

Jana Zündel

Bonn

Der Episodenabschnitt zwischen rezeptivem Mehrwert und dispositiver Einschränkung

Abstract: Unter allen Randerscheinungen der Fernsehserie ist der Abschnitt die am stärksten marginalisierte. In der TV-Ausstrahlung werden die End Credits einer Serienepisode meist ‚abgeschnitten‘. Diese ‚Unterschlagung‘ setzt sich auch auf neuen Distributionskanälen fort: So bricht die Streaming-Plattform Netflix den Episodenabschnitt stets vorzeitig ab. Wohl auch wegen seiner wenig auffälligen *visuellen* Ästhetik scheint er nichts zur Erzählung beizutragen und somit für Sender wie Zuschauer_innen entbehrlich. Auf der *auditiven* Ebene erfüllen Serienabschnitte aber durchaus narrative oder diskursive Funktionen, die das Rezeptionserlebnis verlängern. Sei es die Einspielung der Titelmusik, die Verwendung eines populären Songs oder aber die stumme Darbietung der Credits: Der Beitrag untersucht, welche rezeptiven Mehrwerte der Nachschnitt bietet und inwiefern dies der dispositiven Handhabung des Outros durch das Fernsehen und durch fernsehverwandte Formen widerspricht.

Jana Zündel (M.A.), Studium der Medienwissenschaft in Weimar und Bonn; Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Medienwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn; Masterarbeit veröffentlicht als *An den Drehschrauben filmischer Spannung. Zeit und Raum bei Alfred Hitchcock* (2016). Dissertationsvorhaben zum Thema: Randerscheinungen der Fernsehserie als Indikatoren eines medienkulturellen Wandels.

1. Das Outro als unterprivilegierte Randerscheinung der Serie

Alles hat ein Ende, aber die Fernsehserie hat gleich mehrere. Ebenso häufig wie eine Serie wieder beginnt, endet sie, wenn auch nur vorläufig. Den zahlreichen Anfangsmarkierungen einer Episode (Vorschau, Recap, Intro, Eröffnungs- oder Titelsequenz) stehen ebenfalls einige Endmarkierungen (Schlusszene, Abspann, erneute Vorschau) gegenüber. Von all diesen Randerscheinungen ist der Episodenabschnitt (auch Outro, End Credits oder Nachspann) eine der am wenigsten beachteten und jene, die am stärksten durch die Darbietungsformen der Serie, dem Fernsehen und den Streaming-Plattformen, marginalisiert wird.

Gründe für die Degradierung des Episodenabschnitts finden sich schnell: Zum einen scheint der Abspann in Fernsehserien im direkten Vergleich mit anderen medialen Randerscheinungen ästhetisch wie inhaltlich unterentwickelt. Bis auf wenige Ausnahmen (u. a. *Banshee*, 2013–2016; *The Good Wife*, 2009–2016; *Unbreakable Kimmy Schmidt*, 2015–2019) weichen die Abspanne von Fernsehserien selten von der üblichen Schwarz-Weiß-Gestaltung der Credits ab. Eine Unterscheidung verschiedener Abspanne ist meist nur über die serienspezifische Typografie und über die im Outro verwendete Musik möglich. Sein Pendant im Kinofilm wurde dagegen über Jahrzehnte verlängert¹ und zu einer Bühne für nachträgliche Szenen, Reflexionen oder Hintergrundbeiträge (Outtakes, Bloopers) zum zuvor gesehenen Spielfilm.² Während des Filmabschnitts, so schreibt Laurence Moinereau, leisten die Zuschauer_innen „Trauerarbeit“: Sie nehmen Abschied von der Geschichte und vom filmischen Werk. Dementsprechend hat der Film mittlerweile viele verschiedene ‚Trennungsstrategien‘ ausgebildet, um diesen Abschied zu erleichtern.³ Auch im Vergleich zum Serienvorspann, seinem Gegenüber am Episodenanfang, ist der Abspann unterentwickelt. Das Intro hat als schon immer ästhetisch auffällige Textschwelle in rund 70 Jahren Fernsehgeschichte einige Veränderungen in Stil und Funktion erfahren. Heute wird es als eigenständige mediale Form „im Spannungsfeld von Sendermarketing, narrativer Komplexität, Kunst- und Werbeästhetik“⁴ gehandelt, die abseits ihrer jeweiligen Serie eine Art Eigenleben führt, auf diversen digitalen Plattformen, wie zum Beispiel *The Art of the Title* oder *The Title Design Project*, die sich mit der Produktion und Machart von Film- und Serienvorspannen beschäftigen, zirkuliert und von Fans, Kritiker_innen und Wissenschaftler_innen häufig besprochen wird. Dagegen nimmt der Episodenabschnitt eine ungleich kleinere Rolle innerhalb des Serienuniversums, der zeitgenössischen Medienkultur und im medienwissenschaftlichen Diskurs ein.

¹ Vgl. Hediger 2006: 121.

² Vgl. Cinefix 2017.

³ Vgl. Moinereau 2003: 171ff.

⁴ Bleicher 2011: 304.

