

Sven Grampp; Jens Ruchatz

Die Enden der Fernsehserien

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/536>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grampp, Sven; Ruchatz, Jens: *Die Enden der Fernsehserien*. Berlin: Avinus 2014 (Repositorium Medienkulturforschung 5). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/536>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2014070913363>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.



Sven Grampp / Jens Ruchatz

Die Enden der Fernsehserien

Repositorium Medienkulturforschung 5/2013
DOI 10.7398/9783869380483

Dr. Sven Grampp, Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Space Race, Fernsehserie. Ausgewählte Publikationen: *Ins Universum technischer Reproduzierbarkeit. Der Buchdruck als historiographische Referenzfigur in der Medientheorie* (UVK 2009), *Marshall McLuhan. Zur Einführung* (UTB 2011), *Picture Space Race* (AVINUS 2012).

Prof. Dr. Jens Ruchatz, Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Audiovisuelle Transferprozesse an der Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte: Diskursgeschichte der Medien, Mediendifferenz und Medienvergleich; Mediengeschichte der Individualität, Theorie des Populären. Ausgewählte Publikationen: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion* (Fink 2003), *Interview – Celebrity. Ein medienhistorischer Beitrag zur Geschichte der Individualität* (Habilitationsschrift, UVK 2014, in Vorbereitung); (gem. mit Sven Grampp) *Die Fernsehserie. Eine mediennwissenschaftliche Einführung* (transcript 2014, in Vorbereitung)

© AVINUS, Berlin 2013
Gustav-Adolf-Str. 9
D-13086 Berlin

Tel.: +49 (0)30 – 92 405 410
Fax: +49 (0)30 – 92 405 411
E-Mail: zentralredaktion@medienkulturforschung.de
Web: www.repositorium.medienkulturforschung.de

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 2197-0262

Abstract

Vorliegender Text leistet erstens einen Beitrag zur Beantwortung der Frage, wie sich das Fernsehen selbst versteht, indem beobachtet wird, in welchen Formen das Fernsehen das intrikate Verhältnis von Endlosigkeit und Endlichkeit – als Kern der eigenen Medialität – in Szene setzt. Vom Ende her über das Fernsehen nachzudenken ist zweitens deshalb geboten, weil es im Gegensatz beispielsweise zum Ende von Spielfilmen oder Romanen bisher zu selten geleistet wurde. Drittens soll der gängigen Mediendifferenzierung widersprochen werden, die das Fernsehen im Vergleich zum auf das Ende gepolten Film, als Endlosmedium definiert, dessen einzelnen Segmente allenfalls aufhören, in dem aber „fast nichts endet“ (Lorenz Engell). In vorliegendem Text wird hingegen argumentiert: Zumindest Fernsehserien denken permanent über ihr Ende nach – und zwar gerade, weil sie auf Endlosigkeit angelegt sind.

Inhalt

Abstract	2
Inhalt	2
I Die Enden des Fernsehens	6
II Die Fernsehserie und die Serialität des Fernsehens	10
III Serielle Formierungen des Endes	15
schließend	18
löschend	20
wiederkehrend	21
öffnend	23
schließend / löschend / wiederkehrend / öffnend	24
IV Enden	28
Literatur	29

„It goes on and on and on and on...“

(Journey: Don't Stop Believin')

In memoriam James Roberto Gandolfini

Und sie endete doch... Am 18. September 2009 strahlte das amerikanische Network CBS die letzte Folge der Soap Opera *The Guiding Light* aus.¹ Dass dies ein so bedeutsames Fernsehereignis war, hängt damit zusammen, dass es sich bei *The Guiding Light* um die am längsten ausgestrahlte Fernsehserie handelt, wenn nicht um die umfangreichste serielle Erzählung überhaupt. Die erste Folge war, noch im Radio, am 25. Januar 1937 gesendet worden, bevor die Serie im Jahr 1952 ins Fernsehen wechselte. Bei ihrem Ende konnte die serielle Erzählung auf eine Lebensdauer von 72 Jahren, davon immerhin 57 im Fernsehen, und mehr als 15000 Folgen zurückblicken. Mit der Einstellung von *The Guiding Light* war der schlüssigste Beleg dahin, dass im Fernsehen in der Tat so etwas wie endloses Erzählen möglich sei.² So hatte Knut Hickethier mit seiner 1991 aufgestellten Prognose 18 Jahre später recht behalten: „Auch die US-amerikanische Soap Opera *The Guiding Light* [...] wird eines Tages mit einer letzten Folge im Programm zu sehen sein.“³

Verfehlt Hickethier aber nicht den eigentlichen Kern der Sache, wenn er spitzfindig aus solchen Sachverhalten folgert, dass es problematisch sei, „Endlosigkeit als Kriterium der Serie zu definieren, [...] weil Serien nie endlos produziert werden“⁴ Die Fernsehserie *Six Feet Under*, die in einem Begräbnisunternehmen spielt und sich von der ersten Folge an mit der Endlichkeit menschlichen Daseins beschäftigt, hat ihre letzte Staffel unter das treffende Motto gestellt: „Everything. Everyone. Everywhere. Ends.“ Doch war dies noch nicht die erklärte Prämisse, als die erste Staffel angegangen wurde. Auch wenn ‚Endlosigkeit‘ nur eine operative Fiktion sein mag, so bleibt festzuhalten, dass es Fernsehserien *möglich ist, so zu erzählen, als gäbe es kein Ende*. In jedem Fall zielt die Praxis seriellen Erzählens darauf, ein Ende – zumindest zunächst – zu vermeiden, statt von vornherein auf einen Schluss abzustellen.⁵ In diesem Sinn hat Christine Mielke die Fernsehserie treffend als Erzählen gegen den Tod beschrieben.⁶

¹ In Deutschland war die Serie einige Jahre als *Springfield Story* im Vormittagsprogramm von RTL gelaufen.

² In den letzten Jahren sind in den USA viele der am längsten laufenden Soap Operas von den Bildschirmen verschwunden, *As the World Turns* beispielsweise nach stolzen 54 Jahren; vgl. Harrington 2013, S. 11. Zur Krise dieses Seriengenres siehe auch Ford/Kosnik/Harrington 2011.

³ Hickethier 1991, S. 8.

⁴ Ebd.

⁵ Zumindest wäre die Erzählweise der Fernsehserie als *zukunfts offen* zu beschreiben – es sei denn, es handelt sich um Mehrteiler/Miniserien, Telenovelas oder einige, wenige Serien, die von Anfang an eine bestimmte Laufzeit annonciieren.

⁶ Vgl. Mielke 2007, S. 166–186.

In seiner Philosophie des Fernsehens hat Lorenz Engell dem Aspekt der Endlosigkeit zentrale Bedeutung beigemessen. So affirmiert er, anders als Hickethier, Endlosigkeit als *wesentliches* Bestimmungsstück der Fernsehpraxis: „Endsituationen im Fernsehen sind sehr selten. Fast nichts endet im Fernsehen, es hört allenfalls auf; und das meist mit dem Verweis darauf, wie es weitergeht und wann, was als nächstes kommt, was in der nächsten Sendung, der neuen Folge, der nächsten Ausgabe zu erwarten ist. Eben deshalb gilt das Fernsehen normalerweise als endlos.“⁷ Der Tatsache, dass – wie das Beispiel *The Guiding Light* idealtypisch demonstriert – auch im Fernsehen ewige Dauer nicht garantiert ist, trägt Engell Rechnung, indem er schlichtes Aufhören, worunter beispielsweise das kurzfristige Absetzen einer Fernsehserie fallen würde, unterscheidet vom Enden, das mit einer Bewusstheit des Abschlusses einhergeht: Es geht Engell also eigentlich darum, ob das Fernsehen sein Ende denken, „selbst eine Vorstellung von seinem Ende entwickeln“ kann.⁸ Grundiert durch Martin Heideggers Existenzphilosophie interessiert hier also nicht das schlichte Faktum des ‚Aufhörens‘, sondern inwiefern die Gewissheit des Endes den Alltag des Fernsehens durchzieht, ihn ausrichtet, als dauernde Möglichkeit sein integraler Bestandteil ist, inwiefern sich, in Heideggers Diktion formuliert, das „Dasein“ des Fernsehens gewissermaßen als „Sein-zum-Tode“ begreift.⁹ In dieser Hinsicht konstatiert Engell, dass für das Fernsehen das Absehen vom Ende sogar *konstitutiv* sei: „Gerade dadurch, dass es kein Konzept des Endes habe, unterscheidet es sich von anderen Medien.“¹⁰

Die mediale Funktionslogik, die das Ende ins Unendliche aufschiebt, lässt sich unter dem Konzept der *Serialität* fassen: Sie ist es, die „in ihren verschiedenen Ausprägungen“ garantiert, dass das Fernsehen „erstens tendenziell unendlich ist, also kein Ende ‚hat‘, zweitens auf Unendlichkeit hin angelegt [ist] oder sich selbst anlegt und drittens auf sich selbst als unendlich reflektiert.“¹¹ Weil das Fernsehen also nicht nur seriell operiert, sondern sich auch als seriell auffasst, kann es Engell zufolge keine Vorstellung seines Endes ausbilden: „Solange jedenfalls das Fernsehen mehr oder weniger isoliert unter dem Aspekt der Serialität betrachtet wird [...], kommt das Phänomen seines Endes tatsächlich nicht in den Blick.“¹² Das Ende des Fernsehens wird für Engell nur denkbar, wenn sich das Fernsehen selbst aus dem Modus der Serialität herauskatapultiert – oder aus ihm herauskatapultiert wird – und das alternative, konkurrierende Zeitregime des Fernsehens greift: Im *Live-Ereignis* dringt, durch dessen Potenzial zum Unvorhergesehenen und zur Störung, eine äußere Wirklichkeit ins

⁷ Engell 2006, S. 137.

⁸ Ebd., S. 139.

⁹ Siehe Heidegger 1960, S. 258f. Auch wenn Engell nur in einer Fußnote konkret auf *Sein und Zeit* verweist (Fn. 3, ebd., S. 139), sind Leitfrage und Argumentation bis in die Terminologie („Nicht-mehr-sein-Können“) existenzphilosophisch gedacht.

¹⁰ Ebd., S. 140.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 137. An anderer Stelle heißt es nicht weniger entschieden: „Serialität jedenfalls steht in engstem Zusammenhang mit der Unendlichkeit und solange Fernsehen von der Serialität aus betrachtet wird [...] kann das Phänomen seines Endes deshalb nicht in den Blick kommen.“ (Ebd., S. 140.)

Fernsehen ein, die in extremen Einzelfällen denkbar macht, dass die Grundlage des Fernsehens dauerhaft aussetzt.¹³

Die Behauptung, dass das Fernsehen so endvergessen sei und dass dies an seiner Bindung ans Serielle liege, wollen wir im Folgenden auf den Prüfstand stellen. Die Fernsehserie soll uns belegen, dass sich ausgerechnet im seriellen Modus des Fernsehens eine veritable Kunst des Endens entwickelt hat.¹⁴ Wir wollen sogar noch einen Schritt weiter gehen und darlegen, dass der Aspekt der Endlichkeit in den *Kern* der Serialität führt – und zwar nicht ausschließlich als verdrängtes Anderes, sondern als etwas, das *immer wieder durchgespielt und reformuliert* wird. Wenn die Fernsehserie von Endlosigkeit ausgeht, so tut sie das im unausgesetzten Bewusstsein des Enden-Könnens. Inwiefern sich dieser Umgang mit den Enden auf die Ebene des Mediums transferieren lässt, erfordert weitere Überlegungen, denn der Programmfluss des Fernsehens ist zweifelsohne stabiler als eine einzelne Fernsehserie. Nichtsdestotrotz bieten Fernsehserien insofern einen Einblick in das Ende des Mediums, als sie Serialität nicht mehr als Garant der Endlosigkeit für selbstverständlich nehmen, sondern die Endlosigkeit zum einen als immer neu zu gewinnende vorstellen,¹⁵ zum anderen in ihren Enden die Vereinbarkeit von Serialität und Enden reflektieren.

¹³ So heißt es ebd., S. 141: „dass das Ende des Fernsehens insonderheit an die Live-Sendung gebunden ist“. Die Entgegensetzung von Serialität und Live-Ereignis als die zwei kennzeichnenden Modi der Fernsehzeit findet sich ausgearbeitet in Fahle/Engell 2006, S. 7–19, hier S. 14–19; Engell 2012, v. a. S. 150–153 u. S. 175.

¹⁴ Der Problematik des Endes von Fernsehserien wird erst in letzter Zeit Aufmerksamkeit zuteil, jüngst etwa auf einigen Tagungen, bspw. auf der Tagung *Schlusspunkt: Poetiken des Endes* an der Universität Essen (05.12.2013–07.12.2013) oder auch in vielen Beiträgen der Tagung: *Popular Seriality* an der Universität Göttingen (6.6.2013–8.6.2013). Sehr eloquent, instruktiv und mit vielen Beispielen versehen findet sich eine Diskussion des Endes von Fernsehserien in: Mittell 2013, <http://mcpres.media-commons.org/complexetelevision/ends/> [25.10.13]. Leider operiert Mittell dort mit einer ähnlich in die Irre führende These wie Engell, nämlich dass die allermeisten Serien einfach aufhören, also nicht eigentlich enden und dass das serielle Prinzip *per se* dem Gedanken des Endes widerspreche. Gleich zu Beginn des Kapitels heißt es dementsprechend: „Every television series begins, but not all of them end – or at least not all series conclude.“ Und weiter: „Every dormant series has a final episode, but actual finales are quite rare for American television series [...]“. Im Lauf des Kapitels kommt Mittell dann doch sehr ausführlich auf unterschiedliche Strategien des Endens zu sprechen. Insbesondere bei Enden von Serien wie *Seinfeld* oder *Six Feet Under* macht er eine Tendenz zur Metareflexivität aus. Damit meint Mittell: Am Ende werde dort über die Serie und ihre Strukturprinzipien noch einmal nachgedacht. Wir wollen hingegen *nicht* davon ausgehen, dass Serien in der Regel schlicht aufhören und ihr Ende nicht vor(her)sehen können, während nur wenige herausragende („komplexe“) Serien zum Ende über ihre eigenen Strukturprinzipien nachdenken. Demgegenüber vertreten wir die Auffassung: Es ist nicht die Ausnahme, sondern üblich, dass Serien – insbesondere kurz vor Schluss – über ihr Ende nachdenken und sich auf der Suche nach einem geeigneten Ende machen.

