätze der Diegese werden vorgestellt, bedeutsame Motive etabliert, erste Themensetzungen oder Genremarkierungen vorgenommen. Dieser Initiations- und Übergangsritus wird zum einen akustisch signalisiert. Die Titelmelodie oder die Voice-over einer TV-Serie verkünden den Beginn der neuen Episode und versprechen kommende Attraktionen. Das Intro fordert hier den Wechsel zu einer bewussteren Rezeptionshaltung ein. Zum anderen wird der Appell an die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf der visuellen Ebene unterstützt, sei es durch eine pointiert dargestellte Vorgeschichte, durch eine schnelle Montage der Hauptfiguren oder aber durch abstrakte, stilisierte Motive.

Aus diesen Darstellungsmöglichkeiten des Serienvorspanns lassen sich meines Erachtens drei grundständige Formen ausmachen: das expositorische, das figurenzentrierte und das atmosphärisch-thematische Intro. Ausbildung, Verbreitung und Rückgang dieser verschiedenen Typen sind mit Etappen der vornehmlich US-amerikanischen

Fernsehgeschichte verbunden. Ich werde deshalb einschlägige historische sowie derzeit populäre Serienbeispiele nutzen, um diese Entwicklung darzustellen. Der jeweilige Sender oder Anbieter sowie die Organisation des jeweiligen Fernsehmarktes prägen seit jeher die Form des Serienintros. So lässt sich über die o.g. Introtypen sowie über die Perspektive des US-amerikanischen Fernsehmarktes erarbeiten, wie heterogen und hybrid das Medium, das wir Fernsehen nennen, geworden ist. Denn «Fernsehen» kann heute ganz Unterschiedliches meinen: das lineare TV-Programm oder Angebote auf Abruf, Fernsehsender, Mediatheken oder Streaming-Plattformen, werbe-, gebühren- oder abonnementfinanzierte Anbieter. Vor dem Hintergrund dieser diversifizierten, globalen Fernsehlandschaft, die sich unter anderem in US-amerikanischen Fernseh- und Webserien widerspiegelt, lässt sich nicht länger von *dem* Fernsehen als eine homogene Institution oder als ein kongruentes Medium sprechen. Dieses hat stattdessen viele verschiedene Fernseh-Dispositive mit jeweils eigenen Geschäftsmodellen, Zuschauerentwürfen und Serienformaten hervorgebracht. Meine exemplarische Studie des Vorspanns geht der These nach, dass sich diese ökonomische und institutionelle Ausdifferenzierung des Fernsehens an der Serie selbst beobachten lässt. Mit ihren je spezifischen Repräsentationsmodi reflektieren das expositorische, das figurenbezogene und das atmosphärische Intro den historischen bzw. medienkulturellen Wandel von einem monolithischen Fernsehen zu heterogenen fernsehverwandten Darbietungsformen.

Jede Woche zurück auf Anfang – der expositorische Vorspann

Grundsätzlich zeichnen sich die o.g. Vorspanntypen durch einen gemeinsamen Ansatz aus: Sie beziehen sich explizit oder implizit auf die serielle Diegese. Damit unterscheiden sie sich von den ersten TV-Intros der 1940er- und 1950er-Jahre, die eine Serienepisode per TV-Ansager als bloßen Programmpunkt ankündigten, ohne auf den *Inhalt* der Serie einzugehen. Aus narratologischer Sicht ist der erste Typ die zugänglichste Form des Serienintros. Ein expositorischer Vorspann führt den Zuschauer in die Erzählung ein, indem er die Ausgangssituation oder Vorgeschichte darlegt. So begann jede Folge der Sitcom *THE BEVERLY HILLBILLIES* (CBS 1962–1971) mit einem «Wie-es-dazukam»-Segment: Im Titelsong erklärt eine sonore Männerstimme, wie ein Farmer aus bescheidenen Verhältnissen auf seinem Grundstück eine Erdölquelle entdeckt, über Nacht zum Millionär wird und mit