Weiterhin ist das Verhältnis des Serienabschnitts zum Dispositiv des Fernsehens schon immer als problematisch zu identifizieren. Der Nachspann gilt im klassischen, linearen TV-Programm als dramaturgische Leerstelle und retardierendes Moment,⁵ das wertvolle Sendezeit einnimmt bzw. den Zuschauer_innen die Möglichkeit gibt, den Kanal zu wechseln oder ganz abzuschalten. Deshalb wird der Abschnitt im deutschen Fernsehen „gemieden und geschnitten“.⁶ In den neuen fernsehähnlichen Dispositiven, den Streaming-Plattformen, ergeht es dem Episodenabschnitt nicht besser. Auf Netflix wird er nach wenigen Sekunden automatisch abgebrochen und im Gegensatz zu der Intro-überspringen-Funktion müssen die Zuschauer_innen aktiv werden, um den Abschnitt überhaupt ansehen zu können. Obendrein haben die Netflix-Nutzer_innen für diese Entscheidung gerade einmal fünf Sekunden Zeit. Dieser signifikante Eingriff des Dispositivs hängt unmittelbar mit dem Geschäfts- und Zuschauer_innenmodell des Streamingdienstes zusammen, das auf einen exzessiven Serienkonsum abzielt. Die Rezipient_innen sollen der Versuchung erliegen, noch eine Folge oder eine ganze Staffel am Stück anzusehen. Daher werden auch hier – ähnlich wie beim klassischen Programmfernsehen – die Rezeptionspausen zwischen zwei Programmsegmenten oder Episoden minimiert (Abb. 1). ‚Trennungsstrategien‘ sind hier nicht vorgesehen, denn Streaming-Plattformen fördern Rezeptionsmodi, bei denen die Zuschauer_innen sich nicht von der Fiktion oder Erzählung lösen, sondern kontinuierlich weiterschauen, um in kurzer Zeit möglichst viele Serien zu konsumieren.

Trotz der geschilderten Missverhältnisse bleibt der Abschnitt ein fester Bestandteil der Fernsehserie. Er ist ein wesentliches Element des Übergangsritus von einer Episode in die wöchentliche Rezeptionspause oder – wie im Falle von staffelweise veröffentlichten Serien – zur nächsten Folge. In dieser Phase verkündet der Abschnitt das Ende der Fiktion, bricht sukzessive aus der Narration aus und bietet Raum zur Verarbeitung der jeweiligen Episode. Dieser Reflexionsraum wird von zeitgenössischen Serien fast ausschließlich auditiv, auf unterschiedliche Weise, gefüllt. Im Folgenden skizziere ich diese Möglichkeiten des Nachspanns, Aussagen über das zuvor Gesehene zu treffen, anhand beispielhafter Outrosequenzen, die das Verhältnis zwischen Episode und Serie auf unterschiedliche Weise ausloten und dadurch einen Mehrwert für die Serienzuschauer_innen bieten. Daran anschließend diskutiere ich den offenkundigen Konflikt zwischen ebendiesen Mehrwerten und den Eingriffen in den Episodenabschnitt durch die verschiedenen Serien-Dispositive.

⁵ Vgl. Mengel 1995: 27.

⁶ Mengel 1997.



Abb. 1: Screenshot des abgebrochenen Abspanns aus *The Good Wife*

1. Individualisierte Episodenabspanne

Nicht wenige Serien verteidigen den Abspann gegenüber den Einschränkungen der alten und neuen Fernseh-Dispositive und weisen ihm spezifische Aufgaben zu.⁷ Als wiederkehrender Paratext und signifikante Schwelle, die die Zuschauer_innen aus der Fiktion geleitet,⁸ birgt der Nachspann das (häufig ungenutzte) Potenzial, während der periodischen Aufführung der Serie den individuellen und bleibenden Eindruck einer Einzelepisode zu erschaffen. Annette Davison bezeichnet die „End-Credit Sequence“ als einen Ort, wo sich das Verhältnis zwischen Serie und einzelner Episode manifestiert.⁹ So besteht der konventionelle Episodenabspann aus einem ‚klassischen Outro‘, das am Ende jeder Episode das Titellied oder die Titelmelodie (Main Title) aus dem Vorspann wiederholt. Die musikalische Reprise kommt in einem Großteil heutiger Fernsehserien zum Einsatz.¹⁰ Die seriellen Anfangs- und

301

⁷ Viele klassische Sitcoms etwa nutzten sogenannte End-Credit-Szenen, die eine Teilhandlung der Episode abschließen oder einen letzten Lacher produzieren und währenddessen die Credits in der unteren Bildhälfte einblenden (z. B. *Friends*, 1994–2004). Dramaserien zeigen nach dem Episodenabspann gelegentlich noch eine Szene (Post-Credit-Scene), die eine bestimmte Handlungssituation offenlässt oder Ausblick auf einen neuen Handlungsstrang gibt (z. B. *The Walking Dead*, 2010–, Staffel 6, Episode 8). Andere unterbrechen den Nachspann mit einer letzten, pointierten Szene, die den vorzeitigen Abbruch des Outros unterbindet (*Shameless*, 2011–). Epiloge wie diese sind allerdings eine seltene Form des Abspanns.

⁸ Vgl. Böhnke 2007: 31.

⁹ Davison 2014: 207.

¹⁰ Auch ist die Wiederverwendung der Titelmelodie im Abspann nicht mit zusätzlichen Kosten hinsichtlich der Lizenz- und Verwendungsrechte fremder Lieder verbunden. Daher findet sich diese Outroform auch hauptsächlich in Fernsehserien der frei empfindlichen Networksender, die ihre vergleichsweise langen Serienstaffeln à 22 Episoden möglichst effizient und kostengünstig produzieren (z. B. *Grey's Anatomy*, 2005–; *Riverdale*, 2017–).