¹⁵ Leider nur angeschnitten werden kann hier die fundamentale Frage, wie die *serielle*, zukunfts offene Zeit einer Fernsehserie überhaupt erst konstituiert wird. Zwar wird sie zweifelsohne durch den *flow*-Kontext des Fernsehens begünstigt, doch damit nicht schon erzeugt. Endlosigkeit muss erst einmal narrativ und/oder formal gewonnen und erfahrbar werden, um sich dann stabilisieren zu lassen. Umgekehrt stützt die Serialität der einzelnen Formate und Sendungen diejenige des Programmflusses. Hier gälte es vor allem die andere Nahtstelle serieller Endlosigkeit zu untersuchen, den Serienanfang, der noch weniger beforscht wurde als das Ende; vgl. immerhin Lehmann 2010, S. 75–94.

Unser Argument möchten wir in drei Schritten entfalten. Zunächst gilt es, das Verhältnis von Serialität, Endlosigkeit und Fernsehen *medientheoretisch* zu verorten. In einem zweiten Schritt wird überlegt, in welchem Verhältnis die Endlosigkeit und Serialität des Mediums zu derjenigen des *Programmelements Fernsehserie* steht. Abschließend werden wir uns den *konkreten Angeboten* zuwenden, mit denen einzelne Fernsehserien ihre Enden – und damit auch Enden von Serialität – gestalten. Es gilt dabei aufzuzeigen, wie sich in der jeweiligen Form dieser Enden eine reflexive Eigenleistung realisiert, die *aus der Serialität heraus* ein jeweils spezifisches Verständnis der Endlichkeit der Serie entwickelt. In diesem Sinn gilt es kursorisch die Bandbreite und Komplexität dieses Nachdenkens vorzuführen, um zur Frage zurückzukehren, inwiefern sich in diesem Zug Vorstellungen vom ‚Enden-Können‘ des Fernsehens ausbilden.

I Die Enden des Fernsehens

Serialität, so gilt es zunächst einmal festzuhalten, ist eine besondere Erscheinungsform der Wiederholung. In diesem Kontext spezifiziert sich der Begriff des Seriellen durch zwei sich überlagernde Aspekte: In sachlicher Hinsicht meint er eine Wiederholung, die im Modus des Ähnlichen erfolgt;¹⁶ in zeitlicher Hinsicht akzentuiert er die mit der Wiederholung gewonnene Ausdehnung über einen, singulären Zeitpunkt des Erscheinens hinaus in ein Nacheinander, das begrenzt oder eben unbegrenzt, endlos ausfallen kann. Die Fernsehserie integriert beide Aspekte: die Wiederkehr des Ähnlichen im zeitlichen Nacheinander – wenn auch, je nach Serienform, unterschiedlich gewichtet.

Dass Engell die Identifikation des Fernsehens mit Endlosigkeit nicht einfach binnenmedial, sondern tatsächlich mediendifferentiell gewinnt, kann man sehen, wenn man einen anderen Text von ihm hinzuzieht, das knappe Bändchen *Bilder der Endlichkeit*, in dem das ältere audiovisuelle Medium Film – wenngleich eher implizit – zum Antipoden des Fernsehens wird. So setzt der Band mit folgender Prämisse ein:

Filme hören auf. Sie laufen ab, unumkehrbar, und enden dann. Das unterscheidet sie vielleicht vom wirklichen Leben, das ja immer weitergeht. Dafür verbindet es sie aber mit dem Dasein. Das je einzelne Dasein ist ebenfalls endlich. Gerade dadurch, dass es sich aus dem großen Strom des Lebens abhebt und abgrenzt, wird es erst zu dem, was es ist. In vergleichbarer Weise haben auch Filme Grenzen in der Zeit – und erst dadurch überhaupt Zeit. Nur deshalb haben sie überhaupt etwas zu erzählen. Aufgrund ihrer Endlichkeit können sie zwischen sich selbst und

¹⁶ Vgl. für diese semantische Dimension z. B. Winkler 2008, S. 216: „Im Falle der Serie handelt es sich nicht um die Wiederholung des materiell gleichen Produkts. Vielmehr geht es um Wiederholung *und* Variation. Bestimmte Elemente bleiben konstant (z.B. das Setting der Tagesschau oder das Personal einer TV-Serie), andere variieren (z.B. die verlesenen Nachrichten).“ Differenztheoretisch gesehen ist die identische Kopie natürlich ohnehin ein Ding der Unmöglichkeit. Entscheidend für das Serielle ist allerdings eine Differenz, die nicht nur in der zeitlichen Positionierung liegt, sondern sich in der variierenden Gestaltung des Serientextes selbst materialisiert.

der Geschichte, die sie erzählen, und die immer ein Ausschnitt ist, unterscheiden.¹⁷

Diese Überlegungen lassen sich mühelos in eine griffige Gegenüberstellung von Film und Fernsehen umschreiben. In dem Punkt, „dass das Leben immer weiter geht“, unterscheiden sich Filme nämlich nicht nur vom „wirklichen Leben“, sondern vor allem vom Fernsehen. Liest man diese Passage mediendifferentiell, so kommt es zu den Paarungen Film/Dasein und Fernsehen/Strom des Lebens. Das Fernsehen – insbesondere die Soap Opera – bindet sich in der Tat auch nur selten an ein einzelnes Dasein¹⁸ und versucht die Ausschnitthaftigkeit der Erzählung zu überschreiten, indem es seine Zeit mit der alltäglichen Lebenszeit des Publikums kurzschließt (und sich nicht wie die Kinoerfahrung von ihr absetzt). Fernsehserien lieben es, ihre erzählte Zeit durch die rhythmisierte Ausstrahlung mit der Lebenszeit der Zuschauer zu koordinieren, etwa indem sie die Handlung dem Jahreslauf folgen lassen, markiert insbesondere dort, wo Feste möglichst zeitnah in der Serienwirklichkeit begangen werden.

Kommen wir aber wieder von der Endlosigkeit auf das Ende zurück. Während im Fernsehen, wie wir gelesen haben, nichts wirklich endet, werden Filme vom Ende her gedacht. Hier schließt Engell implizit an poetologische und narratologische Überlegungen an, die schon anhand des Romans diskutiert wurden.¹⁹ Der Film, besonders „der klassische, der erzählende Film“, so Engell, müsse

sich auf seine Grenzen in der Zeit verlassen können. Zu diesem Zweck unterscheiden erzählende Filme – und sie tun dies ganz notwendigerweise, denn die Zeit vergeht – zwischen dem Anfang und dem Ende. [...] Filme müssen diese Unterscheidung in der Zeit aber so treffen, dass das zunächst Ausgeschlossene, das Ende, stets bereits am Anfang mit präsent ist. Gerade als zunächst Ausgeschlossenes, auf das es doch hinausläuft, macht das Ende den Film zum Vorlauf im Hinblick auf das Ende.²⁰

Filme erzählen demnach von ihrem Ende aus: der Anfang des Films setzt das Ende – das Enden-Können sowieso – voraus, auch wenn dies in der Regel zunächst latent gehalten wird.²¹

Fernsehserien, zumindest Fortsetzungsserien, tun das genaue Gegenteil und häufen in ihren Pilotfolgen eine ganze Reihe mehr oder minder miteinander verbundener Handlungsbögen auf, deren Ende gerade nicht absehbar ist, sondern die bewusst so gestaltet sind, dass sie ewig weiterlaufen könnten: Generationenkonflikte, Beziehungsdramen, unerfüllte Träume usw. Episodenserie

¹⁷ Engell 2005, S. 11. In Engells „Das Ende des Fernsehens“, kommt der mediendifferentielle Aspekt nur *en passant* zum Tragen (S. 140).

¹⁸ Ein prägnantes Gegenbeispiel wäre hier die existenzialistisch grundierte Fernsehserie *The Prisoner*.

¹⁹ Vgl. eher kritisch zum generellen Entwurf der Narration vom Ende her z.B. Miller 1981.

²⁰ Engell 2005, S. 12.

²¹ Ein interessanter Grenzfall sind hier Filme, deren Enden im Prozess der Produktion verändert werden oder deren Ende zu Beginn der Dreharbeiten noch nicht feststeht; vgl. Christen 2003, S. 155–168. Dennoch besteht Konsens, dass ein Film zu einem Ende geführt werden muss – und dies zeigt sich gerade dann, wenn das faktische Ende dem Anfang genetisch nicht vorausgeht.

bedienen sich einer anderen seriellen Strategie, indem sie auf Wiederholbarkeit setzen. Damit knüpfen sie an alltägliche wie medial vermittelte Erfahrungen an, nämlich dass sich bestimmte Handlungsfolgen dauerhaft in Variation – also seriell – wiederholen können: seien es die Geschlechterkonflikte in der Sitcom oder die Kriminalität der Krimiserie. Die Lösbarkeit des einzelnen Falles wird gesetzt gegen die Unendlichkeit möglicher Fälle.²² Solch eine serielle Logik gilt nicht nur für die dezidiert narrativen Formate. Äquivalente Strukturen lassen sich beispielsweise in der Berichterstattung über die Fußballbundesliga finden, in der episodische, das einzelne Spiel oder einen Spieltag betreffende Handlungen (Wie endet das Spiel? Wie viele Treffer gibt's dieses Mal an der Torwand?) mit spiel- oder gar saisonüberschreitenden ‚Handlungsbögen‘ (Wer steigt ab? Wird Kießling vom Bundestrainer nominiert? Wie lange bleibt Schalke noch ohne Meisterschaft? Wann trifft ein Spieler endlich sechsmal an der Torwand?) gemischt werden.

Im Sinne des Medienvergleichs muss man berücksichtigen, dass es auch zahlreiche Filme gibt, die seriellen Mustern folgen. Sehen wir nicht am Ende des Abspanns eines jeden Bond-Films, nachdem der Gegenspieler zur Strecke gebracht ist, die Formel „James Bond will return“, weil es immer wieder Verrückte geben wird, die nach der Weltherrschaft streben? Ist Rocky bisher nicht schon fünfmal in den Ring gestiegen?²³ Und weisen nicht Filmgenres ebenso wie das Oeuvre von *Filmauteurs* konstitutiv serielle Elemente auf? Die Filmökonomie hat in bestimmten Phasen der Filmgeschichte serielle Züge gefördert, um das Publikum ans Kino zu binden, vor allem in der Frühzeit und wiederum seit den 1980er Jahren. Bis in den 1950er Jahren das Fernsehen aufkam, war – heute vielleicht erstaunlich – gerade das *serial*-Erzählmuster sehr verbreitet. Die zwanzig Filme von *The Perils of Pauline*, die 1914 auf nahezu allen US-amerikanischen Kinoleinwänden zu sehen waren, endeten mit einem Cliffhanger (das Leben der Heldin war bedroht), um – wie dann beim Fernsehen – zum Weitersehen in der folgenden Woche zu animieren. Später, in den 1930er und 1940er Jahren, bildeten die nach ihrem auffälligsten Stilmittel benannten ‚Cliffhangers‘ wie etwa *Flash Gordon* einen typischen Teil des Vorprogramms zum Hauptfilm, der vor allem ein junges Publikum Woche für Woche ins Kino locken sollte. Ab den 1980er Jahren dominieren dann eher Sequels, die sich episodisch zum vorhergehenden Film verhalten.²⁴ Vermutlich unter dem Einfluss neuer Erzählmuster des Fernsehens findet sich seit den 2000er Jahren im Kino verstärkt eine Mischung von Fortsetzungs- mit Episodenelementen: etwa in der zunehmenden Ergründung der psychischen Motivationen von

²² Vgl. Ruchatz 2012, S. 80–89. Letztlich unterscheiden sich freilich zwischen Film und Serie nicht so sehr die Themen, sondern die mit diesen Themen implizierten Zeitlichkeiten. Das *happily ever after* gehört nicht zum Denkhorizont der Fernsehserie – höchstens an ihrem Ende, wie wir unter Kapitel III. noch näher ausführen werden.

²³ Einer anderen Logik folgen die von Anfang an auf eine zergliederte, aber abgeschlossene Handlungseinheit hin konzipierten Mehrteiler wie *Star Wars* oder *Herr der Ringe*.

²⁴ Die *James Bond*-Reihe ist ein früher Vorläufer dieser Entwicklung in einer Zeit, die – abseits des Erotikkinos – eher wenige Filmserien entwickelte.

James Bond in den Daniel Craig-Filmen. Insgesamt fällt auf, welch großer Anteil der finanziell erfolgreichsten Filme einen seriellen Charakter aufweisen.²⁵

Will man Serialität *medientheoretisch* verhandeln, so gilt es freilich zu klären, auf welcher Ebene solche seriell gelagerten Phänomene anzusiedeln sind. Es gilt mithin zu prüfen, ob die zweifelsohne vorhandenen seriellen Elemente zum Medium Film anders stehen als die Fernsehserie zum Medium Fernsehen. Existenzphilosophisch ließe sich fragen, ob der serielle Zug zur Endlosigkeit für das *Sein* des Films gleichermaßen bestimmend werden kann, wie er es für dasjenige des Fernsehens scheint. Eine in dieser Hinsicht hilfreiche Spezifizierung findet sich bei Engell, wenn er – in umgekehrter Perspektive – feststellen will, „ob es im Fernsehen Formen gibt, die einerseits ungebrochen konstitutiv und typisch für das Fernsehen sind und andererseits ein Konzept ihres eigenen ‚Nicht-mehr-sein-Könnens‘, ihres Endes entwickeln.“²⁶ Dieser Logik zufolge gälte es also zu untersuchen, ob der serielle Aufschub des Endes im Fernsehen oder Film nicht schlicht vorkommt, sondern ob er ‚typisch‘ oder ‚konstitutiv‘ ist.