seiner Familie in das wohlhabende Beverly Hills umsiedelt. Die Bilder des Vorspanns zeigen ausschnitthaft den Ölfund, die Mobilisierung der Familie und blenden den Serientitel sowie die Schauspielernamen über einer Frontaleinstellung ein, in der die Familie eine palmengesäumte Straße entlangfährt. In neun Serienstaffeln mit insgesamt 274 Episoden führte dieses Intro das Fernsehpublikum wöchentlich auf diese Handlungsprämisse zurück. Zahlreiche Serienvorspanne aus dem gleichen Zeitraum wiederholten expositorische Informationen auf die eine oder andere Weise. Während manche Titelsequenzen (z.B. *THE FUGITIVE*, ABC 1963–1967) durch eine explikative Voice-over und einen langsamen Bilderfluss pseudo-dokumentarische Züge trugen (vgl. Mengel 1995, 34), griffen andere auf eine dynamischere Montage und das Verfahren, den Grundkonflikt im Liedtext darzulegen, zurück (z.B. *GREEN ACRES*, CBS 1965–1971). In der Regel verhielten sich die im Vorspann aufgeführten Szenen illustrativ zur dominanten Narration auf der auditiven Ebene. Aber auch visuell auffällige Darstellungen fanden sich in den Vorspannen der 1960er-Jahre, z.B. in *BEWITCHED* (ABC 1964–1972), *I DREAM OF JEANNIE* (NBC, 1965–1970) oder *THE WILD WILD WEST* (CBS 1965–1969), die jeweils im Zeichentrickstil gehalten sind und ohne Voice-over oder Songtext auskommen. Ästhetische Variabilität lässt sich also bereits unter den frühen Serienintros beobachten. Gemeinsam ist den erwähnten Vorspannen ihre «Erzählbeflissenheit»: In den Darbietungen der Ausgangssituationen zeigt sich ihr «didaktisches» Bemühen, einen voraussetzungslosen Beginn zu schaffen. Der Aristotelischen Theorie eines «absoluten Anfangs» entsprechend, setzen sie die Exposition als erzählerischen Nullpunkt an den Anfang jedes einzelnen Teiltexes der seriellen Erzählung (vgl. Hartmann 2009, 37 ff.).

Die «Exposition» an den Episodenanfang zu binden war und ist ein probates Mittel, um den Zuschauer «an die Hand zu nehmen». Galt «fernsehen» in den 1950er- bis 1970er-Jahren als Familienaktivität (vgl. Spigel 1992), so garantierte ein expositorisches Intro einfachen Zugang zur Erzählung für alle vor dem TV-Gerät versammelten Rezipienten. Diese Form des Vorspanns ist ein Produkt der TV-I-Ära (1948–1975; vgl. Rogers/Epstein/Reeves 2002, 43), auch «era of scarcity» (Ellis 2000, 39 ff.) oder «network era» (Lotz 2007b, 7), und hängt mit den institutionellen Rahmenbedingungen des frühen US-amerikanischen Fernsehens zusammen: Die Network-Sender ABC, CBS und NBC bildeten ein Oligopol auf dem nationalen TV-Markt und warben jeweils um ein Massenpublikum (vgl. Rogers/Epstein/Reeves 2002, 44 ff.), das aus regelmäßigen und sporadischen Zuschauern sowie



2-3 Erklärende
Bilder im Intro
zu IZOMBIE.

Novizen bestehen konnte. In diesem Sinne befähigte das expository Intro verschiedene Publika, ohne Vorkenntnisse zu jedem beliebigen Zeitpunkt in die serielle Erzählung einzusteigen. Dieses re-initiatorische Verfahren fügte sich in das Konzept der Episodenserie (*series*), die lange Zeit vorherrschende Erzählform des Prime-Time-Fernsehens (vgl. Creeber 2017). Episodenserien setzen auf die *systematische Wiederholung* eines Grundkonflikts innerhalb abgeschlossener Folgehandlungen (vgl. Ruchatz 2012, 85). Dieses Erzählprinzip wurde in zahlreichen Intros auch über die TV-I-Phase hinaus angewendet (u.a. CHARLIE'S ANGELS, ABC 1976–1981, THE A-TEAM, NBC 1983–1987, HIGHLANDER, CBS 1992–1998, PUSHING DAISIES, ABC 2007–2009). Eventueller Abnutzung wirkten manche expository Vorspanne

entgegen, indem sie dem tradierten Erzählmittel einen neuen, zeitgemäßen «Anstrich» verliehen. Das Intro zu *THE FRESH PRINCE OF BEL-AIR* (NBC 1990–1996) erzählte die Vorgeschichte der Titelfigur in einem Rap-Song und stach durch übergroße Credits in Graffiti-Optik hervor; *THE NANNY* (CBS 1993–1999) fiel durch eine extravagante Zeichentrickssequenz auf.