Endmarkierungen, Intro bzw. Outro, nicht umsonst aus der Musik entnommene Begriffe, komplementieren sich auf auditiver Ebene und bilden einen unifizierenden Rahmen um jede Einzelepisode. Im weitesten Sinne erfüllt diese Methode auch eine Markenfunktion: Innerhalb des grundsätzlichen Spannungsverhältnisses zwischen Variation und Wiederholung in Fernsehserien¹¹ setzt das ‚klassische Outro‘ auf letzteres. Es stellt sich exklusiv in den Dienst der Serie, nicht der individuellen Episode, und fördert demnach den Eindruck von Konsistenz und Kontinuität. Ein homogener Abspann demonstriert also den Zusammenhalt der einzelnen Serienfolgen.

Demgegenüber stehen in der zeitgenössischen Fernseh- und Serienlandschaft individualisierte Nachspanne, die der einzelnen Episode angepasst sind. Davison spricht von „music postfaces“¹², die das serielle Spannungsverhältnis zwischen Episode und Serie zugunsten der Variation entscheiden:

[...] music postfaces can operate on a variety of levels [...]. Formally, they indicate the end of the episode. Sometimes the tracks provide continuity, as when their placement smooths the transition from closing action into the textual credits, or when the selection has been heard as source music previously. They may punctuate or emphasise particular lines of dialogue, or form a contrast with the previous music track or immediately preceding action.¹³

Diese episodenspezifischen musikalischen Nachworte verhalten sich kontrastiv zum Intro, das seine Melodie i. d. R. nicht wechselt oder variiert. Für jede Episode kommt ein anderes Lied oder eine andere Melodie zum Einsatz – ein Verfahren, das u. a. in Prestigeserien wie *Game of Thrones* (2011–2019) eingesetzt wird: Hier werden eigens für den Seriensoundtrack komponierte Musikstücke in den Abspannen verwendet, die meist an die ‚Stimmung‘ der letzten Szene anschließen und bestimmte Motive aus der Episode wiederaufnehmen. Individuell angepasste Outros wie diese unterstreichen den Eigenwert und die ‚Erinnerungswürdigkeit‘ einer Episode innerhalb der langfristigen, seriellen Erzählung.

Neben serienspezifisch produzierten Tracks finden Serien noch andere Strategien, um im Abspann bestimmte Szenen, Momente oder Themen wiederabzurufen. So bricht *The Good Wife* an ausgesuchten Stellen der zweiten Staffel mit seinem klassischen Outro: Die Folgen „Double Jeopardy“ (Episode 2), „Poisoned Pill“ (Episode 6) und „On Tap“ (Episode 8) (2010) wiederholen jeweils den Liedtext eines Spottvideos, das bereits in der Episodenhandlung vorkam. In allen drei Fällen handelt es sich um diffamierende Mash-up-Songs im Rahmen des staffellangen Wahlkampfes um das Amt des Staatsanwalts von Cook County (Illinois), die den Kandidaten Peter Florrick oder die Kandidatin Wendy Scott-Carr verspotten (Abb. 2). Die Reprise im Outro steht nicht in Relation zu der jeweiligen letzten Szene. Entsprechend bildet sie einen eher humoristischen Abschluss der größtenteils dramatischen Handlung der Episoden. Gleichzeitig erfüllt sie eine doppelte Erinnerungsfunktion. Auf diegetischer und narrativer Ebene verweist der Abspann

¹¹ Vgl. Schabacher 2010: 23.

¹² Davison 2014.

¹³ Ebd.: 204.

auf die Wirkung des Schmählies innerhalb der Fiktion bzw. auf den langfristigen Handlungsstrang um den Wahlkampf, setzt also ein episodisches Element mit der übergeordneten Staffelerzählung in Beziehung. Auf diskursiver Ebene thematisiert das wiederholte Spottlied inhaltliche Aspekte der Serie, etwa die digitale Medienkultur und die Viralität politischer Kampagnen. Außerdem stellt *The Good Wife* den Mehraufwand für die einzelne Serienfolge – in Form eines zusätzlich komponierten Musikstücks und -videos – heraus. Der Abspann führt diese zusätzlichen Produktionswerte (Production Values) nochmals vor und fordert die Zuschauer_innen implizit zu entsprechender Wertschätzung auf.

Gelegentliche Ausbrüche aus dem einheitstiftenden Serienoutro sind für Networkserien von besonderer Bedeutung, da sie mit derartigen Gimmicks ein bestimmtes Publikum ansprechen. Die oben genannten memorierenden Nachspanne richten sich nicht an die Rezipient_innen der TV-Ausstrahlung. Stattdessen adressieren sie die DVD- oder Streaming-Zuschauer_innen, die die Möglichkeit haben, die vollständigen End Credits wahrzunehmen und die beschriebenen (Rück-)Verweise in dieser Übergangsphase zur nächsten Episode zu verarbeiten.