Auf diesem Terrain lassen sich die beiden Medien dann vermutlich doch unterscheiden. Seit das Fernsehen als Massenmedium fungiert, hat es seine Programmstruktur – nach dem Muster des Hörfunks – seriell organisiert, während der Film nur punktuell auf solch eindeutige Verknüpfungen zurückgreift. So kann man für das Fernsehen behaupten, dass es fast nichts im Programm gibt, was sich nicht als seriell verstehen ließe – nicht nur die ‚Fernsehserie‘, die das Serielle schon im Namen trägt. Seit dem offiziellen Sendebeginn der ARD, am 25.12.1952, erscheint pünktlich um 20 Uhr die *Tagesschau*, wenn nicht gerade ein großes Sportereignis die Ausstrahlung um ein paar Minuten verschiebt. Denken kann man auch an die *Sportschau*, die Ziehung der Lottozahlen, *Hart aber fair* oder *Frauentausch*. Das Serielle greift sogar über auf an sich geschlossen erzählende, am Spielfilm orientierte Formate: Der Fernsehfilm wird zum „TV-Movie der Woche“, der Kinofilm zum „Montagskino“.²⁷ Beide Facetten des Seriellen: der Modus der ähnlichen Wiederholung als auch der zeitlichen Sequenzierung, strukturieren gemeinsam das Fernsehprogramm. Man kann also mit gutem Recht behaupten, dass das Fernsehen das serielle Prinzip zwar nicht für sich gepachtet hat, sondern es mit anderen Medien wie Literatur, Film und Comic teilt; dass es aber für keines dieser anderen Medien – außer dem Hörfunk – so zentral zu sein scheint. So beschreibt Knut Hickethier Serialität als „dem Fernsehprogramm inhärente Struktur“:

²⁵ Siehe hierzu die Aufstellung in Krützen 2004, S. 306f.

²⁶ Engell 2006, S. 139. Wenn man die Unterscheidung des Typischen und des Untypischen nicht an klaren Kriterien ausrichtet, läuft man allerdings in die Gefahr einer Tautologie: Denn können vor dem Hintergrund der formulierten Prämissen televisuelle Formen, die nicht auf Endlosigkeit setzen, überhaupt als fernsehtypisch erscheinen?

²⁷ Die Fachterminologie der Programmplanung kennt dieses Verfahren als ‚Labelling‘; vgl. z.B. Karstens/Schütte 2013, S. 136f.

Es ist, um mit Raymond Williams zu sprechen, ein *Fluß in Sequenzen*, der sich dem Zuschauer präsentiert, eine Serie von Einheiten, zeitlich strukturiert, aber auch in ihren Genres, Programmformen und Präsentationstypen nach bestimmten wiederkehrenden Prinzipien geordnet: ein Fluß des Erzählten und Dargestellten, der in seiner periodischen Struktur selbst bereits seriell ist, auch dann, wenn die Programmteile [...] für sich separat hergestellte Produktionen sind.²⁸

II Die Fernsehserie und die Serialität des Fernsehens

Dass Fernsehserien nicht enden, wird in einem unlängst publizierten Artikel von John Michael und Maria Corrigan nicht damit begründet, dass das Fernsehen auf Endlosigkeit ausgerichtet sei. Vielmehr wird die ständige Bedrohung der Fernsehserien durch von den Networks verordnetes Aufhören dafür verantwortlich gemacht: „Planning and executing a series finale is by no means a regular task for TV writers since the vast majority of shows rarely gets the opportunity to produce even an entire first season without network cancellation.“²⁹ Wenn im Fernsehen also ‚fast nichts endet‘, dann nicht zuletzt deswegen, weil Vieles so rasch und unvermittelt aufzuhören hat, dass ihm gar keine Gelegenheit gewährt wird, eine Vorstellung von seinem Ende zu entwickeln.³⁰ Dass das Fernsehen oft schlicht keine Zeit für Enden – aber auch Anfänge – hat, zeigt sich signifikant in der immer weiter um sich greifenden Amputation von Vor- und Abspann.³¹ Jede Fernsehserie lebt mehr oder weniger permanent mit dem Risiko der Absetzung – sei es bei neuen Serien noch vor dem Ende der ersten Staffel oder bei etablierteren Serien mit dem Ende einer Staffel. Der „ständige Ausstand“,³² diese Koexistenz von gleichzeitiger Gewissheit und Unbestimmtheit des Endes, die andauernde Konfrontation der fortwährenden Drohung des Endes, mit dem Streben eben dieses aufzuschieben, rückt die Fernsehserie sehr viel näher an Heideggers ‚Sein zum Tode‘, als es der Film vermag, dessen Ende von vornherein festgesetzt ist.³³ Im Wissen um die unausgesetzte Bedrohung werden die Staffelfinale einer Serie vielfach schon so geplant, dass sie auch die Serienerzählung insgesamt zu einem akzeptablen

²⁸ Hickethier 1991, S. 11. Auch wenn man das Fernsehen mit Raymond Williams als Programmfluß betrachtet, der die einzelnen Elemente in ihrer Geschlossenheit aufbricht und sie in eine übergreifende Sequenzierung einbindet, dann bleiben die seriellen Muster dennoch eine wesentliche Struktur und Orientierung innerhalb des Flusses. Insofern spricht auch Williams weiter von einer „flow series“ von Elementen, die die herkömmliche „programme series“ ablöse; vgl. Williams 1990, S. 93.

²⁹ Corrigan/Corrigan 2012, S. 91.

³⁰ Darauf verweist auch Mittell 2013.

³¹ Die Verkürzung des Vorspanns auf eine Titeltafel betrifft die Positionierung der Fernsehserie im Programmfluß, sodass die Außenmarkierungen des Programmelements immer mehr verwischen. Zeitgleich haben die Kabelsender, die bekanntlich ja nicht Fernsehen sein wollen, ihren Serien immer längere oder auch aufwändigere Vorspanne zugestanden, siehe etwa *Dexter* oder *Six Feet Under*. Der ähnlich intelligent gestaltete Vorspann von *Grey's Anatomy* wird in den USA dagegen gar nicht mehr gezeigt.

³² Heidegger 1960, S. 244.

³³ Zum Verhältnis von Gewissheit und Unbestimmtheit vgl. ebd., S. 256–259 und S. 264f.

Ende bringen würden. Josh Appelbaum, *executive producer* der amerikanischen Fassung von *Life on Mars*, hatte sich aus diesem Grund von vornherein ein Ende zurechtgelegt, dass sogar kurzfristig in jede beliebige Folge integrierbar sein sollte.³⁴

Die Aufkündigung einzelner Serien und Formate lässt den nicht enden wollenen Programmfluss insgesamt jedoch unbeeindruckt, denn der Abbruch einer Fernsehserie macht nur Platz für Anderes, in der Regel für eine neue Serie, die nur auf ihre Chance gewartet hat. Der Schluss der letzten Folge einer abgesetzten – oder beendeten – Serie geht über in die Ankündigung, „wie es weitergeht und wann, was als nächstes kommt, was in der nächsten Sendung, der neuen Folge, der nächsten Ausgabe zu erwarten ist“,³⁵ um noch einmal Engells Einsicht aufzugreifen. Das Abbrechen von Fernsehserien, so könnte man zuspitzen, ist dem Programmfluss sogar zuträglich, wenn es die *flow*-Erfahrung aufrechterhält, ohne dass der Kanal gewechselt werden muss, um einer störenden Sendung zu entkommen.

Doch nötigt der seriell strukturierte Programmfluss die Fernsehserien zugleich, Strategien des Endes zu gebrauchen, weil die Narration, der Erzählvorgang, so oft und regelmäßig unterbrochen wird, dass die serielle Erzählung hochgradig fragmentiert dargeboten wird.³⁶ Vor jeder eingeplanten Werbepause, am Ende jeder Folge, am Ende jeder Staffel finden sich erzählerische Endmarkierungen, die wie etwa der Cliffhanger auf dramaturgischen und ästhetischen Strategien basieren. Insofern sie eben nicht schlicht abbrechen, also aufhören, artikulieren sie ein Wissen um das Enden, auch wenn sie das jeweilige Ende als nur vorläufig ausflaggen und mit dem lockenden wie tröstenden Versprechen der Wiederkehr unterminieren. An jeder dieser Stellen gewinnt implizit die Gefahr des Aufhörens Form, dass nämlich die Zuschauer um- oder sogar abschalten, und es wird angestrebt eben dies – seriell – zu unterbinden. Eingezwängt in das Programm nähern sich Fernsehserien durchaus der Endlichkeit des Films: Sie wissen um ihre knappe, von der Programmstruktur gewährte Zeit, in der sie Anfang, Mitte und Ende unterzubringen haben³⁷ – auch wenn der Anfang einer Folge normalerweise nicht *der* Anfang und ihr Ende nicht *das* Ende ist. Es handelt sich um vorläufige Enden, die von der Serialität des Programmflusses erzwungen und vorstrukturiert sind. Anders aber als etwa bei Buchkapiteln handelt es sich dabei nichtsdestotrotz um *Enden*, insofern sie – was man im

³⁴ Vgl. Josh Appelbaum, zit. nach Harrington 2013, S. 10: „I know what the last image of *Life on Mars* is, I know what the last scene is, what the last six minutes would be. I could cut to that at any time. Could I earn getting there? No, but I can certainly show you in a pinch, throw that on there at any point ...“

³⁵ Engell 2006, S. 137.

³⁶ Terminologisch orientieren wir uns hierbei an Genette 2010, S. 12. Genette unterscheidet die *Geschichte* als „narrativen Inhalt“, die *Erzählung* als den eigentlichen „narrativen Text oder Diskurs“ und schließlich die *Narration* als „den produzierenden narrativen Akt“.

³⁷ Ein wesentlicher Unterschied ist freilich, dass der Film seine Zeit aus der Unterscheidung von Anfang und Ende erst gewinnt und daraus auch seine Länge bestimmt, wohingegen die Serienepisode eine bestimmte, konstante Zeitspanne gewährt bekommt, die sie mit Anfang und Ende zu bespielen hat. Dies gilt folglich auch für Soap Operas, die gerne als Erzählungen beschrieben werden, die keinen Anfang und kein Ende, sondern nur eine endlose, dehnbare Mitte aufweisen und deswegen gar nicht enden *könnten*; vgl. Modleski 1982, S. 90.

Zeitalter der DVD-Box oft vergisst – die Narration und damit eben auch die Erzählung *unterbrechen*.

Aus dem bisher Gesagten lässt sich folgern, dass sich Fernsehserien fortlaufend mit Unterbrechungen und dem drohenden Aufhören auseinandersetzen müssen, darauf aber mit bestimmten Formrepertoires oder Formerfindungen reagieren. Gerade weil sie auf Endlosigkeit angelegt sind, reflektieren Fernsehserien permanent auf das Aufhören und formen es in – zumeist – nicht-endenden Enden. Wohl keine Serie hat die dauerhafte Drohung des Endes derart zu ihrem narrativen Kern erhoben wie *Breaking Bad*. Früh in der ersten Folge erfährt die Hauptfigur Walter White, dass sie – wahrscheinlich unheilbar – an Krebs erkrankt ist. Dieser Einschnitt in das Leben des Protagonisten liefert nicht nur die Motivation für die Handlung, die den biedereren Chemielehrer auf die schiefe Bahn führt, sondern spielt von Anfang an mit dem Risiko des in jedem Augenblick drohenden Endes. Whites verbleibende Lebenszeit wird freilich immer wieder neu taxiert, verkürzt oder verlängert, sodass die Zuschauer ihre Erwartungen anpassen müssen. Im Laufe der Staffeln treten zunehmend die Bedrohungen von Walters Leben durch seine eigenen Machenschaften hervor, die ihn zur Zielscheibe konkurrierender Verbrecher machen.³⁸ Weil die Serie *Breaking Bad* ohne Walter White nicht denkbar ist, macht sich die Erzählung gewissermaßen abhängig vom Erfolg der Hauptfigur, die Gefahr des Aufhörens – bis zum Ende – zu bannen. Dieses Spiel mit dem Ende führt uns die erste Folge vor Augen, indem sie als Teaser eine Situation vorstellt, in der Walter vor der Verhaftung steht, also vor einer frühzeitigen Beendigung seiner kriminellen Karriere. Die Erzählung der Folge führt, wie die Zuschauer bald merken, auf dieses ‚Ende‘ hin, nur um schließlich doch an ihm vorbeizugehen, ohne dass das Erwartete einträte: Das vermeintlich schließende Ende war gar nicht das Ende und der Schluss der Folge öffnet die Erzählung für weitere kriminelle Handlungen. So tariert die Serie das Bewusstsein von Endlichkeit mit dem seriell bedingten Nichtwissen, wann dieses Ende eintreten wird.³⁹ Die letzten Folgen der Serie ändern an dieser zentralen Prämisse insofern etwas, als das unausweichliche Ende nun – auf Ebene des Erzählens – in

³⁸ Hierin ähnelt er der Hauptfigur Tony Soprano, der ähnlich unverzichtbar für *The Sopranos* sein dürfte und nicht nur im Visier der Justiz, sondern auch konkurrierender Mafiagruppen steht. In 24 ist es sehr oft der Handlungsort, der bedroht ist und den zu schützen sich die Handlung zum Ziel setzt. Ein Blick in die Programmplanung – also ins Außerhalb der Erzählung – kann den Zuschauern natürlich verraten, dass der Unfall zumindest nicht bis zum Ende der Staffel eintreten wird. Eine andere Strategie verfolgt die episodisch aufgebaute britische Serie *The Prisoner*, die dem Protagonisten gerade das Ausbrechen aus der seriellen Wiederkehr zur Aufgabe macht – um, nachdem der Ausbruch gelungen ist, die Unmöglichkeit des Ausbruchs anzudeuten. Das Verweigern eines schließenden Endes erzürnte hier die Zuschauer; vgl. Morreale 2010, S. 184.