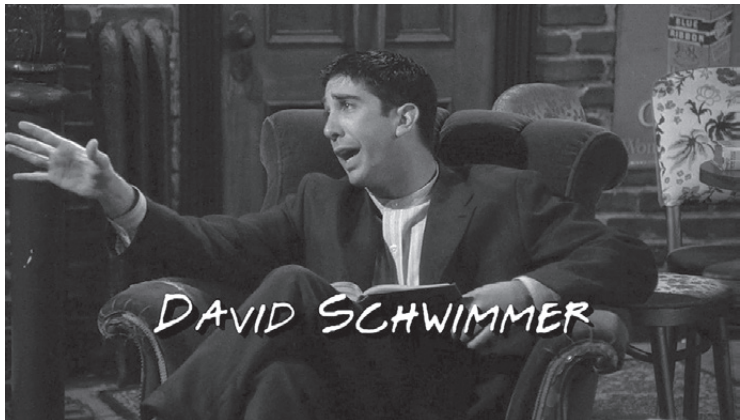
Bis heute bleibt das expositorische Intro für die großen Networks (ABC, CBS, NBC, FOX, The CW) attraktiv, da es ästhetisch anpassungsfähig ist und inklusiv wirkt – wenngleich andere Introtypen es deutlich zurückdrängen. Der Vorspann zu The CW's *I ZOMBIE* (2015–) zeigt in einem Comicstrip den Werdegang der Protagonistin als Zombi und führt in deren soziales Umfeld ein. In knapp 20 Sekunden werden hier diegetische Grundpfeiler aufgestellt, die zum Verständnis der Handlung notwendig sind. Das expositorische Intro vertritt nicht zuletzt ein weitgehend voraussetzungsloses Fernsehen und die klassische Auffassung des Fernsehens als homogene Institution und in sich identisches *Massenmedium*. Darauf bedacht, die Erzählung für Zuschauer mit unterschiedlichen Wissensständen zugänglich zu machen, adressiert es noch am ehesten ein Massenpublikum in Zeiten zunehmend zerstreuter und individualisierter Zuschauerschaft. Darüber hinaus spiegelt es den ökonomischen «Erzählruck» der Network-Sender wider: Angesichts zunehmender Werbepausen und einer auf 44 Minuten begrenzten Episodenlänge sind deren Serien darauf bedacht, ihre Geschichten «effizient» zu erzählen. Ein expositorischer Vorspann sichert gegen Erklärungsnotwendigkeiten und Engpässe in der Erzählzeit ab. Auch werden sämtliche Intros auf frei empfindlichen, werbefinanzierten Sendern seit den 1990er-Jahren immer kürzer, während längere Vorspanne von ein bis zwei Minuten heute fast ausschließlich auf Kabel- und Bezahlern zu finden sind. Des Weiteren vermitteln sich die grundständigen Informationen im expositorischen Vorspann inzwischen fast ausschließlich *visuell*. Verdichtete, informationsreiche Bildsequenzen wie etwa Comicstrips (*I ZOMBIE*), Standbildmontagen (*SUBURGATORY*, ABC 2011–2014) oder Modelldarstellungen (*GRACE AND FRANKIE*, Netflix 2015–) haben die ausführlichen Titellieder in ihrer einleitenden Funktion abgelöst. Dass expositorische Vorspanne punktuell sogar noch für Streaming-Originale verwendet werden, scheint zunächst anachronistisch, da die Eigenproduktionen von Netflix oder Amazon meist atmosphärisch-thematische Titelsequenzen verwenden. Indem dieser Introtyp aber erneut aufgegriffen und aktualisiert wird, verweisen diese neuen Formen des Fernsehens retrospektiv auf ihre mediale Geschichte und Verwandtschaft.

Zuschauerbindung über Seriencharaktere – der figurenzentrierte Vorspann

Der figurenzentrierte Vorspann war seit den 1970er- bis weit in die 2000er-Jahre der vorherrschende Introtyp. Sein formales Prinzip ist simpel: Es stellt das «Personal» der Serie vor (Mengel 1995, 19), indem jede Figur in einer oder mehreren Nahaufnahmen gezeigt und der entsprechende Schauspielernamen eingeblendet wird. Einleitende und abschließende Panoramaaufnahmen zeigen zusätzlich den Handlungs-ort der Serie und rahmen die Montage des Casts.