Abb. 2: Still aus *The Good Wife*

2. Narrative Effekte im Episodenabspann

Am Episodenende müssen die Serienzuschauer_innen nicht nur die aufeinander aufbauenden Informationen verarbeiten, sondern auch einige emotionsgeladene Ereignisse, die – je nach Intensität – häufig am Episodenende verortet sind. Der Abspann kann die emotionale Wirkung der letzten Szene(n) oder des Cliffhangers verlängern bzw. verstärken. Indem das Outro auf die Schlussbilder ‚reagiert‘, erzeugt es einen Nachhall zur soeben gesehenen Episode, um die Zuschauer_innen länger, also über eine mögliche Rezeptionspause hinweg, mit der Serienfiktion zu beschäftigen. Besonders wirksam ist der *aftermath*-Effekt in Verbindung mit einer Zäsur in der Diegese, d. h. wenn der Abspann auf ein schockierendes, gegebenenfalls gewaltsames Ereignis folgt. Der Tod einer (Haupt-)Figur ist eine solche Zäsur, die im Nachspann entsprechend be- bzw. vertont wird. Den Extremfall

bildet ein stummer Abspann, der den Zuschauer_innen eine Coda versagt und das ‚traumatische‘ Ereignis für sich stehen lässt. Dass dieser Bruch nur wenigen, ausgewählten Episoden vorbehalten ist, zeigt sich beispielsweise in *Game of Thrones*: Zwar kommen in der Fantasyserie regelmäßig und nicht selten direkt am Episodenende Haupt- oder Nebenfiguren zu Tode; die eingeschränkte Überlebenssicherheit der Charaktere gehört zum narrativen Design der Serie. Dennoch oder gerade deshalb wurde bisher nur eine Episode mit einem komplett stummen Nachspann abgeschlossen: „The Rains of Castamere“ (Staffel 3, Episode 9, 2013), bei der zwei zentrale Figuren auf brutale Weise sterben und damit ein ganzer Handlungsstrang endet.

Der ‚schweisgsame‘ Abspann ist eher eine Ausnahme innerhalb einer Serie sowie insgesamt im internationalen Serienangebot.¹⁴ Die an- und abschließende Stille im Outro ist hoch kommunikativ, betont sie doch gegenüber den Zuschauer_innen, wie gewichtig ebendiese Tode für den Fortgang der Serie sind. Weniger Gewicht trägt der Figurentod am Ende der Episode „Grilled“ (Staffel 2, Episode 2, 2009) aus *Breaking Bad* (2008–2013), dennoch spielt auch hier das darauffolgende Geräusch im Abspann eine bedeutende Rolle für die Serie. So führt „Grilled“, die zweite Folge der zweiten Staffel um den drogenkochenden Chemielehrer Walter White, einen wiederkehrenden Ton ein. Dabei handelt es sich um die Klingel am Rollstuhl von Hector Salamanca, einem Antagonisten der Serie. Das figurenbezogene Geräusch nimmt in der Serie zum einen eine indexikalische Funktion ein, da es die einzige Möglichkeit des körperlich behinderten Hectors ist, sich anderen mitzuteilen – ein Umstand, der in „Grilled“ etabliert wird. Das Serienpublikum wird hierbei auf ein signifikantes, wiedererkennbares Geräusch konditioniert.¹⁵ *Breaking Bad* nutzt die Rollstuhlklingel über mehrere Staffeln in diversen Handlungssituationen mit Hector und wiederholt sie auch in Abspannen als eine Art Echo, das zur Konsistenz der Diegese beiträgt.¹⁶ Dabei erzeugt es zum anderen auch (An-)Spannung oder andere unangenehme Emotionen, die mit der Figur verbunden sind. Das nachhallende Outro betont hier die Aspekte Wiederholung und Kontinuität, indem ein diegetisches Geräusch als *seriell* und daher bedeutsam markiert wird. Darüber hinaus laden die Episode und ihr Abspann das notorische Klingeln semantisch auf und versprechen darüber weitere Payoffs und emotionale Gratifikationen in Verbindung mit dem Geräusch.¹⁷ Die monotonen, auditiv redundanten Nachspanne bilden in Verbindung mit ihren respektiven Schlusszenarien narrative Effekte, die das fiktionale Geschehen weniger abschließen als vielmehr über die Episode hinaus wirksam machen. Sie tragen ein diegetisches Ereignis oder (Handlungs-)Element in die ursprünglich vorgesehenen, einwöchigen Rezeptionspausen hinein. Ein stummes Outro oder ein insistentes Geräusch im Abspann sind erzählstrategische Zugaben für die emotional involvierten (Fan-)Zuschauer_innen, um ein Stück weit

¹⁴ Eine Sammlung von (überschaubaren) Beispielen für sogenannte „Silent Credits“ in Fernsehserien findet sich auf tv.tropes: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SilentCredits> (18.01.2019).

¹⁵ Vgl. Hudelet 2018: 38ff.

¹⁶ Vgl. Davison 2014: 212.

¹⁷ Vgl. Hudelet 2018: 41f.

bei der Fiktion zu bleiben, d. h. die Serienrezeption und -reflexion auch jenseits der Episode(n) fortzusetzen.