³⁹ Um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, in dem es indes nicht primär um Krankheit und Tod geht: Die erste Episode der Musicalserie *Glee* endet damit, dass der gerade erst neu gegründete Show-Chor seinen Leiter verloren hat und deshalb höchstwahrscheinlich bald aufgelöst wird. Am Ende der Pilotfolge singen die Schüler noch einmal gemeinsam ein Lied, *Don't stop believin'* von der Band Journey. Das Lied endet mit den Worten „Don't stop!“. Der ehemalige Leiter des Chors hat diese Vorstellung seiner Schüler verfolgt und ist von ihr dermaßen beeindruckt, dass er das Team nun doch weiter leiten will. Der letzte Satz der Pilotfolge gehört ihm. Er gibt eine Anweisung an seinen ‚Glee-Club‘: „Bitte von vorn!“ Auch hier gilt also: Der Plot rankt sich um ein drohendes und dann doch wieder aufgeschobenes Ende.

Folgen kalkulierbar wird: „All bad things must come to an end“, bewirbt amc die letzten acht Folgen (siehe Abb. 1). Damit wird zwar der *character arc* zu einem konsequenten, moralischen Abschluss gebracht,⁴⁰ doch die unheimliche Zeit des ‚Ausstands‘, die zuvor die Serienzeit von *Breaking Bad* regierte, wird äußerst bieder zu Ende gebracht.⁴¹



Abb. 1: Werbung des Kabelsenders amc für die letzte (Halb-)Staffel von *Breaking Bad*

Es wäre zweifelsohne aufschlussreich, sich eingehender den Binnenenden von Fernsehserien zuzuwenden und sie jenseits der stereotypen Beschränkung auf den Cliffhanger,⁴² die nicht zuletzt an der Episodenserie vorbei führt, auf ihre Aushandlung von Abschluss und Erwartung zu untersuchen. Wir wollen uns im Folgenden allerdings mit den letzten Folgen von Fernsehserien beschäftigen, den sogenannten *finales*. Im Allgemeinen steht das ‚Finale‘ bei Beginn der Ausstrahlung einer Fernsehserie weder inhaltlich noch zeitlich fest. Die Semantik des ‚Finales‘ macht jedoch deutlich, dass es sich um ein Ende, ein geplantes Aufhören, handelt, auf das die Erzählung eigentlich ‚immer schon‘ zugelaufen ist. Im Falle bekannter und erfolgreicher Serien kann ein solches Ende als ein veritables Event inszeniert werden, mit dem sich die Serie von ihren Anhängern verabschiedet.⁴³ Das Enden erfolgt dann nicht beiläufig mit dem Verweis auf ein ‚usw.‘ der Sendestruktur, sondern als Trauererfahrung, die eine jahrelang geteilte Erlebniswelt beendet. Die Rede vom Finale als ‚Event‘ macht deutlich, dass es möglich ist, Serienfinals auch unter dem Aspekt des Ereignisses zu betrachten – als Ereignis nämlich der Aufkündigung einer seriellen Narration. Wenn ein *serial* beispielsweise keine Folgepisode mehr vorzubereiten hat, dann greift schon dies so in die normale Serialität einer Serie ein, dass sich diese Abweichung als Ereignis beschreiben lässt. Weil Finales aber zugleich ein Element der Serie bilden, stehen sie auf der Kippe zwischen Serialität und Ereignis.

⁴⁰ Die moralische Perspektive stiftet *Breaking Bad* extradiegetisch, nämlich durch den Schluss-Song, Badfingers *Baby Blue*, mit der markanten Auftaktzeile: „Guess, I got what I deserve.“

⁴¹ So kommentiert ein Blog euphorisch: „What a great finale. No loose ends“; Jeralyn 2013, <http://www.talkleft.com/story/2013/9/29/224136/585/media/Breaking-Bad-Guess-I-Got-What-I-Deserved-> [8.11.13].

⁴² Siehe z.B. Weber/Junklewitz 2010, S. 111–131.

⁴³ Vgl. Harrington 2013, aber auch Morreale 2002, S. 274–285.

Bei den Formen, die Finales wählen, um die Vorstellung des Endes narrativ zu implementieren, sind mit Genette⁴⁴ erst einmal drei Ebenen zu unterscheiden, auf denen eine Fernsehserie enden kann, nämlich (1) Narration, (2) Erzählung, (3) Geschichte.

1. Auf Ebene der Narration bricht der Erzählvorgang ab, was nur selten, aber zuweilen eben doch Form gewinnt.⁴⁵
2. Auf Ebene der Erzählung, also des narrativen Diskurses (auch plots), kommt der erzählende ‚Text‘ an sein Ende, was er unter anderem symbolisch z.B. durch bestimmte Kamerabewegungen (etwa den Vertikalschwenk auf den Himmel⁴⁶), auktoriale Rückblenden⁴⁷ oder auch bestimmte Erzählmuster (Rückkehr an den Anfang⁴⁸) anzeigen kann.⁴⁹
3. Auf Ebene der Geschichte, also der erzählerisch erzeugten Diegese, kann sich das Ende z.B. artikulieren, indem eine Hauptfigur stirbt, der Handlungsort verlassen wird oder die zentralen Konflikte zu einer finalen Auflösung gelangen.⁵⁰

Zwar müssen alle drei Ebenen irgendwie zum Schluss kommen, doch entsteht deswegen nicht für jede dieser Hinsichten auch eine Form, die den Abschluss als Bewusstsein vom Ende der seriellen Zeit formuliert. Während die Narration im Finale an ihr Ende kommt, kann die Erzählung beispielsweise Ausgriffe in die Zukunft unternehmen,⁵¹ die das Enden aufheben, indem sie die Protagonisten gewissermaßen über die Erzählgegenwart hinaus weiterleben lassen.

Zentral für die Morphologie serieller Enden und die in ihnen implizierten Vorstellungen von Endlichkeit ist vor allem, was narrativ und formal mit dem jeweils etablierten seriellen Muster passiert, wobei auch hier alle drei Ebenen des Narrativen ins Spiel kommen können. Behält eine Fernsehserie das jeweils von ihr etablierte Muster bei und stellt es in der letzten Folge gewissermaßen auf Dauer oder bricht sie in ihrer letzten Folge – oder in den letzten Folgen – mit den seriellen Mustern, um eine *closure* zu erreichen, mit der die von der Serie geöffneten Handlungsfäden abgeschlossen werden? Für das *serial* würde diese zweite Variante bedeuten, sich von der Offenheit der Zukunft zu verabschieden, die mit immer neuen Konflikten und neuen Paarungen aufwartet, in der Regel zugunsten eines zeitlosen Glücks im Sinne des *happily ever after*.⁵² Wenn aber *series* so enden, wie etwa die Sitcom *Friends*, dann bedeutet dies hingegen, das Entkommen der zirkulären Wiederkehr – und rückblickend möglicher-

⁴⁴ Siehe dazu: Genette 2010, S. 12f., vgl. oben Fn. 36.

⁴⁵ Das Paradebeispiel hierfür wären *The Sopranos* (s.u.).

⁴⁶ Bspw. in *M*A*S*H* oder Xena: *The Princess Warrior*.

⁴⁷ Bspw. in *The Wonder Years*.

⁴⁸ Bspw. *Seinfeld*.

⁴⁹ Ein auch für die Fernsehserie brauchbares Inventar extradiegetischer filmischer Endmarkierungen und Schlussformeln findet sich in Christen 2002, S. 64–99.

⁵⁰ Bspw. *Frasier*, *Lost* oder neuerdings, geradezu idealtypisch, *Breaking Bad*.

⁵¹ Zur narrativen Logik solcher ‚Prolepsen‘ siehe Genette 2010, S. 39–47.

⁵² Dass ein solcher Schluss der unzähligen Handlungsverwicklungen bei großen, vielpersonigen Erzählungen, wie sie Soap Operas darstellen, nicht möglich sei, vertreten Modleski 1982, S. 90, u. Geraghty 1981, S. 11.

weise die Einebnung des Zirkulären in lineare, nur durch einige Hindernisse gestreckte Zeit.⁵³

Indem sie im Finale so ihre eigene Serialität mit Endlichkeit konfrontieren, reflektieren Fernsehserien das Verhältnis von Ende und Serie grundsätzlich. Das im Serienende gelegene Reflexionspotenzial lässt sich, unterstützt durch Engell, auf die Ebene des Mediums transferieren, denn Engell zufolge muss „nicht immer [...] vom Ende gleich des ganzen Fernsehens als Medium die Rede sein; es genügt auch das Ende bloß einer seiner Formen, um dennoch das Problem des Enden-Müssens und des dazu komplementären Nicht-enden-Könnens zu akzentuieren“.⁵⁴ Auch wenn nur die wenigsten Fernsehserien, ein absolutes Ende setzen, an dem die Zeit einfriert, so erfüllen doch umgekehrt fast alle Engells abgeschwächte Bedingung, indem sie sich mit der Möglichkeit beschäftigen, Enden im Zeit- und Lebensfluss zu markieren. Für das Selbstverständnis des Mediums Fernsehen besonders virulent wird das Ende der Serie, weil Endlichkeit hier, wie bereits mehrfach betont, vom ihr genau entgegengesetzten Pol in den Blick genommen wird, der mit ‚Endlosigkeit‘ verbundenen Serialität.⁵⁵ Die Fernsehserie ermöglicht also eine durch und durch fernsehgerechte Reflexion des Endes, die nach dem Enden im normalen, seriellen Funktionieren des Mediums fragt. Wir wollen demnach behaupten, dass nicht nur Filme, sondern auch Fernsehserien eine ‚Philosophie des Endes‘ betreiben, wengleich eine andere als der Film, weil das Ende als Kontrast zur üblichen seriellen Seinsweise – und damit als Aufkündigung der Endlosigkeit – verstanden wird. Auch wenn im Fernsehen wenig dauerhaft enden mag – und schon gar nicht der Programmfluss als solcher – so denken zumindest Fernsehserien über ihr Ende nach – gerade, *weil* sie auf Endlosigkeit angelegt sind.

III Serielle Formierungen des Endes

Besonders deutlich wird dies eben in den jeweils letzten Episoden von Fernsehserien. Steht doch hier das definitive Ende kurz bevor. Wenn die Serie nicht kurzerhand einfach aus dem Programm genommen wird, geht damit in den allermeisten Fällen ein besonderes ‚Finale‘ einher.⁵⁶ Regelrecht ein Gesetz der

⁵³ Diese Gegenüberstellung von Fortsetzungsserie und Episodenserie setzt natürlich voraus, dass die Zeitmodi sich auch *de facto* so radikal gegenüberstehen. Tatsächlich koexistieren beide Zeiten in unterschiedlichen Gemengelagen. Die offene Zukunft des *serial* realisiert sich oft als Wiederkehr des Ähnlichen, die erfolgreich abgeschlossenen Handlungen der Episodenserie lassen sich hinter einander gereiht als lineare Erzählung des Scheiterns an einer endgültigen Lösung verstehen; vgl. ausführlicher Ruchatz 2012, S. 85.

⁵⁴ Engell 2006, S. 139. Als televisuelle Denkform lässt sich das Ende mit Engell begrifflich fassen, wenn man in einem Zitat ‚Fernsehen‘ durch den Terminus ‚Serie‘ ersetzt, nämlich als: „eine Form oder ein Bild, das aus der möglichen Zeit nach der [Serie] in die Zeit der [Serie] gleichsam zurückkehrt“ (ebd., S. 141) Corrigan/Corrigan 2012 untersuchen in diesem Sinne exemplarisch die Serienfinals von *Seinfeld* und *The Sopranos* als Kritik am Fernseh-*flow*, wobei sie aber irrtümlicherweise den *flow* nicht mit Zeitlichkeit, sondern dem – wenig *flow*-affinen – Wunsch des Publikums nach Identifikation und *closure* gleichsetzen.

⁵⁵ Damit unterscheiden sich diese Endformen und Endreflexionen vermutlich wenigstens in gewissen Hinsichten von denen, die Engell mit dem Live-Ereignis verbindet.

⁵⁶ Dass es sich dabei um ein *finales* Ende handelt, wird häufig bereits mit dem Titel der letzten (Doppel-)Episode markiert, bspw. „The Finale“ (*Seinfeld*), „The Last One“ (*Friends*), „Goodbye,

Serie scheint zu sein: Serien hören nicht einfach auf, vielmehr markieren sie deutlich ihr Ende am Ende als Ende bzw. als Problem des Endens.