Erste Vertreter des figurenbezogenen Intros erfüllten diese «Vorstellungspflicht» durch eigens gedrehte Sequenzen oder Portraitaufnahmen (Graff 2015). So reiten in der Westernserie *BONANZA* (NBC 1959–1973) die vier Hauptdarsteller auf den Zuschauer zu und blicken jeweils sekundenlang und frontal in die Kamera. Während dieses Intro ohne Interaktionen auskommt und vergleichsweise statisch erscheint, zeichneten sich viele neu gedrehten Sequenzen im figurenzentrierten Intro gerade dadurch aus, dass sie die Figuren miteinander interagieren lassen und ihre meist familiären Konstellationen offenlegen (z.B. *THE WALTONS*, CBS 1972–1981, *ROSEANNE*, ABC 1988–1997, *MARRIED WITH CHILDREN*, FOX 1987–1997). Überwiegend kam beim figurenzentrierten Intro jedoch eine Kompilation von bereits gedrehten Szenen aus der Serie zum Einsatz. In der Zweitverwertung von Episodenmaterial fanden kommerzielle TV-Sender eine günstige Methode, einen kurzweiligen und leidlich aussagekräftigen Vorspann zu erstellen. Das figurenzentrierte Intro war ein standardisiertes «Industrieprodukt» (vgl. Mengel 1995, 21), gleichzeitig aber auch ein dezidiert *televisueller*, von cineastischen Normen klar abweichender Vorspann. Wie das expositorische Intro stand es im Dienste des linearen Programmfernsehens und zeigte sich ähnlich «erzählbefissen». Es machte den Zuschauer mit den zentralen Figuren vertraut, indem diese in typischen Handlungssituationen gezeigt wurden. Für Ensemble-Sitcoms wie *THE GOLDEN GIRLS* (NBC 1985–1992) oder *FRIENDS* (NBC 1994–2004) eignete sich das figurenzentrierte Intro, um den humorvollen Ton der Serie mittels komödiantischer Impressionen der Darsteller und einer flotten Montage zu erfassen. Der Erzählansatz, sich einer Geschichte über deren Figuren zu nähern (vgl. Hartmann 2009, 149 ff.), zieht sich aber durch die Vorspanne unterschiedlichster Serienformate.

Dass der figurenzentrierte Vorspann sich genreübergreifend verbreitete, geht auf das wachsende Programmangebot seit den 1970er-Jahren zurück. Die TV-II-Phase (1975–1995), auch «era of availability»



4-5 Typische Figurenimpressionen im Vorspann von FRIENDS.

(Ellis 2000, 61), markierte das Ende des Drei-Network-Oligopols auf dem US-amerikanischen Fernsehmarkt (vgl. Rogers/Epstein/Reeves 2002, 44). Die Zahl der Network- und Kabelsender stieg rasant an, was zu einer hohen Wettbewerbsvielfalt, Angebots- und Publikumsdifferenzierung führte (vgl. Dhoest/Simons 2016, 177). TV-Anbieter waren nicht länger auf ein heterogenes Massenpublikum aus, sondern wollten vor allem regelmäßige Zuschauer mit ähnlichen demografischen Merkmalen («quality demographics», Davison 2013b, 149f.) für sich gewinnen. Dazu bildeten die Sender mehr oder minder klar definierte Images und Programmangebote aus, um bestimmte Zielgruppen und Werbepartner zu bedienen. Von besonderem Interesse waren loyale Fanpublika, die trotz der hohen Angebotskonkurrenz und der

zuschauerseitigen Programmkontrolle durch Aufnahmetechniken und Fernbedienung (vgl. Dhoest/Simons 2016, 178) zu jeder neuen Episode einschalteten. Weiterhin von Quotendruck bestimmt, förderten die TV-Sender die Fankulturen rund um ihre Serien und verstärkten damit die soziokulturelle Fragmentierung des Fernsehpublikums (vgl. Rogers/Epstein/Reeves 2002, 44f.). Das figurenzentrierte Intro spielt hier eine wichtige Rolle, insofern es den regelmäßigen Rezipienten erneut willkommen heißt und mit seinen Lieblingscharakteren «wiedervereint». Gleichwohl hält ein solcher Vorspann die Tür noch offen für neue Zuschauer, indem er in kurzer Zeit Nähe zu den Hauptfiguren schafft.

Ein weiterer Grund für die Zugänglichkeit des figurenzentrierten Intros war seine jeweils zeitgenössische medienkulturelle Anbindung. Zum einen machten die von populären Interpreten produzierten Titelsongs den Vorspann international wie auch intermedial anschlussfähig. Deutlich wird dies u.a. in Jugendserien wie *THE O.C.* (FOX 2003–2007): Durch die Verwendung des zuvor veröffentlichten Indierock-Songs «California» der Band Phantom Planet bezog sich die Serie auf die Erfahrungswelt seines Zielpublikums und schrieb sich in die Populärkultur der 2000er-Jahre ein. Das Serienintro verknüpfte das Fernseh- mit dem Musikgeschäft, weshalb diese Maßnahme seit Jahrzehnten im Fernsehintro angewandt wird – ob mit zeitgenössischen Songs oder Coverversionen alter Hits. Bekannte Musikstücke im Vorspann erregten Aufmerksamkeit, förderten eine positive ZuschauerEinstellung und ermöglichten der Fernsehserie ein kulturelles Eigenleben jenseits der TV-Ausstrahlung.