3. Reflexive Zugaben im Episodenabspann

Der Episodenabspann muss sich jedoch nicht auf eine narrative Funktion im Sinne der ‚künstlichen‘ Verlängerung von Fiktion und Diegese beschränken. Alternativ kann er auch das Gegenteil erwirken, nämlich aus der (Handlungs-)Narration ausbrechen und einen *Kommentar* über die Schlusszene oder die Episode im Ganzen abgeben. Einige zeitgenössische Serien setzen systematisch präexistente Lieder im Abspann ein, die sich *reflexiv* zu der Serienfolge verhalten. Die Dramedyserie *Orange Is The New Black* (Netflix 2013–2019, nachfolgend *OITNB*) wählt nicht selten Songs, deren Liedtext, Ton und/oder Rhythmus das Episodenende konterkarieren, im Gegensatz zu *The Good Wife* aber keine Wiederholungen aus der Episode darstellen, sondern einmalig verwendet werden. So folgt z. B. in der ersten Folge der vierten Staffel („Work that Body for Me“) das ironisch gestimmte Lied „Motherfucker Got Fucked Up“ des Duos Folk Uke auf eine äußerst makabre Szene: In relativ expliziten Bildern zerlegen drei Insassinnen des Frauengefängnisses Litchfield die Leiche eines Wärters, den sie zuvor in Notwehr getötet haben. Anschließend vergraben sie die Einzelteile im Gemüsegarten der Gefängnisaußenanlage. Als die Figuren nach getaner Arbeit innehalten und sich ratlos anblicken, setzt der oben genannte Song ein. Mit seiner folkig-heiteren Melodie kontrastiert das Lied den zuvor gezeigten gewaltsamen Akt sowie den dazu abgespielten Rocksong („Last Resort“, Papa Roach, 2000). Gleichzeitig scheint der Liedtext über die besagte Szene zu spotten und sie damit auch ein Stück weit zu relativieren.¹⁸ Offenbar verfuhr man hier mit der Songwahl nach einem *tongue-in-cheek*-Ansatz, der die Nachwirkung der Leichenbeseitigungsszene signifikant beeinflusst. Das Lied produziert eine kontradiktorische Bedeutung zur Schlusszene; es schlägt eine zweite Lesart vor, indem es Ton und Stimmung umschlagen lässt. Die Zuschauer_innen werden dazu angehalten, auf einer anderen Ebene als der diegetischen über die Handlung nachzudenken – hierbei findet eine Art Verständigung zwischen den Serienmacher_innen und den Rezipient_innen statt. Das gewollte *double entendre* von Episodenende und Abspannsequenz öffnet einen Reflexionsraum für einzelne Zuschauer_innen oder auch für mehrere Rezipient_innen untereinander, indem das supplementäre Outro durch seine ‚Uneigentlichkeit‘ die Episode noch einmal neu perspektiviert. Derartig ‚mitteilende‘ und kommentierend wirkende Lieder im Abspann sind integraler Teil des Konzepts von *OITNB*, weshalb sie unter engagierten Zuschauer_innen und Fans durchaus Beachtung finden.¹⁹ Sie beziehen sich meist sehr deutlich auf die jeweilige Schlusszene bzw. einen bestimmten

¹⁸ Das Lied enthält u. a. Zeilen wie „Motherfucker go fucked up ‘cause he got in the way [...] / He must be in a lot of pain; he won’t be doing that again [...] / I’m feeling kind of crazy like a psychopath – and you don’t want to cross me when I feel this way [...]“, Folk Uke 2005.

¹⁹ Vgl. Cipriani 2014; Thomas 2017.

Handlungsstrang der Episode. Damit wird der Nachspann in der Serie – ähnlich wie die Flashbacks zu einzelnen Figuren in *OITNB* – als ein Mittel zur Variation, zur individuellen Kennzeichnung und Wertschätzung jeder Folge eingesetzt.²⁰ Diese Handhabung des Outros ist angesichts der staffelweisen Publikation der Netflix-Serie bemerkenswert; umso gravierender scheint es, dass ihr Erstdispositiv den Abspann nach fünf Sekunden automatisch abbricht. Ähnlich verfährt mittlerweile auch Amazon Video mit eigenen sowie lizenzierten Serien, was wiederum zu Lasten von Formaten wie *The Handmaid's Tale* (2017–, nachfolgend *THT*) geht. Auch hier werden supplementäre Outros und speziell zeitgeschichtliche Songs eingesetzt, um über die Diegese hinauszudeuten. Am Ende der Pilotfolge „Offred“ ist das Lied „You don't own me“ (Lesley Gore, 1963) zu hören, welches meist mit der feministischen Bewegung in den Vereinigten Staaten („second wave feminist movement“) in Verbindung gebracht wird.²¹ Die Episode endet mit dem Beschluss der titelgebenden Hauptfigur, Widerstand zu leisten gegen den suppressiven Staat Gilead, in dem sie als Magd ritualisierten Vergewaltigungen unterworfen ist und keinerlei Rechte besitzt. Im Voice-Over nennt Offred ihren bürgerlichen Namen (June) – eine Absage an ihren aktuellen Namen, der sie als Eigentum des Kommandanten Fred Waterford markiert. Daraufhin erklingt Gores Song, der sich gegen besitzergreifendes, männliches Verhalten gegenüber Frauen ausspricht.²² Der ermächtigende Liedtext verstärkt somit die Resolution Offreds/Junes, etwas gegen ihre prekäre, degradierende Situation zu unternehmen. Passend zum abschließenden Voice-Over der ersten Episode ausgewählt, bereitet Gores Emanzipationshymne zugleich auch den Boden für die Entwicklung der Hauptfigur in der gesamten Staffel vor. Die spezifische Songauswahl verknüpft reale, historische Umstände (Frauenbewegung der 1960er Jahre in den USA) mit dem fiktionalen Serienuniversum von *THT*, das in der Gegenwart verortet und durch die systematische Unterdrückung von Frauen gekennzeichnet ist. „You don't own me“ öffnet die serielle Erzählung für einen gesellschaftspolitischen Diskurs abseits der Fiktion. Indem der Episodenabspann präexistente und semantisch ‚vorbelastete‘ Lieder verwendet, erfüllt er eine durchaus komplexe Emotionalisierungs-, Deutungs- und Kommentarfunktion in einer intermediären Rezeptionsphase. Die genutzten Musikstücke bilden ein zusätzliches Textangebot und richten sich an einen imaginären „kritischen Leser“,²³ der die Lieder verorten kann und ihnen verschiedene Bedeutungen (z. B., aber nicht zwingend, die hier skizzierte) zuschreiben mag.²⁴ Ein_e solche_r Leser_in wird die Serie möglicherweise anders deuten als ein_e Leser_in, dessen Rezeption auf die Episodenhandlung beschränkt bleibt. Die supplementären Abspannsequenzen von *OITNB* oder *THT* ‚huldigen‘ den aufmerksamen Serienrezipient_innen, die mit doppeltem Blick bzw. Gehör rezipieren und das Outro als diskursive Zugabe interpretieren bzw. wertschätzen. Hierbei zeichnet sich vonseiten der Serien ein radikal anderes