Einige Strategien finaler Episoden, das Ende zu markieren, sind inzwischen zu gängigen Optionen geronnen. Um nur einige kurz zu nennen (siehe auch Abb. 2): In Sitcoms treten nach der letzten Folge – ganz analog zum bürgerlichen Theaterdispositiv – die Schauspieler noch einmal ‚vor den Vorhang‘, verbeugen und verabschieden sich in Anwesenheit des applaudierenden Studiopublikums (siehe bspw. *The Nanny* oder auch schon *The Mary Tyler Moore Show*). In einigen Serien gibt es an dieser Stelle statt dessen *cut scenes* und/oder *best moments* zu sehen (z.B. in *Scrubs* oder *Magnum, p.i.*).⁵⁷ Häufig findet sich am Ende auch eine direkte Adressierung der Fernsehzuschauer, bei der das nahende Ende thematisiert wird und die Protagonisten sich verabschieden (z.B. recht bedeutungsschwanger in *Die Schwarzwaldklinik*, pragmatischer in *The Adventures of Ozzy and Harriet*). Ein ums andere Mal ist dieses Ende auch *musikalisch* markiert. So wird im Abspann der letzten Folge von *Frasier* die Titelmelodie gespielt. Zwar endet jede *Frasier*-Folge in dieser Weise; im Fall der letzten Episode gibt es jedoch den gesungenen Zusatz: „Frasier has left the building“.

In manchen Fällen wird das Fernsehen vorsorglich gleich in der Fernsehserie selbst am Ende abgeschaltet. So sitzt der Privatdetektiv Thomas Magnum am Ende der Serie selbst vor einem Fernseher und schaltet die letzte Szene aus *Magnum, p.i.*, die Hochzeit seines besten Freundes, ab, nachdem er sich von uns, den Zuschauern, verabschiedet hat. In der Kindersendung *Löwenzahn* fordert Peter Lustig den Zuschauer sogar am Ende jeder Episode aufs Neue dazu auf, endlich den Fernseher abzuschalten. Weniger direktiv wird das Ende einer Serie in sehr vielen Fällen markiert durch einen deutlichen formalen Wechsel des Darstellungs- bzw. Motivregisters. So verlassen wir in *House* letztlich nicht nur den Haupthandlungsort, das Princeton-Plainsboro-Krankenhaus, sondern begeben uns mit Dr. House auf eine Motorradreise, wie man sie aus *Road Movies* kennt. Ins Bild gebracht wird der Beginn dieser Reise aus einer für die Serie völlig untypischen Vogelperspektive. Hier, am Ende der Serie, wird also das Genre gewechselt (von der Arztserie zum Road Movie). Zudem wird mit den gängigen Kameraeinstellungen der Serie, nämlich halbtotale und halbnah, gebrochen, um uns zu verabschieden.

Farewell and Amen“ (*M*A*S*H*), „Goodnight, Seattle“ (*Frasier*), „All good things...“ (*Star Trek: The Next Generation*), „The End“ (*Lost*).

⁵⁷ *Cut scenes* beinhalten gängigerweise Versprecher und/oder daran anschließend meist fröhlich gestimmte Kommunikation zwischen den Schauspielern und den Technikern bzw. Regisseuren. *Best moments* wiederum versammeln zumeist musikalisch untermalt emotional hoch aufgeladene zentrale Momente der Serie.



Abb. 2: Optionen und Ebenen des Endes (Auswahl)

Die bis hierin genannten Optionen zur Markierung des Endes sind, Genettes Differenzierung folgend, der Ebene der *Erzählung* zuzuordnen, also speziell in unserem Fall: der Art und Weise, wie die Narration stilistisch beendet wird (siehe Abb. 2). Der Ebene der *Geschichte*, also dem Bereich der erzählerisch erzeugten Diegese, lassen sich wiederum folgende Endoptionen zuordnen: In sehr vielen Fällen geht das Ende mit einem *Ortswechsel* einher: Die Protagonisten verlassen die Stadt (*Frasier* verlässt Seattle, *Ally McBeal* und Sam Malone, der lange Jahre die Bar *Cheers* führte, Boston) oder zumindest das Haus bzw. die Straße, die den Haupthandlungsort stellen (*The Fresh Prince of Bel-Air* verlässt das Haus seines Onkels, bleibt aber in Los Angeles, die *Desperate Housewives* verlassen die Wisteria Lane). In einigen Fällen wird der Haupthandlungsort gleich vollständig zerstört. So ist etwa von der kalifornischen Kleinstadt Sunnydale in *Buffy the Vampire Slayer* am Ende nur noch ein riesiger Krater übrig. In der letzten Folge von *Dinosaurs* beginnt sogar die Eiszeit, die die gesamte Erde umgestalten und das Zeitalter der Dinosaurier beenden wird. In nicht wenigen Serien werden die *Hauptfiguren* am Ende *getötet* oder doch zumindest ihr kommendes *Ende imaginiert* (am eindrücklichsten wohl in *Six Feet Under*). In anderen Serien markiert im Gegensatz dazu eine (bevorstehende) Hochzeit das Ende (so etwa in *Married... with children* oder *Smallville*).

Der Ebene der Narration, also in unserem Fall der Beendigung des Erzählvorgangs, lassen sich, unter anderem, Enden mit Cliffhanger zuordnen. Etwa in *The Collbys*, einem *spin off* der *prime time soap Dynasty*, macht der Zuschauer am Ende eine unheimliche Begegnung der dritten Art, auf die er in der diegetischen Welt von *The Collbys* in keiner Weise vorbereitet wurde: Ein UFO schwebt herab und nimmt eine der Protagonistinnen mit. Ohne weitere Erklärungen wird die Serie damit beendet. In *The Sopranos* wiederum wird mitten in der Handlung plötzlich eine Schwarzblende gesetzt. Der diegetischen Welt wird also kein Ende gesetzt; auch haben wir es hier nicht mit einem Cliffhanger

zu tun; die Erzählung könnte prinzipiell unendlich so weitergehen. Doch auf Ebene der Narration wird die Serie abrupt abgebrochen.

Diesen Optionen könnte man im Einzelnen weiter nachgehen und sie etwa nach Genrezugehörigkeit, historischen oder kulturellen Kontexten ausdifferenzieren, die Zusammenhänge der drei narrativen Aspekte nach Genette näher beschreiben oder die Frage stellen, ob denn signifikant unterschiedliche Operationen bei Fortsetzungs- und Episodenserien ausfindig zu machen sind. Jedoch scheint es uns in diesem Kontext zielführender spezieller nach den *Zeitverhältnissen* zu fragen, die hier virulent sind und reflektiert werden. Denn in den letzten Episoden wird doch das *temporale* Paradox der seriellen Strukturanlage besonders offensichtlich: Wie etwas beenden, das *per se* auf Zukunft angelegt ist? Oder reflexiv gewendet: Wie wird am Ende der Serien das Verhältnis von Fortsetzung und Abschluss, von Serialität und Ende gedacht? Vier zentrale temporale Operationen lassen sich hier ausfindig machen: (1) schließend, (2) löschend, (3) wiederkehrend und (4) öffnend (siehe Abb. 3).⁵⁸

schließend

Da ist erstens eine finale Lösung.⁵⁹ Hierbei wird die Serie als eine Abfolge von Ereignissen gedacht, die einen Zielpunkt haben und erreichen. Die Serie wird abgeschlossen, findet ihr *closure*.⁶⁰ Auf *diegetischer* Ebene ist dies häufig eine Option: Alle wichtigen offenen Fragen sind geklärt, ein neuer Lebensabschnitt steht an (Heirat, Orts- und Jobwechsel etc.). So kündigt Frasier seinen Job als Radiomoderator und verlässt Seattle, nachdem er endlich die Frau seines Lebens gefunden hat.⁶¹ Auch auf der Ebene des narrativen Diskurses ist die finale Lösung eine gängige Option. Frasier's „Abgang“ wird im Abspann der Serie buchstäblich als Abgesang inszeniert. Machen doch die zuletzt gesungenen Worten „Frasier has left the building“ überdeutlich, dass das definitive Ende erreicht ist. Buffy wiederum hat das Böse im Höllenschlund Sunnydales am Ende der siebten Staffel endgültig besiegt. Nicht nur die Narration ist damit

⁵⁸ Eine systematische Differenzierung dreier Typen von – nicht seriellen – Enden des Fernsehens, die an Charles S. Peirce' Konzept des ‚finalen Interpretanten‘ anschließt, bietet Engell 2006, S. 150–152. Ausgefeilte Typologien zu filmischen Enden, die auch in Applikation auf die Fernsehserie produktiv sein können, finden sich in: Christen 2002, sowie in Neupert 1995; einen kritischen Überblick hierzu liefert: Brinckmann 2003, S. 149–154.

⁵⁹ Mit Engell gesprochen, wäre das die erste von drei Varianten für die Inszenierung des Endes im Fernsehen: der „emotionale oder saturierende Interpretant“: „Dieses Ende zeigt an, „daß das Zeichen sich in Gefühls- oder Befriedigungswerte auflösen wird.“ (Engell 2006, S. 151) Ein Beispiel dafür wäre das Entsetzen angesichts einer Katastrophe oder aber, typischer für die Fernsehserie, emotionale Befriedigung bei einem Ende, das alle wichtigen Fragen beantwortet, die Figuren, die eigentlich immer schon zusammengehören, endlich tatsächlich zueinander gebracht hat o. Ä.

⁶⁰ Vgl. zum Begriff Abbott 2008, S. 57f.: „Closure is therefore best understood as something we look for in narrative, a desire that authors understand and often expend considerable art to satisfy or frustrate. [...] In fact, narrative is marked almost everywhere by its *lack of closure*. [...] If expectations are fulfilled or questions answered, we say that closure occurs.“

⁶¹ In einigen Fällen geht so ein *closure* einher mit der (erneuten) Verschmelzung von Innen- und Außenzeit, bspw. wenn in *Gilmore Girls* Rory am Ende im Präsidentenwahlkampf von Barack Obama tätig wird (und genau deshalb den Haupthandlungsort verlassen muss).

abgeschlossen. Ebenso wird diese Geschlossenheit mit einem stilistischen Wechsel des Bildregisters markiert, also auf Ebene der Erzählung: Wir sehen die Protagonisten an einem für die Serie völlig unüblichen Ort, nämlich der Wüste, aus einer untypischen (Kamera-)Einstellung, die den nunmehr zerstörten Haupthandlungsort der Serie zeigt. Das Bildregister hat damit einen vollständigen Wechsel erfahren. In *Six Feet Under* erfolgt ein Blick in die – von einer diegetischen Figur vielleicht nur imaginierte – Zukunft der maßgeblichen Figuren. Die erzählte Zeit wird somit in einer massiven Beschleunigung hinaus getrieben in eine mögliche Zukunft der diegetischen Welt. Jedoch, im Jahr 2085, wird dann auch die letzte Protagonistin endgültig das Zeitliche gesegnet haben. In der letzten Einstellung springen wir wieder zurück in die Gegenwart, gefolgt von einem Schwenk in den Himmel, der letztlich zum weißen Bildschirm wird. Die Erzählung über Verlust, Tod, Trauer ist damit abgeschlossen, gemäß dem Motto der finalen Staffel: „Everything. Everyone. Everywhere. Ends“.

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so scheinen mag, ist hier doch die Frage nach dem Verhältnis von Ende und Fortsetzung vergleichsweise komplex beantwortet. Zum einen wird klar markiert: Serien können enden. Im Nachhinein, wenn man sich etwa die Entwicklung von *Frasier* und *Buffy* anschaut, haben sie auch eine Entwicklung durchgemacht, die sich nun, vom Ende her, als teleologische Entwicklung offenbart. Pointiert formuliert: Am Ende, in der letzten Episode zumindest, verstehen sich sehr viele Fernsehserien (egal ob Sitcom, Melodram oder Soap) als eine Art Telenovela, also als Serie, der das Ende von Anfang an eingeschrieben ist – oder medienvergleichend formuliert: als (Entwicklungs-)Roman oder Film. Zum anderen jedoch wird sowohl in *Buffy* als auch in *Frasier* klar gemacht, dass es ein Leben nach der Serie geben wird. Dieses Leben wird aber *anders* sein. Das Ende der Narration ist somit nicht das Ende der diegetischen Welt, aber – und das ist entscheidend: diese Welt wird *anders* sein als das *serielle Prinzip* der Serie. Mag das Leben auch weitergehen, das Dasein der Serie ist endlich. Oder wieder pointierter formuliert: Jedes *closure* ist ein zeitphilosophischer Verrat am seriellen Prinzip.