Zum anderen verschaffte das schablonenhafte Figurenintro seiner Serie transmediale und historische Bedeutung, indem es sich an neue oder alte Bildästhetiken anpasste: Der Vorspann von *THE PARTRIDGE FAMILY* (ABC 1970–1974) etwa erinnert durch sein Grafikdesign an Filmvorspanne im Stil von Saul Bass. In Prime-Time-Seifenoperen wie *DALLAS* (CBS 1978–1991) kam die Splitscreen-Technik zum Einsatz. Teen-Dramen der 1990er-Jahre (z.B. *BEVERLY HILLS, 90210*, FOX 1990–2000) adaptierten die stakkatoartige Montage und die flüchtigen Kamerabewegungen des Musikvideos (vgl. Mengel 1995, 24). Andere Intros dieser Zeit wandten den Stil des Heimvideos oder computergrafische Elemente an. Weil diese Variationen wenig am «formkonservativen» Fernsehintro (ibid., 21) änderten, blieb das figurenzentrierte Konzept über Jahrzehnte in seiner Standardform erhalten und arbeitete zugleich an der Vergegenwärtigung und späteren Historisierung von Bild- und Musikkulturen mit.

Ästhetische Vielfalt und neuer Voraussetzungsreichtum – der atmosphärisch-thematische Vorspann

Um den stilistischen Umbruch unter den Serienvorspannen nachzuvollziehen, ist festzuhalten, dass sich die bereits vorgestellten Typen auf spezifische Weise in das klassische Programmfernsehen fügen. Expositorische und figurenzentrierte Intros berücksichtigen die periodische Ausstrahlung sowie die Rezeptionspausen zwischen den Episoden. Neuere Titelsequenzen der letzten zwei Dekaden haben dieses Konzept sukzessive aufgegeben und erweisen sich als weniger zugänglich als ihre Vorgänger, die für Orientierung sorgen und Evidenz schaffen. Atmosphärisch-thematische Serienvorspanne sind häufig stilisierte, komplex gebaute und semantisch dichte Sequenzen mit aufwändigen computer- und kinematografischen Bildern, deren Bedeutung sich nicht unmittelbar erschließt. Sie sind der in Form und Inhalt heterogenste Introtyp und Teil einer fortgeschrittenen Ästhetisierung von Fernsehserien (vgl. Fahlenbrach 2018, Beitrag in diesem Heft). Allerdings sind sie keine völlig neue Erfindung, sondern traten vereinzelt bereits in den frühen Fernsehdekaden auf, so z.B. in den 1960er-Jahren, die in Zusammenhang mit dem aufstrebenden Grafikdesign (vgl. Buhse 2014, 27) experimentelle Darstellungsformen hervorbrachten (z.B. *THE TWILIGHT ZONE*, CBS 1959–1964; *THE OUTER LIMITS*, ABC 1963–1965). Neue Bildtechnologien führten in den 1980er-Jahren zu einem stilistischen Umbruch zugunsten einer distinktiven *Televisualität* im US-amerikanischen Massenmarktfernsehen (vgl. Caldwell 2002, 165 ff.; 185 ff.). Im Allgemeinen wurde die (bild-)ästhetische Verpackung von Konsum- und Medienprodukten relevanter für deren Popularität (vgl. Feuer 1995; Mengel 1995, 35), was der Vorspann der Kriminalserie *MIAMI VICE* (NBC 1984–1989) beispielhaft zeigt: Er präsentiert eine expressive Darstellung des Handlungsortes und vermittelt eher eine serienspezifische Haltung oder Stimmung als konkrete diegetische Parameter. In rasanten Kamerafahrten und intensiven Farben werden Konsummotive bzw. Statussymbole der 1980er-Jahre (Pferderennen, Damenmode, Automarken u.v.m.) zu instrumentaler Rockmusik aufgeführt. So steht diese Titelsequenz beispielhaft für den dritten Introtyp, der durch einprägsame Motive und zeitgenössische Technologien an bestimmte medienkulturelle Kenntnisse anknüpft: *DESPERATE HOUSEWIVES* (ABC 2004–2012) verarbeitet historische Kunstwerke, um das zentrale Serienthema (Unterdrückung der Frau) herzuleiten. *HOMELAND* (Showtime 2011–) wiederum stützt sich auf das aktuelle kollektive (Bild-)Gedächtnis (vgl. Fahlenbrach/Flückiger