²⁰ In Anlehnung an Davison 2014: 205f.

²¹ Stos 2012: 124ff.

²² Wichtige Liedzeilen sind u. a.: „You don't own me; I'm not just one of your many toys / [...] And don't tell me what to do; Don't tell me what to say / And please, when I go out with you; Don't put me on display [...]“, Gore 1963.

²³ Eco 1990: 168.

²⁴ Siehe z. B. Chaney 2017.

Zuschauer_innenmodell ab, als es die Streaming-Plattformen, allen voran Netflix, vorgeben.

4. Zuschauer_innenentwürfe oder: Wem gilt der Abspann (nicht)?

Die hier skizzierten Beispiele bilden einen Querschnitt an narrativen und diskursiven Mehrwerten, die das Serienelement des Abspanns mit sich bringen kann. Allein durch die Wahl auditiver Motive oder von Musikstücken lassen sich im Outro bereits zusätzliche, erweiterte Aussagen über den Referenztext, die jeweilige Episode bzw. Serie, treffen. Außerdem zeigt sich ein fundamentaler Widerstreit zwischen der kreativen Nutzung des Nachspanns und dessen Unterdrückung durch den jeweiligen Distributionskanal. Dieser Antagonismus ist besonders deutlich bei den Eigenproduktionen von Netflix wie *OITNB*: Im Rahmen des nur fünfsekündigen Anspielens (oder überhaupt bei vorzeitigem Abbruch) des Outros können die oben genannten supplementären Kommentare, Deutungen oder Lesarten von Zuschauer_innen nicht entsprechend wahrgenommen bzw. verarbeitet werden. Haben wir es hier also mit einem unauflösbaren Widerspruch zwischen dem Textangebot der Serie und der Textbearbeitung durch das Dispositiv zu tun? Offenbar adressieren Episodenabschnitte mit individuellen musikalischen ‚Nachworten‘ andere Zuschauer_innen und fordern einen Rezeptionsmodus ein, der mit dem von Streaming-Plattformen geförderten Binge-Watching nicht zu vereinbaren ist. Doch welchem Zuschauer_innenmodell gilt der Episodenabschnitt und in welchem Dispositiv kommt es am ehesten zur Geltung? Zunächst scheint es auf die Serienrezeption im linearen Fernsehen zurückzuverweisen, das eine periodische Ausstrahlung sowie mittelfristige Pausen vorsieht, um das Geschehen einer Episode wirken und beurteilen zu lassen. Allerdings stammt die Praktik, den Abspann zu unterschlagen, gerade aus dem traditionellen Programmfernsehen. Vielmehr knüpft das episodenzugehörige Outro also möglicherweise an die Rezeptions- und Fankultur in Verbindung mit DVD-Boxsets an.²⁵ Die aus dem restriktiven Fernsehflow entnommene und in physischer Form publizierte Fernsehserie fördert jene erneute, aufmerksame und detailorientierte Rezeption,²⁶ die auch der individuelle Nachspann einfordert. Zudem ist die DVD die einzige offizielle Darbietungsform der Serie, die *nicht* von vornherein in den Episodenabschnitt eingreift. Nachspanne, wie sie hier diskutiert wurden, profitieren also am ehesten von der DVD-Rezeption. Fernsehsender und Streaming-Plattformen dagegen entfernen bzw. reduzieren das Outro, oder kommunizieren deutlich die Möglichkeit zum Abbruch, um eine_n potenziell weg- oder ausschaltende_n Zuschauer_in zu halten bzw. einem ungeduldigen, exzessiven Viewing stattzugeben. Wenngleich Binge-Watching auch durch DVD-Boxsets ermöglicht wurde, so impliziert diese Aufführungsform der Serie doch ebenso

²⁵ Vgl. Hills 2007: 47ff.