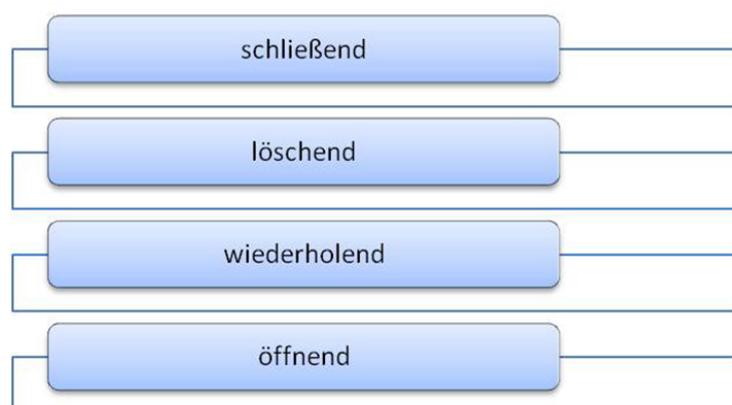


Abb. 3: Temporale Operationen am Ende von Fernsehserien

Mit *Buffy* und *Frasier* haben wir es sogar mit zwei sehr unterschiedlichen ‚Verrätern‘ des seriellen Prinzips zu tun. Folgt man der Unterteilung von *serials* und *series*, so ist *Buffy* sicherlich eher als Fortsetzungsserie zu verstehen, währenddessen *Frasier* vielmehr dem Episodenprinzip folgt. Obwohl sich beide Serien, strukturell gesehen, mit dem *closure* für dasselbe Ende entscheiden, hat das doch für die jeweilige Reflexion serieller Zeitlichkeit unterschiedliche Konsequenzen. Im Fall von *Buffy* haben wir es mit einer Variante des *happily ever after* zu tun. Die Hauptprobleme sind gelöst, die Welt vor dem Untergang bewahrt, das ‚erste Böse‘, der Ursprung aller Dämonen besiegt. Das Leben der Protagonisten geht vielleicht weiter, ist aber so in eine Art märchenhafter Zeitlosigkeit überführt (und wenn sie nicht gestorben sind). Diese Zeitlosigkeit ist aber konstitutiv jenseits serieller Erzählbarkeit angesiedelt. Wie sollte denn auch solch eine Erzählung der Zeitlosigkeit, dazu noch eine Fortsetzungserzählung, aussehen? Hier wird also am Ende von *Buffy* genaugenommen serielles (Weiter-)Erzählen denkunmöglich. Ganz anders bei *Frasier*. Hier hat sich der Protagonist am Ende aus der Welt der permanenten Wiederholung befreit. Das, was in der auf permanente Wiederkehr angelegte Serie *Frasier* denkunmöglich war, nämlich radikaler Wandel, wird nun am Ende nicht nur denkunmöglich, sondern auch realisiert. Frasier macht sich auf in eine offene Zukunft.

löschend

Vergleichsweise häufig werden aber Serien nicht nur zu einem guten oder schlechten narrativ geschlossenen Ende gebracht. Einige Serien imaginieren überdies oder stattdessen ihre *Auslöschung*.⁶² So wird auf Ebene der Erzählung die Serie sogar buchstäblich ausgelöscht, wenn eine Figur als letzte Handlung etwa bei einem Auszug das (Studio-)Licht ausknipst (bspw. in *The Fresh Prince of Bel-Air*, *The Mary Tyler Moore Show*) oder der Fernsehapparat ausgeschaltet wird (siehe *Magnum, p.i.* oder *Löwenzahn*). Es gibt auch Fälle, bei denen die gesamte diegetische Welt ausgelöscht wird: wenn beispielsweise Cliff Huxtable mit seiner Frau am Ende der *Cosby Show* aus dem Wohnzimmer der Familie tanzt, womit das Aufnahmestudio als Aufnahmestudio sichtbar wird, oder wenn Sam Malone in *Cheers* allmählich die Lichter in seiner Bar ausschaltet, einen letzten Besucher an der Tür mit den Worten „Sorry, we’re closed“ abweist, dann durch eine Hintertür abtritt und so den Kneipenraum als Bühnenraum in Erscheinung treten lässt.⁶³ Sowohl in *The Cosby Show* als auch in *Cheers* ist somit ein Weiterleben der Figuren im selben diegetischen Raum wie vor dem Serienende nicht mehr möglich. Jedenfalls führt in all den aufgeführten Fällen die Fernsehserie in das ‚Jenseits‘⁶⁴ der Fernsehserie. Genauer: Die Fernsehserie denkt in solchen Fällen über dieses Jenseits der Fernsehserie nach, indem die

⁶² In Engell’scher Terminologie der zweite Typus, der „energetische[...] oder praktische[...] Interpretant“: Hierbei wird angezeigt, dass die Handlung sich „auflösen wird, wie beim Ausgehen der Studiolichter oder dem Abschalten des Apparates“ (Engell 2006, S. 151).

⁶³ Zu diesen Beispielen siehe: Morreale 2002.

⁶⁴ Engell 2006, S. 152.

diegetische und/oder narrative Welt verlassen, verdunkelt oder ausgeschaltet wird. In diesen Fällen wird das Ende der Serienwelt also denkmöglich.

Eine besonders radikale Variante der Auslöschung auf diegetischer Ebene findet sich in *Dinosaurs*: Die Kamera schwenkt am Ende von der Straße auf den Himmel, es schneit, der Bildschirm wird, wie zu Beginn der Serie, weiß. Diegetisch heißt das: die Eiszeit und damit die Apokalypse (zumindest für die Figuren der Serie und alle Dinosaurier auf der Erde) stehen unmittelbar bevor. Es wird keine Zukunft geben, alles Leben beendet sein. Hier haben wir es also tatsächlich mit einer *Auslöschung* zu tun. Die serielle Folge, ja die Welt ist in Stillstand überführt. Die Serienwelt ist dann eben nicht nur verlassen, vielmehr ist die Welt dann überhaupt nicht mehr. Die Endlichkeit der (Serien-)Welt wird somit denkmöglich.

wiederkehrend

Die dritte Antwort auf das temporale Paradox der Serie ist eine mythologische Lösung: Zeit wird *zyklisch* auf Dauer gestellt. In der Sitcom *Married... with children* wird uns am Ende von Al Bundy noch einmal nachdrücklich versichert, dass niemand seinem Ehe- und Familienschicksal entfliehen kann. Jeden Tag (und in jeder Episode) aufs Neue werden wir die immer selben Demütigungen und Auseinandersetzungen aushalten müssen. Das Ende der Krankenhausserie *ER* impliziert wiederum: Jeder Schichtbeginn spült neue Notfälle ins Krankenhaus, die versorgt werden müssen. Am Ende sehen wir Dr. Carter, dessen Laufbahn der Zuschauer zuvor über 15. Staffeln verfolgen durfte, wie in der ersten Episode, zu Beginn der Morgenschicht am Eingang der Notaufnahme. Er wartet, damals wie heute – als eine Art medizinisch ausgebildeter Sisyphos – auf die Ankunft der Notfälle. In der Science Fiction- Serie *Battlestar Galactica* erfährt der Zuschauer am Ende, dass die Suche nach einer neuen Erde keine Suche in der Zukunft war. Vielmehr hat die Suche knapp 150 000 Jahren vor unserer Zeitrechnung stattgefunden und ist auf unserer Erde zu Ende gegangen. Am Ende der letzten Episode erfolgt ein Zeitsprung in unsere Gegenwart. Zwei Figuren, aus der damaligen Zeit, spazieren durch eine Großstadt und unterhalten sich darüber, dass unserer Zivilisation der damaligen Zivilisation sehr ähnlich sei. Dabei diskutieren sie die Frage, ob sich das Schicksal von Zivilisationen unwiderruflich wiederholen müsse.

Das zyklische Prinzip einer Serie wie *ER* ist zeitphilosophisch gesehen das Gegenstück zum *closure*-Prinzip von *Frasier*. Denn hier wird narrativ klar gemacht: ein Ende kann und wird es niemals geben. Oder anders herum formuliert: Ein Ende kann so nicht gedacht werden, nur unendliche Wiederkehr über das Serienende hinaus.

Ein besonders selbstreflexives Beispiel für diesen Typus findet sich in der Serie *Seinfeld*. Die abschließende Doppelfolge mit dem Titel „The Finale“ be-

schäftigt sich nahezu obsessiv mit dem Ende.⁶⁵ Nicht weniger als acht Möglichkeiten eines Serienendes werden durchgespielt.⁶⁶ Um nur auf das in diesem Zusammenhang interessanteste Ende näher einzugehen: Am Ende der Episode, kurz vor dem Abspann, wird ein zyklisches Prinzip gewählt, um die Serie abzuschließen: Die vier Hauptfiguren sitzen wieder einmal zusammen. Zwar spielt die Szene diesmal in einer Gefängniszelle,⁶⁷ also nicht wie sonst in *Seinfeld* üblich in Jerrys Wohnzimmer oder Tom's Restaurant. Doch trotz

⁶⁵ Siehe dazu ausführlicher: ebd., S. 109f.

⁶⁶ Zu Beginn der letzten Folge ergibt sich: Jerry und George werden nach Hollywood gehen, um endlich genau die Serie zu produzieren, die wir gerade sehen. Das Ende der Serie bildet also den Anfang der Erzählung, womit wir es mit einem zirkulären Ende zu tun hätten (erstes Ende). Jerry und George erhalten im Kontext der Vertragsverhandlungen mit dem Fernsehsender Fox die Möglichkeiten, das firmeneigene Flugzeug zu benutzen. Zusammen mit Cosmo und Elaine, den anderen beiden Hauptfiguren der Serie, machen sie sich in diesem Flugzeug auf den Weg. Während des Fluges droht das Flugzeug abzustürzen. Mehrmals wird, von unterschiedlichen Figuren, explizit gefragt, ob es tatsächlich so enden solle. Hierin scheint die Möglichkeit des Endes als Auslöschung auf (zweites Ende). Kurz vor dem drohenden Absturz will Elaine Jerry ein Geheimnis anvertrauen. Dieses bleibt jedoch letztlich unausgesprochen, weil das Flugzeug vor dem Erdboden abgefangen wird. Somit wird eine Erwartung aufgebaut, die dann nicht eingelöst wird. Sie spielt auf etwas an, das die gesamte Serie thematisch durchzieht, nämlich ob Elaine und Jerry doch noch einmal (und dann vielleicht ‚für immer‘) ein Liebespaar werden könnten. Noch später in dieser letzten Episode wird im Kontext einer Gerichtsverhandlung von Journalisten wiederholt darüber spekuliert, ob Jerry und Elaine nicht doch endlich zusammenfinden werden. Insofern wird hier ein *closure* angedeutet (drittes Ende). Da dieses *happily ever after* aber immer wieder verweigert, also letztlich unendlich aufgeschoben ist, wird die Figurenkonstellation Elaine/Jerry in ein offenes bzw. öffnendes Ende geführt (viertes Ende). George wiederum lüftet während der prekären Situation im Flugzeug tatsächlich ein Geheimnis, indem er den anderen offenbart, dass er in einem Wettbewerb, der in einer früheren Episode eine zentrale Rolle gespielt hat, nämlich in „The Contest“ (S3E11), betrogen hat. Ein Geheimnis wird somit aufgedeckt, das die Möglichkeit eines abschließenden Endes denkbar werden lässt. Alle Geheimnisse werden aufgedeckt sein, die letzten Bekenntnisse abgelegt (fünftes Ende). Ganz am Ende der letzten Episode, als die vier Hauptfiguren in einer Gefängniszelle sitzen, wird dann die Serie wiederum als eine vorstellig, die strukturell kein Ende finden wird und als eine Serie in Erinnerung bleiben will, die das Prinzip der zyklischen Wiederholung feiert (sechstes Ende) – siehe dazu ausführlicher im Fließtext. Danach, im Abspann, tritt Jerry noch einmal als Komiker auf die Bühne. In diesem Fall kann man von einem schließenden Prinzip sprechen, denn im Laufe der Serie waren sehr häufig Szenen aus Jerrys Komikerprogramm auf der Bühne sowohl am Anfang als auch (und noch häufiger) zum Abschluss der Episoden zu sehen. Diese Auftritte wurden also vorrangig als Abschlussoperation etabliert und am Ende kommt die Serie eben auf diese Abschlussoperation zurück. Um diese Abschlussoperation als finale Operation zu markieren, wird Jerry am Ende der letzten Episode sogar von der Bühne gezerrt und damit gezwungen aufzuhören (siebtes Ende). Doch sein letzter Satz an das Publikum, der noch zu hören ist, obwohl die Figur selbst bereits im Off verschwunden ist, lautet: „Wir sehen uns in der Cafeteria.“ Damit ist wiederum, wie verzweifelt auch immer, auf das Nicht-Enden-Können verwiesen und das Ende als zyklisches Abschlussprinzip gesetzt. Wurde doch ein Versprechen gegeben: Wir werden uns, wie eh und je, in der Cafeteria, dem zentralen Handlungsort der Serie, wieder sehen (achtes Ende). Damit sind in der letzten Episode von *Seinfeld* in kürzester Zeit acht Enden durchgespielt worden. Nach dem Ende der Serie ging die Reflexion des Endens im Übrigen noch weiter. In der Serie *Curb your Enthusiasm*, in der der Co-Produzent der Serie *Seinfeld*, Larry David, sich selbst spielt, wird in der siebten Staffel eine Reunion der Serie *Seinfeld* diskutiert und letztlich auch realisiert. Man einigt sich auf eine einzelne Folge, die gedreht werden soll. Im Laufe der siebten Staffel von *Curb your Enthusiasm* wird immer wieder diskutiert, ob denn das Ende von *Seinfeld* gelungen war und ob man es in der Reunion nicht doch noch besser machen könnte (siehe dazu vor allem Episode 10). *Seinfeld* kommt also mit dem Enden oder zumindest mit dem Nachdenken über das Ende selbst nach dem Ende der Serie nicht zu Ende.

⁶⁷ Die Zelle lässt sich leicht als Chiffre für die Zwänge – oder eben das Gefängnis – episodischen Erzählens verstehen, das die Figuren im immer gleichen Raster hält und ihnen keinen Ausweg erlaubt. Die Verurteilung zu einer Gefängnisstrafe, die eigentlich zur Besinnung und Besserung der Hauptfiguren führen sollte, läuft ins Leere.

dieses außergewöhnlichen Ortes und der außergewöhnlichen Situation (Jerry, George, Elaine und Cosmo wurden gerade zu einem Jahr Haft verurteilt) sprechen die Protagonisten so über alltägliche und banale Angelegenheiten, wie sie bislang in jeder Folge aufs Neue miteinander gesprochen haben. Das zyklische Wiederholungsprinzip wird dabei narrativ klar ausgestellt: „Im letzten Dialog kommentiert Jerry hinter Gittern den Sitz eines Knopfes an Georges Sträflingshemd – ein Gespräch, das den allerersten Dialog der Pilotfolge wiederholt.“⁶⁸ Hier wird das Grundprinzip der Serie so deutlich selbstreflexiv gewendet, dass nicht weiter erzählt werden muss, denn das zyklische Prinzip ist offen gelegt.⁶⁹ Die Figuren werden nichts lernen, sich nicht entwickeln, wie lang sie auch weiterleben mögen; jede Episode wird der vorhergehenden ähneln. Hier ist das Ende in einer sehr radikalen Weise gedacht: In der letzten Episode von *Seinfeld* werden zwar viele Enden als mögliche Enden durchgespielt, zumindest an diesem Ende aber steht dann doch die Unmöglichkeit, das Ende tatsächlich zu vollziehen. Fernsehen wird – wie das ‚Leben‘ – niemals enden.