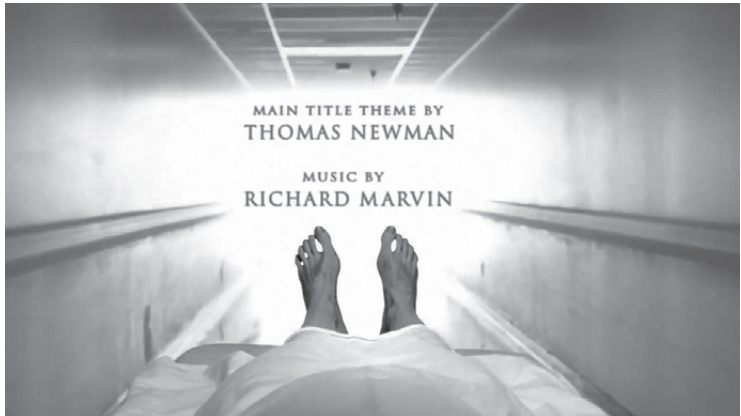
2014; Bee 2016) und begründet seine Handlung mit realen Umständen (politisch motivierte und medial kultivierte Paranoia).

Am stärksten ziehen Serienintros ihre Inspiration und Legitimation heute jedoch aus dem (Blockbuster-)Kino. Durch die ausgefeilten, digitalen Collagen und Kartografien neuerer Vorspanne der 2000er- und 2010er-Jahre (u.a. *GAME OF THRONES*, HBO 2011–, *TRUE DETECTIVE*, HBO 2014– u.v.m.) sind vermeintlich kinematografische Bilder im Fernsehen präserter denn je. Auch erschließt sich das Serienintro nunmehr neue «Aufgaben». Atmosphärische Vorspanne nutzen historisch oder kulturell «vorbelastete» Motive sowie rätselhafte Bilder, um einen Mehrwert für den Zuschauer zu schaffen (vgl. Fahlenbrach/Flückiger 2014, 84 ff.):

Concerning immersive title sequences, we argue that they are aesthetically dense networks of affective cues that provide the viewers with dominant hedonic qualities that they are supposed to experience during the show. Their highly sophisticated styles are often densely studded with affective cues that promise us specific emotional gratifications. (ibid., 87)

Mit der neuartigen sinnlichen Qualität des Serienvorspanns rücken die affektiven Funktionen des Anfangs – einen textspezifischen Rhythmus etablieren, das Publikum auf die «Erlebniswelt» der Serie und deren tonale und atmosphärische Spezifika einzustimmen (vgl. Hartmann 2009, 256 f.) – stärker in den Vordergrund. Gleichzeitig bezieht sich das Intro nun auf andere Eigenschaften seines Referenztextes. Seien es Sinnbilder des Todes in *SIX FEET UNDER* (HBO 2001–2005; vgl. Fahlenbrach/Flückiger 2014, 89 ff.), der fallende Mann und die Werbemotive der 1960er-Jahre in *MAD MEN* (AMC 2007–2015) oder die multiethnischen Close-ups in *ORANGE IS THE NEW BLACK* (Netflix 2013–) – diese Vorspanne integrieren extradiegetische, polyseme Bildelemente (vgl. Picarelli 2013), die nicht selbsterklärend und sehr viel voraussetzungsreicher sind als bei Intros expositorischer oder figurenzentrierter Art.

Dieser «abstrakte Konzeptualismus» (vgl. Coulthard 2010, o.S.) schränkt die «Lesbarkeit» solcher Vorspanne deutlich ein. Sie legen langfristige Spuren oder Rätselstrukturen aus, die häufig erst mit profunder Kenntnis der Serie zu entziffern sind. Damit reflektieren sie zugleich die Überhandnahme der Fortsetzungsserie (*serial*) in der zeitgenössischen Fernsehlandschaft. Nachdem hybride Serienformate (u.a. *flexi-narrative*, Nelson 1997; *cumulative narrative*, Newcomb 2004) die Episodenserie allmählich abgelöst haben, verlagert sich das Gewicht nun auf episoden- und staffelübergreifende Erzählungen mit «langem



6–7 Extradiege-
tische Symbol-
bilder im
Vorspann zu
SIX FEET UNDER.