²⁶ Vgl. Mittell 2010: 146f.

eine_n Zuschauer_in, der sich bewusst und aufgrund des ‚Wiederanschauungswerts‘ (Rewatchability) für Kauf und Rezeption der Staffel/Serie entschieden hat.²⁷ Gerade die Publikation von Serienstaffeln auf DVD hat – vor dem Umzug von Serien in den Stream – zusätzliche Paratextangebote wie individuelle Episodenabspanne sowie die rezipient_innenseitige Suche nach Easter Eggs, wie sie auch bei Filmen stattfindet, gefördert.²⁸ So führt Davison z. B. in ihrer Studie die Outros in *The Sopranos* (1999–2007) an, deren DVD-Veröffentlichungen noch nicht in Konkurrenz zu umfassenden Webfernsehangeboten standen. Auch der Episodenabschnitt käme im Rahmen einer fokussierten und häufigeren Sichtung per DVD entsprechend zur Geltung. Ein solcher Rezeptionsmodus ist auf Streaming-Plattformen wie Netflix nicht unmöglich, insofern das Outro durchaus vollständig vorhanden und abspielbar ist. Doch die neuen Fernsehdispositive arbeiten gegen dieses Abschluss- oder Übergangsritual. Durch Marketingkampagnen, wie z. B. den Twitter-Hashtag #letsbinge, behauptet Netflix, dass seine Produktionen in einer langen, durchgehenden Sitzung zu sichten seien.²⁹ Die sogenannte Binge-Watchability ist allerdings kein inhärentes Textmerkmal einer Serie, sondern verkauft sich als eine gemeinsame kulturelle Erfahrung unter den Plattformabonnent_innen.³⁰ Der_die ideale Netflixnutzer_in konsumiert immer mehr serielle Inhalte in immer kürzerer Zeit und hält sich nicht mit Randerscheinungen, wie dem Episodenabschnitt, auf. Dessen Abbruch ist eine Methode der Plattform, die Rezipient_innen zum „media binger“³¹ zu erziehen. Zwar kann sich Binge-Watching durchaus auch als produktiv für die Rezeption erweisen und ggf. den Erzählfluss der Serie unterstützen.³² Die kognitive und emotionale Verarbeitung vierteiliger Geschichten wird durch eine exzessive Sichtsweise aber ebenso stark beeinträchtigt.³³ Und mit beinahe komplett ausgelassenen Outros entzieht Netflix seinen eigenen Serien obendrein eine Reflexionsphase, die elementar ist für die Erfahrung von Serialität. Unterschlägt die Streaming-Plattform den Nachspann und überspringt anschließend auch den Vorspann in der nächsten Episode, so entwertet Netflix gewissermaßen auch die einzelne Folge als distinkten Teiltex. Indem diese Anfangs- und Endmarkierungen als verzichtbar bzw. überflüssig gekennzeichnet werden, geht die ursprüngliche Erfahrung von Serialität in Form einer langfristigen, mehrteiligen und vor allem *phasisch gegliederten* Rezeption verloren.

Der Episodenabschnitt im Stream ist somit Indikator für einen Wandel im Medienkonsum und für den widersprüchlichen Status von (Fernseh-)Serien in der digitalen Medienkultur. So bieten sich serielle Erzählungen – in der Tradition des DVD-Boxsets – als wertige, kulturelle Artefakte an und wollen bewusst aufgesucht werden. Zugleich sind sie auf Streaming-Plattformen jedoch in eine exorbitante

²⁷ Vgl. ebd.: 139ff.

²⁸ Vgl. ebd.: 143ff.

²⁹ Vgl. Tryon 2015: 104ff.

³⁰ Vgl. ebd.; vgl. McCormick 2016.

³¹ Devasagayam 2014.

³² Vgl. McCormick 2016: 104ff.

³³ Vgl. Ehrenberg 2018.

Angebotsstruktur eingelassen, die ein exzessives Konsumverhalten vorgibt. Der individuell ausgewählten und rezipierten Serie steht der geförderte massenhafte Konsum von Serien im Allgemeinen entgegen. Dispositive Eingriffe, wie die hier beschriebenen, hintertreiben die zusätzlichen Textangebote und Mehrwerte durch den Nachspann oder andere Randerscheinungen. Damit beeinflussen sie doch in fragwürdiger Weise, wie wir Fernseh- und AV-Serien wahrnehmen, verarbeiten und wertschätzen.