öffnend

Die vierte Antwortmöglichkeit auf das temporale Serienparadox besteht in der Verweigerung eines klaren Endes. Ein Versprechen auf Wiederkehr wird hier ebenso wenig gegeben wie eine Auslöschungsfantasie ausgelebt. Stattdessen werden Zukunftsoffenheit und unendliche Fortsetzung auch jenseits des Serienendes propagiert. Am Ende einen (unendlichen) Aufschub des Endes zu denken, umfasst sehr unterschiedliche Strategien. So kann es beispielsweise auf narrativer Ebene in Form eines Cliffhanger, also einem abrupten Handlungsabbruch an einer besonders spannenden Stelle, in Erscheinung treten. So endet bspw. die Serie *Angel* genau an dem Punkt, als die Kämpfer für das Gute sich ins letzte Gefecht gegen das Böse aufmachen. Ausgang unbekannt. Auch das weiter oben bereits skizzierte Ende der Serie *The Collbys* lässt sich hier einreihen: Das plötzliche Auftauchen eines UFOs am Ende der Serie bedeutet zumindest eine radikale Veränderung des Soap-Kosmos.⁷⁰

The Wire wiederum endet mit einem langen Blick auf die Straßen von Baltimore. Jedoch ohne Anzeichen eines dramatischen Handlungsbruchs. Das Ende

⁶⁸ Kelleter 2012, S. 206.

⁶⁹ Engell reserviert für diese Art der Selbstreflexion eine dritte Variante des Endes im Fernsehen: den „logischen oder pragmatischen Interpretanten“. Hier werde „die Möglichkeit des ‚finalen Interpretanten‘ vollständig aus[ge]schöpft, indem er die logische oder semiotische Regel anzeigt, nach der die Nachfolgezeichen eines aus dem anderen heraus gebildet werden und der somit auch eine Anweisung zur Konstruktion von Zeichenereignissen enthält.“ (Engell 2006, S. 15.)

⁷⁰ Und lässt sich als ironischer Kommentar zur eigenen narrativen Logik lesen: Ist doch eine der Standardoperationen in *The Collbys*, wie in Soaps generell, der Cliffhanger. Dieses Ende wird indes in der Mutterserie *Dynasty* retrospektiv wieder soap-kompatibel gemacht. Dort wird die Begegnung der dritten Art auf psychische Probleme der Figur Fallon zurückgeführt. Das im wahrsten Sinne des Wortes fantastische Serienfinale von *The Collbys* wurde in *Dynasty* also wieder rückgängig gemacht: „It was replaced instead with a rational one – Fallon was, according to doctors, suffering from a case of severe neurotic episodes.“ (Ndalianis 2005, S. 83; wir danken Herbert Schwaab für diesen Hinweis).

von *The Wire* ist vielmehr der Inbegriff eines Anti-Cliffhangers. Kein Spannungsaufbau am Ende, ebenso wenig aber eine Lösung. Die Polizeiarbeit hat zwar Veränderungen in Baltimore hervorgebracht, aber es gibt keine radikalen Zäsuren und schon gar nicht ist ein Ende der Kriminalität in Sicht. Wir sehen am Ende auf den Straßen ‚unendlichen‘ Verkehr, stetige Veränderung, aber kein Ende, keine Wiederkehr.⁷¹

Zwischen diesen beiden Extremen ist das Ende der *Sopranos* anzusiedeln. In der letzten Szene trifft sich die Sopranos-Familie in einem Restaurant. Das Restaurant wird bevölkert von verdächtigen Gestalten, die vielleicht einen Anschlag auf Tony Soprano verüben könnten (oder ihn doch zumindest möglicherweise beschatten). Während die Jukebox des Restaurants Journeys *Don't Stop Believin'* spielt, gibt es eine Schwarzblende und dann den Abspann. Hier haben wir es mit einem seltenen Fall des abrupten Endens auf Ebene der Narration zu tun. Keine Lösung, keine Auslöschung Tonys, keine ewige Wiederkehr.

Auch hier ist, wie beim zyklischen Prinzip, kein Ende in Sicht. Zwar wird sich die diegetische Welt nicht im immer-gleichen narrativen Loop befinden, *weiter* aber geht es aber dort allemal. Auch wenn dieses Immer-Weiter zukunfts offen gedacht sein mag, ist es indes offener als die offene Zukunft beim *closure*-Prinzip. Bei Letzterem ist zwar unklar, also offen, wie die Zukunft der Figuren genau aussehen mag, zumindest aber ist klar, dass das Leben der Figuren ein anderes sein wird, als das Leben in der Serienwelt. Genau das ist bei einem infinit gedachten Ende aber nicht impliziert. Das Leben der Protagonisten könnte sich ändern oder auch nicht. Die Zukunft des Nicht-Endens ist offen.

schließend / löschend / wiederkehrend / öffnend

Die skizzierten Unterteilungen sind wohl eher Tendenzen als glasklare Unterscheidungsinstrumentarien. Denn in den beschriebenen Serien gibt es mitunter durchaus komplexe Verschachtelungen und Verknüpfungen – sowohl, was die Art anbelangt, die Zeitverhältnisse zu denken (schließend, löschend, wiederkehrend oder öffnend), als auch hinsichtlich der unterschiedlichen Ebenen, auf denen über diese Zeitverhältnisse nachgedacht wird (Narration, Erzählung, Geschichte im Sinne Genettes). So wird, um nur wenige Beispiele zu nennen, in *Buffy the Vampire Slayer* das Ende genau besehen nicht nur im Modus des

⁷¹ Vgl. hingegen die Deutung von Slavoj Žižek. Žižek macht am Ende von *The Wire* ein zyklisches Prinzip aus. Der Kreislauf des Lebens, der in *The Lion King* von Elton John mit dem Song *The Circle of Life* besungen wird, soll am Ende von *The Wire* aufgegriffen werden: „This insight is rendered by the final scene of *The Wire*, in which we see McNulty observing the Baltimore port from a bridge, accompanied by a series of flashbacks and glimpses of daily life throughout the city. What we get here is not an ultimate conclusion, but a kind of proto-Hegelian absolute standpoint of reflexive distance, a withdrawal from direct engagement: the idea being that our various struggles, hopes, and defeats are all part of a larger ‚circle of life‘ whose true aim is its own self-reproduction, or this very circulation itself.“ (Žižek 2013, <http://simongros0.wordpress.com/2013/08/06/slavoj-zizek-the-wire-or-what-to-do-in-non-evental-times/> [25.10.13]). Žižek verwechselt hier den Kreislauf des Lebens mit ungerichteter Endlosigkeit. Denn am Ende von *The Wire* werden die Ereignisse eben nicht zyklisch zueinander in Beziehung gesetzt.

closure gedacht. In der letzten Dialogszene erfährt Buffy, dass Sunnydale nicht der Hauptwohnsitz des Bösen war, wie bis dahin angenommen. Beispielsweise in Cleveland soll es noch einen größeren ‚Höllenschlund‘ geben. Das impliziert: Der Kampf gegen das Böse wird immer wiederkehren, womit denn das Ende der Serie ein zyklisches Zeitmoment denkt. Andererseits hat es Buffy am Ende der Serie geschafft, endlich nicht mehr die Auserwählte sein zu müssen. Genau deshalb beantwortet sie auch die Fragen nicht, die ihr von ihren Freunden am Ende gestellt wird, nämlich, was man denn nun tun solle. Der letzte Satz der Serie ist eine unbeantwortete Frage. Das lässt sich zum einen auf die diegetischer Ebene als infinite Abschiedsstrategie lesen: Die Zukunft der Figuren ist offen, ihre Zeit und ihre Geschichte aber laufen weiter. Ebenso lässt sich aber auch behaupten: Hier wird die Selbstausslöschung des Erzählens betrieben. Nicht nur, dass der Haupthandlungsort der Serie vollkommen zerstört ist. Darüber hinaus gilt: Wenn Buffy nicht mehr die Auserwählte ist, dann kann es auch keine Serie mehr mit dem Titel *Buffy the Vampire Slayer* geben, denn nun gibt es ja *viele* Vampirjägerinnen. Ganz ähnliche gegenstrebige Verzweigungen lassen sich auch in *Battlestar Galactica* finden. Fragt doch dort, während des abschließenden Gesprächs eine Figur die andere, ob sich denn das Schicksal unwiderruflich wiederholen müsse. Die Antwort lautet: Der wiederkehrende Aufstieg und Fall der Zivilisationen sei eine Art Versuchsanordnung, die ein höheres Wesen immer wieder neu gruppiere, in der Hoffnung, dass sich irgendwann eine Variation ereigne, die etwas Neues hervorbringt. Am Ende der Serie ist also eine nicht-zyklisch gelagerte Zukunft der diegetischen Welt zumindest denkbar.

In *The Sopranos* wiederum stammen die letzten beiden Worte der Serie aus einem Lied der Band Journey, sie heißen passend zum öffnenden Ende „Don’t stop“.⁷² Dann stoppt aber die Narration, die diegetische Welt könnte, das wird nahe gelegt, aber genau deswegen unendlich weitergehen, zumindest erschafft die Erzählung, wie dargelegt, die Geschichte als zukunfts offen. Die Serie endet jedoch, wie ebenfalls bereits angeführt mit einer Schwarzblende, die bei der Erstausstrahlung auf HBO mehrere Minuten stehen blieb. Das heißt: Mag auch das Ende der Serie Fortsetzung implizieren (und also das Ende nicht denken), so wird die permanente Fortsetzung zumindest temporär via Schwarzblende außer Kraft gesetzt, buchstäblich *ausgelöscht*. Hieran lässt sich nicht nur zeigen, dass in ein und demselben Ende unterschiedliche Weisen, das Verhältnis von Fortsetzung und Ende zu denken, ausfindig zu machen sind. Darüber hinaus – und in unserem Kontext noch weit wichtiger – greifen in diesem Fall die Prinzipien der Zukunftsoffenheit und der Auslöschung ineinander. Die Schwarzblende ruft den Eindruck eines abrupten Endes ja nur hervor, *weil* die Handlung unterbrochen wird. Wenn Sam

⁷² Der Text des Liedes ist noch in einer weiteren Hinsicht als Soundtrack zu einem Serienfinale aufschlussreich, heißt es dort doch: „Just one more time / Some will win, some will lose / Some were born to sing the blues / Oh, the movie never ends / It goes on and on and on and on“. Es ist, so die Botschaft der *Sopranos*, doch eigentlich die Fernsehserie – und gerade nicht der Film –, die in der Lage ist, das Nicht-enden-Wollen im Ende auszudrücken. Ganz ähnlich kommt derselbe Song in der ersten Folge von *Glee* vor – siehe dazu ausführlicher Fn. 39.

Malone in *Cheers* am Ende das Licht ausmacht und dann die Schwarzblende folgt, ist das Ende im Gegensatz dazu nicht abrupt, keine Auslöschung, sondern hinsichtlich der *closure*-Strategie der Serie (das Schließen der Bar, Malone wird Boston verlassen) nur konsequent. Bei den *Sopranos* indes prallen die Zukunftsoffenheit der diegetischen Welt und die Schwarzblende der Erzählung unversöhnlich aufeinander. Da die Schwarzblende der *Sopranos* auf eine zukunfts offene Strategie folgt und zudem (zumindest bei der Erstausstrahlung) mehrere Minuten stehen blieb, wird hier etwas gedacht, von dem Engell dachte, es könnte im Fernsehen, zumindest nicht in seinen seriellen Formaten, gedacht werden: nämlich das Ende des Fernsehens selbst.⁷³

Letzte Episoden können im Übrigen auch danach differenziert werden, wie oft und wie lange sie über das drohende Ende nachdenken. Bei den *Sopranos* beispielsweise wird das Ende tatsächlich erst ganz am Ende der finalen Episoden virulent, im Grunde erst mit dem Abspann. Andere Serien beschäftigen sich hingegen geradezu obsessiv in ihrer *letzten* Episode von Anfang an mit ihrem Ende.⁷⁴ So haben wir bereits das Beispiel *Seinfeld* angeführt, in dessen letzter Episode nicht weniger als acht Enden durchgespielt werden. Andere Beispiele sind *Scrubs* und *Roseanne*, deren Serienfinale fortlaufend über *unterschiedliche* Möglichkeiten ihres Endes nachdenken.⁷⁵ Somit geht es in diesen Serien in einem besonderen Maße um *Denkmöglichkeiten* des Fernsehens, nämlich um die reflexive Thematisierung *alternativer* Lösungen für das Zeitparadox der Serien.⁷⁶ Dementsprechend werden in diesen Serien *mehrere mögliche* Selbstanschauungen des Fernsehens durchgespielt.

Im Fall von *Scrubs* denkt der Arzt J.D. Dorian ständig darüber nach, wie sein bevorstehender Abschied vom Krankenhaus aussehen sollte, wie er in klassischen Sitcoms ausgesehen hat und wie seine mögliche Zukunft aussehen könnte. Dabei werden finale, zyklische und zukunfts offene Enden durchgespielt, um sich letztlich für eine *closure*-Variante zu entscheiden. Im Falle der Sitcom *Roseanne* werden ebenfalls mehrere Enden durchgespielt: Roseanne beendet in der letzten Episode ein Buch (*closure*). Erst im Zuge dessen erfährt der Zuschauer, dass ihr Mann schon vor mehr als einem Jahr gestorben ist und zudem die gesamte letzte Staffel nur eine Imagination Roseannes war. Mit diesem

⁷³ Zumindest das Ende des Fernsehens als seriell organisiertes Programmmedium. Dazu passt ja auch das Motto des Senders HBO, wo die Erstausstrahlung stattfand: „It’s Not TV. It’s HBO.“ Das heißt ja nichts Anderes, als dass das Fernsehen (wie wir es kannten) ausgelöscht wird. Siehe zur Deutung des Endes der *Sopranos* ausführlicher Corrigan/Corrigan 2012, S. 96–100, und Mittel 2013.