narrativen Atem» (Creeber 2017; auch *High-End*-Dramen, vgl. Nelson 2007), die frühzeitig ein achtsames Fan-Publikum einfordern. Auch ein langer, aufwändiger und sinnlich überwältigender Vorspann adressiert eine solche Zuschauerschaft. Er gibt dem Rezipienten die Lektüreeanweisung, genauer hinzuschauen, auf Details zu achten und die Serie kontinuierlich zu verfolgen, um ebendiese Details zu entschlüsseln. Damit «huldigt» das atmosphärisch-thematische Intro einem exklusiven Publikum, das einen gewissen kulturellen Wissensschatz mitbringt und die Fernsehserie ästhetisch, kognitiv sowie emotional wertschätzt (Fahlenbrach/Flückiger 2014, 99; Fahlenbrach 2018, in diesem Heft). Es ist daher kein Zufall, dass sich atmosphärische Vorspanne hauptsächlich auf Nischen- und Bezahlsendern wiederfinden, die aufgrund ihres Geschäftsmodells an einem treuen Publikum mit hohem Einkommen

und Bildungsstand, bestimmten Konsumvorlieben, kulturellen Interessen usw. interessiert sind. Durch den Aufstieg von Pay-TV und Narrowcasting in der TV-III-Phase (seit 1995; vgl. Rogers/Epstein/Reeves 2002, 43) vervielfachten sich die Dispositive des Fernsehens nochmals auf dem US-amerikanischen sowie auf dem internationalen Markt. Um sich von den frei empfindlichen Network- und Kabelsendern abzuheben, warben zahlungspflichtige Anbieter wie HBO oder Showtime mit exklusiven Inhalten und hohem Produktionsaufwand (vgl. Lotz 2007a, 85 f.; Polan 2007, 261 ff.). Den Vorspann instrumentalisierten diese Sender als Qualitätsargument, um ihr Zielpublikum zu erreichen. Die sichtbar kostspielig produzierten und ausführlichen Intros bewegen sich «im Spannungsfeld von Sendermarketing, narrativer Komplexität, Kunst- und Werbeästhetik» (Bleicher 2011, 303). Sie führen dem Rezipienten das Prestige des TV-Anbieters vor und werten ihre Serie gegenüber dem «gewöhnlichen» Fernsehen auf (vgl. Picarelli 2013). Diese Argumentation übernahmen in den 2010er-Jahren auch die Streaming-Plattformen Netflix, Amazon und Hulu für ihre Eigenproduktionen. Mit diesen neuen Serienproduzenten und -distribuenten spaltet sich die Fernsehserie weiter von ihrem ursprünglichen Dispositiv, einem periodischen, allgemein zugänglichen und inklusiven Fernsehen, ab. Diese wesentlichen Eigenschaften gehen nun verloren. Den irregulären, beiläufigen Zuschauer haben die On-Demand- und Abonnement-Anbieter aufgegeben: Auf Netflix & Co., die ihre Serieninhalte meist staffelweise veröffentlichen, ist es nicht notwendig, für zufällige Publika offen zu bleiben. Der atmosphärisch-thematische Vorspann reflektiert sodann das veränderte narrative Design neuerer Serien, die sich sporadischen Zuschauern verschließen. Indem das Serienintro von inklusiven, explikativen Formeln zu exklusiven, intransparenten Strukturen übergegangen ist, spiegelt es ebendiesen Wandel von einem unifizierenden Rundfunkfernsehen, das sich an ein heterogenes Massenpublikum richtet, und den vielen disparaten Formen des Fernsehens, die von bestimmten Zielgruppen oder vom individuellen Rezipienten bewusst aufgesucht und rezipiert werden wollen.

Literatur

- Banet-Weiser, Sarah / Chris, Cynthia / Freitas, Anthony (Hg.) (2007) *Cable Visions. Television Beyond Broadcasting*. New York: New York University Press.
- Bee, Julia (2016) Dramatisierungen des Anfangens. Die Intros von *HOMELAND*, *TRUE BLOOD* und *TRUE DETECTIVE*. In: *Dramaturgien des Anfangens*. Hg. v. Adam Czirak & Gerko Egert. Berlin: Neofelis Verlag, S. 75–106.