Literaturverzeichnis

- Bleicher, Joan (2011): „Kunst + Kunst = Serie. Amerikanische Serienvorspanne im Spannungsfeld von bildender Kunst und Werbung“. In: Keazor, Henry/Liptay, Fabienne/Marschall, Susanne (Hrsg.): *Filmkunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren, S. 289–303.
- Böhnke, Alexander (2007): *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript.
- Chaney, Jen (2017): „The Handmaid’s Tale’s Closing Songs Are Slyly Genius“. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2017/05/handmaids-ales-closing-songs.html> (11.12.2018).
- CineFix (2017): „5 Best End Credits of All Time“ (Video). *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=hJal1Wpo1M> (03.08.2018).
- Cipriani, Casey (2014): „How the Closing Credit Songs in ‘Orange is the New Black’ Suit Each Episode“. *IndieWire*. <https://www.indiewire.com/2014/06/how-the-closing-credit-songs-in-orange-is-the-new-black-suit-each-episode-25079/> (11.12.2018).
- Davison, Annette (2014): „The End is Nigh. Music Postfaces and End-Credit Sequences in Contemporary Television Serials“. In: *Music, Sound, and the Moving Image* 8.2, S. 195–215.
- Devasagayam, Raj (2014): „Media Bingeing: A Qualitative Study of Psychological Influences“. In: DeLong, Deborah/Edmiston, Dawn/Hightower Jr., Roscoe (Hrsg.): *Once Retro Now Novel Again*. Marketing Management Association. www.mmaglobal.org/publications/Proceedings/2014-MMA-Spring-Conference-Proceedings.pdf (18.01.2019), S. 40–44.
- Eco, Umberto (1990): „Die Innovation im Seriellen“. In: Ders. (Hrsg.): *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: dtv, S. 155–180.
- Ehrenberg, Markus (2018): „Bin gleich wieder da. Oder: Was es mit dem Gehirn macht, wenn man alle Folgen einer Serienstaffel am Stück schaut“. In: *Der Tagesspiegel* (21.01.2018), S. 31.
- Hediger, Vinzenz (2006): „Now, in a World Where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films“. In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanzitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann: The Title is a Shot*. Berlin: Vorwerk 8, S. 102–122.
- Hills, Matt (2007): „From the Box in the Corner to the Box Set on the Shelf. ‘TV III’ and the Cultural/Textual Valorisations of DVD“. In: *New Review of Film and Television Studies* 5.1, S. 41–60.
- Hudelet, Ariane (2018): „Wie sich die Fernseh serie zu Gehör bringt. Interpunktionen auf der Tonspur von FARGO“. In: *Montage AV* 27.2, S. 29–44.
- McCormick, Casey J. (2016): „„Forward Is the Battle Cry’: Binge-Viewing Netflix’s House of Cards“. In: McDonald, Kevin/Smith-Rowsey, Daniel (Hrsg.): *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. New York: Bloomsbury Academic, S. 101–116.

- Mengel, Norbert (1997): „Gemieden und geschnitten: Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen“. In: Hickethier, Knut/Bleicher, Joan (Hrsg.): *Trailer, Teaser, Appetizer: Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hamburg: Lit, S. 241–259.
- Mengel, Norbert (1995): „Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklung von Serienvor- und -abspannen: Vom ‚notwendigen Übel‘ zum kreativen Freiraum – und zurück“. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): *Serien-Welten: Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdt. Verl., S. 19–41.
- Mittell, Jason (2010): „Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien“. In: Blanchet, Robert/Köhler, Kristina/Zutavern, Julia/Smid, Tereza (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, S. 133–152.
- Moinereau, Laurence (2003): „Der Nachspann: Strategien der Trauer“. In: *Montage AV* 12.2, S. 169–181.
- Schabacher, Gabriele (2010): „Serienzeit. Zur Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien“. In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hrsg.): *Previously on... Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München/ u. a.: Fink, S. 19–40.
- Stos, Will (2012): „Bouffants, Beehives, and Breaking Gender Norms: Rethinking ‚Girl Group‘ Music of the 1950s and 1960s“. In: *Journal of Popular Music Studies* 24.2, S. 117–154.
- Thomas, Leah (2017): „The Season 5 End Credits Songs In ‚Orange Is The New Black‘ Punctuate Each Episode With Humor & Poignancy“. *Bustle*.
<https://www.bustle.com/p/the-season-5-end-credits-songs-in-orange-is-the-new-black-punctuate-each-episode-with-humor-poignancy-62710> (11.12.2018).
- Tryon, Chuck (2015): „TV Got Better: Netflix’s Original Programming Strategies and the On-Demand Television Transition“. In: *Media Industries* 2.2, S. 104–116.
- TV Tropes (o.J.): „Silent Credits“. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SilentCredits> (18.01.2019).

Medienverzeichnis

Serien

- Banshee*. USA 2013–2016, Cinemax.
- Breaking Bad*. USA 2008–2013, AMC.
- Friends*. USA 1994–2004, NBC.
- Game of Thrones*. USA 2011–2019, HBO.
- Grey’s Anatomy*. USA 2005–, ABC.
- Orange Is The New Black*. USA 2013–2019, Netflix.
- Riverdale*. USA 2017–, The CW.
- Shameless*. USA 2011–, Showtime.
- The Good Wife*. USA 2009–2016, CBS.
- The Handmaid’s Tale*. USA 2017–, Hulu.
- The Sopranos*. USA 1999–2007, HBO.
- The Walking Dead*. USA 2010–, AMC.

Unbreakable Kimmy Schmidt. USA 2015–2019, Netflix.

Musik

Last Resort. (Papa Roach). DreamWorks 2000.

Motherfucker Got Fucked Up. (Folk Uke). Folk Uke Records 2005.

You Don't Own Me. (Lesley Gore). Mercury Records 1963.

Webseiten

The Art of the Title. <http://www.artofthetitle.com/> (18.01.2019).

The Title Design Project. <https://www.titledesignproject.com/> (18.01.2019).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot des abgebrochenen Abspanns aus *The Good Wife*. „Fleas“, *The Good Wife*.
Staffel 1, Episode 16: 00:43:48.

Abb. 2: Still aus *The Good Wife*. „Poisoned Pill“, *The Good Wife*. Staffel 2, Episode 6: 00:26:03.