⁷⁴ Andere Serien bereiten ihr Ende schon Folgen vor dem Finale vor. So tritt bei *Friends* schon mehrere Folgen vor dem Ende die Fortsetzungsnarration vor die episodische, um die finale *closure* in die Wege zu leiten. Und *The Fringe* stellte die gesamte letzte Staffel unter das Motto „The End begins“. Es stellt sich mithin auch die Frage, wo das Ende (im engeren Sinn) eigentlich beginnt. Folgt man der Prämisse, dass die Serie sich – im Sinne von Heideggers „Sein zum Tode“ (s.o.) – durchgehend auf ihr gewisses, aber unbestimmtes Ende bezieht, dann wäre dies freilich schon von der ersten Folge an der Fall.

⁷⁵ Auch das würde in Engell’scher Terminologie unter die dritte Variante des Endes im Fernsehen fallen, den „logischen oder pragmatischen Interpretanten“ (Engell 2006, S. 152).

⁷⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch den Zugriff, *konjunktionales* Erzählen als den zentralen Modus zu begreifen, in dem das Fernsehen über sich nachdenkt: Kirchmann 2006, S. 157–172.

Bekenntnis wird der Modus der Darstellung retrospektiv gewechselt. Die bis dato vermeintlich von den Vorstellungen der Figuren unabhängige Darstellung der Serienrealität wird *gelöscht* und als Imagination einer Figur der Serie vorstellt. Währenddessen ist Roseannes Tochter *wieder einmal* bei der Mutter eingezogen (Verweis auf zyklisches Zeitkonzept). In der letzten Szene kommt Roseanne aus dem Keller nach oben, in das leere Wohnzimmer und schaltet, im Gegensatz zu Magnum und Peter Lustig in *Löwenzahn* den Fernseher nicht ab, sondern an. Diese Szene wird aus der Perspektive des Fernseherers ins Bild gesetzt, eingefroren, dann erfolgt der Abspann (womit denn das Ende als zukunfts-offenes gedacht ist, ergo sich die Serie selbst als zukunfts-offene denkt). Damit wird zumindest auf dieser Ebene das Ende verweigert und Engells These vom Nicht-enden-Können des Fernsehens bekräftigt: Leben (insbesondere Leben mit und vor dem Fernseher) wie auch das Fernsehprogramm gehen einfach immer weiter. Aber – und das ist wichtig – diese Option ist in *Roseanne* nur eine unter anderen. Löschung und Wiederkehr wurden zuvor zumindest als denkmögliche Enden in Betracht gezogen. Also gilt auch hier: Fernsehserienenden denken permanent, auf unterschiedlichen Ebenen über ihr Ende nach – und zwar auch dann, wenn sie sich letztendlich, wie *Roseanne*, für die Option der Endlosigkeit entscheiden mögen.

Was auch immer die vielen Beispiele implizieren mögen, wichtig ist uns hier erst einmal festzuhalten: Fernsehserien denken erstens am Ende der Serie über ihr Ende tatsächlich sehr häufig nach, genauer über das Verhältnis von Fortsetzung und Ende. Zweitens tun sie das in unterschiedlicher Weise (bspw. schließend oder öffnend), drittens auf unterschiedlichen Ebenen (Narration, Erzählung, Geschichte). Viertens: Es lassen sich zwei Hauptstränge des Nachdenkens über das Verhältnis von Fortsetzung und Ende unterscheiden: Zum einen gibt es Serien, die zu dem Schluss kommen, dass es kein Ende geben kann (oder soll). Das eindrucklichste Beispiel liefert hierfür wohl *Seinfeld*. Aber auch – und das ist uns wichtig – an Serien wie *Married... with children* oder *The Colbys* lässt sich in diesem Zusammenhang denken. Dieses Prinzip des Nachdenkens über den Zusammenhang von Ende und Fortsetzung findet sich also auch in Serien, die sicherlich nicht aufgerufen werden (es sei denn als Kontrastfolie), wenn es um das sogenannte *quality tv* bzw. die künstlerisch ambitioniert, selbstreflexive Fernsehserie geht.

Zum anderen existieren Serien, die tatsächlich den Gedanken von der Endlichkeit der Serie oder sogar dem Ende des Fernsehens als seriellen Programmmedium audiovisuell Ausdruck verleihen. Ausformuliert ist das in bisher wohl nicht überbotener Radikalität am Ende der *Sopranos*. Aber im Grunde verleiht *jede* Serie, die mit einem *closure* abschließt, diesem Gedanken Ausdruck. Mag das auch in einer versöhnlichen, ‚emotional saturierenden‘ Variante geschehen, so gilt nichtsdestotrotz: Auch in *Friends*, *The Mary Tyler Moore Show* und *The Nanny* wird Serialität aufgehoben bzw. als nur vorübergehende Zeitlichkeit relativiert.

IV Enden

Wie eingangs angeführt: Am 18. September 2009 strahlte das amerikanische Network CBS die letzte Folge der Soap Opera *The Guiding Light* aus. Damit endete die längste jemals ausgestrahlte Fernsehserie. In der letzten Folge sind allerhand Abschiedszeremonien auszumachen: Hochzeit wird gefeiert, man zieht um, verabschiedet sich ausgiebig voneinander. Am Ende fährt ein Auto davon in eine ungewisse Zukunft. Währenddessen wird zum ersten Mal in der Seriengeschichte von *The Guiding Light* am Ende eine Episode der verschnörkelte Schriftzug „The End“ eingeblendet. Dem folgt die Schwarzblende.⁷⁷ *The Guiding Light* hat sich also augenscheinlich um *closure* bemüht, zentrale Handlungsstränge zu Ende geführt, gleichzeitig die Protagonisten in eine offene Zukunft geführt, von der wir nichts mehr in Erfahrung bringen werden können („The End“). Es ist ebenfalls auffällig, dass die Serie einen radikalen Wechsel auf Ebene des Bildregisters vollzieht. So wurde die letzte Folge nicht mehr, wie seit den 1950er Jahre üblich, im *multiple-camera videotaping*-Verfahren aufgenommen, sondern nur noch mit einer einzigen Video-Handkamera.⁷⁸ Zudem wurden die meisten Szenen unter freiem Himmel gedreht und nicht mehr in einem Studio. Schaut man sich aber die Folgen vor der letzten Episode an, wird man schnell erkennen: Dieser Wechsel des Bild- und Ortsregisters hat nichts mit ästhetischer Sensibilität oder gar medienphilosophischen Reflexionsbemühungen zu tun. Vielmehr geht es hier schlicht um limitierte Mittel: Aus Kostengründen wurde im letzten Produktionsjahr umgestellt auf Handkamera und Außenaufnahmen. Die Zuschauerzahlen sanken so rapide, dass der Sender CBS kaum noch Geld für die Produktion bereitstellte. *The Guiding Light* wurde also ökonomisch und technologisch sukzessive ‚ausgelöscht‘. Zumindest aber gestattete man der Serie und deren (am Ende doch recht wenigen) Fans vor der Absetzung noch ein ‚richtiges‘ Ende, mithin die Aufarbeitung des eigenen Aufhörens in einer entsprechenden Form.⁷⁹

Wir waren ausgegangen von Lorenz Engells These: „Nichts endet im Fernsehen, es hört allenfalls auf [...]“. ⁸⁰ Dieser Formulierung möchten wir, nicht zuletzt im Gedenken an die am längsten gelaufene Fernsehserie der Welt, entgegenhalten: Fast alles, was aufhören muss im Fernsehen, will zumindest enden.

⁷⁷ Die letzten Minuten der Serie finden sind auch online verfügbar, bspw. unter: <http://www.youtube.com/watch?v=AJlNj3SYQ48> [24.03.13].

⁷⁸ *Multiple-camera videotaping* bedeutet: Die einzelnen Episoden einer Serie wird mit *mehreren* Videokameras, die im Halbkreis um das *Studiosetting* angeordnet sind, aufgenommen. Danach wird je nach Präferenz eine Kameraperspektive ausgewählt, um die Aufnahmen zusammenschneiden. Siehe dazu ausführlicher: Butler 2010, S. 45f.

⁷⁹ Das Faktum des Serienendes lässt sich wiederum als großes Medienereignis verbuchen, insofern sich das Ende der Soap-Erzählung als signifikante Abweichung von einer jahrzehntelang praktizierten ‚Normalität‘ darstellt.

⁸⁰ Engell 2006, S. 137.

Literatur

- Abbott, H. Porter (2008): *The Cambridge Introduction to Narrative*, 2. Aufl. Cambridge.
- Brinckmann, Christine N. (2003): „Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neupert's ‚virtueller‘ Kategorie filmischer Enden“, in: *montage/av*, 12:2, S. 149–154.
- Butler, Jeremy G. (2010): *Television Style*. New York.
- Christen, Thomas (2002): Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg, S. 64–99.
- Christen, Thomas (2003): „Mehr als ein Ende. Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen“, in: *montage/av*, 12:2, S. 155–168.
- Corrigan, John Michael/Corrigan, Maria (2012): „Disrupting Flow: Seinfeld, Sopranos Series Finale and the Aesthetics of Anxiety“, in: *Television & New Media*, 13. Jg., H. 2, S. 91–102.
- Engell, Lorenz (2005): *Bilder der Endlichkeit*. Weimar.
- Engell, Lorenz (2006): „Das Ende des Fernsehens“, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hrsg.): *Philosophie des Fernsehens*. München, S. 137–153.
- Engell, Lorenz (2012): *Fernsehtheorie. Zur Einführung*. Hamburg.
- Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (2006): „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Philosophie des Fernsehens*. München, S. 7–19.
- Ford, Sam/Kosnik, Abigail/Harrington, C. Lee (2011) (Hrsg.): *The survival of soap opera. Transformations for a new media era*. Jackson.
- Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*, 3. Aufl. Paderborn.
- Geraghty, Christine (1981): „Continuous serial – a definition“, in: Dyer, Richard (Hrsg.): *Coronation Street*. London, S. 9–26.
- Harrington, C. Lee (2013): „The Ars moriendi of US serial television: Towards a good textual death“, in: *International Journal of Cultural Studies*, 16. Jg., H. 6, S. 1–17.
- Heidegger, Martin (1960): *Sein und Zeit*, 9. Aufl. Tübingen.
- Hickethier, Knut (1991): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg.
- Jeralyn (2013): „Breaking Bad: I guess I Got What I Deserved“, 29.09.2013, auf: *TalkLeft. the politics of crime*, online verfügbar unter: <http://www.talkleft.com/story/2013/9/29/224136/585/media/Breaking-Bad-Guess-I-Got-What-I-Deserved-> [08.11.13]
- Karstens, Eric/Schütte, Jörg (2013): *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten*, 3. Aufl. Wiesbaden.
- Kelleter, Frank (2012): „Seinfeld“, in: Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (Hrsg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart, S. 201–209.
- Kirchmann, Kay (2006): „Philosophie der Möglichkeiten. Fernsehen als konjunktives Medium“, in: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hrsg.): *Philosophie des Fernsehens*. München, S. 157–172.
- Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt/M.
- Lehmann, Judith (2010): „„Good Morning, Cicely“ – Serien-Anfänge, Expositionen, Ursprungsmythen“, in: Meteling, Arno/Otto, Isabel/Schabacher, Gabriele (Hrsg.): *„Previously on...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München, S. 75–94.
- Mielke, Christine (2007): „Die funktionale Ordnung der Serie. Medienhistorische und narrative Entwicklung eines gesellschaftlichen Gedächtniselements“, in: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg, S. 166–186.
- Miller, D. A. (1981): *Narrative and its Discontents*. Princeton, NJ.
- Mittel (2013): „Ends“, in: ders., *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, pre-publication edition (MediaCommons Press, 2012–13), online verfügbar unter: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/ends/> [25.10.13]
- Modleski, Tania (1982): „The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas“, in: Dies.: *Loving With a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, Conn., S. 85–109.
- Morreale, Joan (2002): „Sitcoms say good-bye: the cultural spectacle of Seinfeld's last episode“, in: Dies. (Hrsg.): *Critiquing the Sitcom*. Syracuse, NY, S. 274–285.
- Morreale, Joanne (2010): „Lost, The Prisoner, and the End of the Story“, in: *Journal of Popular Film and Television*, 38. Jg., H. 4, S. 176–185.
- Ndalianis, Angela (2005): „The Neo-Baroque and Television Seriality“, in: Mazdon, Lucy/Hammond, Michael (Hrsg.): *Previously On: Approaches to the Contemporary Television Serial*. Edinburgh, S. 83–100.
- Neupert, Richard (1995): The End. Narration and Closure in the Cinema. Detroit.
- Ruchatz, Jens (2012): „Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 7, S. 80–89.
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian (2010): „To be Continued... Funktionen und Gestaltungsmittel des Cliffhangers in aktuellen Fernsehserien“, in: Meteling, Arno/Otto, Isabel/Schabacher, Gabriele (Hrsg.): *„Previously on...“ Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München, S. 111–131.

- Williams, Raymond (1990): *Television. Technology and Cultural Form*, hrsg. von Ederyn Williams, 2. Aufl. London.
- Winkler, Hartmut (2008): *Baswissen Medien*. Frankfurt/M.
- Žižek, Slavoj (2013): „*The Wire*, Or, What to Do in Non-Evental Times“, 06.08.2013, online verfügbar unter: <http://simongros0.wordpress.com/2013/08/06/slavoj-zizek-the-wire-or-what-to-do-in-non-evental-times/> [25.10.13].
- <http://www.youtube.com/watch?v=AJINJ3SYQ48> [24.03.13].