- Bleicher, Joan (2011) Kunst + Kunst = Serie. Amerikanische Serienvorspanne im Spannungsfeld von bildender Kunst und Werbung. In: *Filmkunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Hg. v. Henry Keazor, Fabienne Liptay & Susanne Marschall: Marburg: Schüren, S. 289–303.
- Buhse, Eric (2014) *Der Vorspann als Bedeutungsträger. Zu einer zentralen Strategie zeitgenössischer Fernsehserien*. Darmstadt: Büchner.
- Caldwell, John (2002) Televisualität [amerik. 1995]. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Hg. v. Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach, Markus Stauff & Matthias Thiele. Konstanz: UVK, S. 165–204.
- Coulthard, Lisa (2010) Familiarity Breeds Desire: Seriality and the Televisual Title Sequence. In: *Flow TV* 12,3 [<http://www.flowjournal.org/2010/07/familiarity-breeds-desire/>] (letzter Zugriff am 29.03.2018).
- Creeber, Glen (2017) In Praise of Binge-Watching: Digital Culture and the Novelisation of Television Drama. Vortrag im Rahmen der Konferenz *Aesthetics of Television Serials*. Universität Politècnica de Valencia, 02.–04.11.2017.
- Davison, Annette (2013a) The Show Starts Here. Viewers' Interactions with Recent Television Serials' Main Title Sequences. In: *SoundEffects* 3,1–2, S. 6–22.
- (2013b) Title Sequences for Contemporary Television Serials. In: *The Oxford Handbook for New Audiovisual Aesthetics*. Hg. v. John Richardson, Claudia Gorbman & Carol Vernallis. New York: Oxford University Press, S. 146–167.
- Dhoest, Alexander / Simons, Nele (2016) Still Watching TV? The Consumption of TV Fiction by Engaged Audiences. In: *Media and Communication* 4,3, S. 176–184.
- Ellis, John (2000) *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London/New York: I.B. Tauris.
- Fahlenbrach, Kathrin / Flückiger, Barbara (2014) Immersive Entryways into Televisual Worlds: Affective and Aesthetic Functions of Title Sequences in Quality Series. In: *Projections: The Journal for Movies and Mind* 8,1, S. 83–104.
- Fahlenbrach, Kathrin (2018) Audiovisuelle Atmosphären, Stimmungen und metaphorische Räume in komplexen Fernsehserien. In: *Montage AV* 27,2, S. 45–60 [Beitrag in diesem Heft].
- Feuer, Jane (1995) *Seeing through the Eighties. Television and Reaganism*. Durham: Duke University Press.
- Graff, Bernd (2015) TV-Serien und ihr Vorspann. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.08.2015 [<http://www.sueddeutsche.de/medien/die-kunst-des-vorspanns-von-tv-serien-aller-anfang-ist-mehr-1.2626123>] (letzter Zugriff am 29.03.2018).
- Hartmann, Britta (2009) *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*. Marburg: Schüren.

- Lotz, Amanda D. (2007a) If It's Not TV, What Is It? The Case of U.S. Subscription Television. In: Banet-Weiser et al. 2007, S. 85–102.
- (2007b) *The Television will be Revolutionized*. New York: New York UP.
- Mahlknecht, Johannes (2015) *Writing on the Edge: Paratexts of Narrative Cinema*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Mengel, Norbert (1995) Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklung von Serienvor- und abspannen: Vom «notwendigen Übel» zum kreativen Freiraum – und zurück. In: *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Hg. v. Irmela Schneider. Opladen: Westdt. Verlag, S. 19–41.
- Nelson, Robin (1997) *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. London: Palgrave Macmillan.
- (2007) *State of Play: Contemporary 'high-end' TV drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Newcomb, Horace M. (2004) Narrative and Genre. In: *The SAGE Handbook of Media Studies*. Hg. v. John D. Downing, Denis McQuail, Philip Schlesinger & Ellen Wartella. Thousand Oaks u.a.: SAGE, S. 413–428.
- Picarelli, Enrica (2013) Aspirational Paratexts: the Case of «Quality Openers» in TV Promotion. In: *Frames 3* [<http://framescinemajournal.com/article/aspirational-paratexts-the-case-of-quality-openers-in-tv-promotion-2/>] (letzter Zugriff am 29.03.2018)].
- Polan, Dana (2007) Cable Watching: HBO, THE SOPRANOS, and Discourses of Distinction. In: Banet-Weiser et al. 2007, S. 261–283.
- Re, Valentina (2016) From Saul Bass to Participatory Culture: Opening Title Sequences in Contemporary Television Series. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 5,1 [<https://necsus-ejms.org/saul-bass-participatory-culture-opening-title-sequences-contemporary-tv-series/>] (letzter Zugriff am 29.03.2018)].
- Rogers, Mark C. / Epstein, Michael / Reeves, Jimmie L. (2002) THE SOPRANOS as HBO Brand Equity. The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction. In: *This Thing of Ours. Investigating THE SOPRANOS*. Hg. v. David Lavery. New York: Columbia University Press, S. 42–57.
- Ruchatz, Jens (2012) Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien? In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4,2, S. 80–89.
- Spigel, Lynn (1992) *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.