

| **ON SCREEN** |

Ausgewählte Studienarbeiten zur Film und Fernsehanalyse am
Lehrstuhl Prof. Dr. Angela Keppler

Müller, Sina: Vor-ge-spannt

Die Sehanweisung des Vorspanns und ihre Interaktion mit der
Arztserie Nip/Tuck. Eine exemplarische Analyse

Abstract

Der Vorspann wurde insbesondere in der deutschen Filmwissenschaft lange vernachlässigt, obwohl gerade der Vorspann von Fernsehserien durch die Wiederholung bei jeder Episode eine besondere Bedeutung erlangen kann. Welche dies ist, erläutert diese Arbeit am Beispiel der Arztserie *Nip/Tuck*. Ausgehend von der Theorie, dass der Vorspann eine Lektüeranweisung für das Kommende gibt, wird die Frage geklärt, inwieweit der Vorspann eine Sehanweisung für die analysierte Serie liefert und wie das Deutungsangebot von Serienelementen mit dieser Anweisung interagiert. Dies geschieht mithilfe der qualitativen Film- und Fernsehanalyse.

Es wird festgestellt, dass der Vorspann von *Nip/Tuck* eine Sehanweisung besitzt und seine Elemente in der Serie wiederkehren. Die Anweisung wird allerdings als Angebot an den Zuschauer gesehen, das gar nicht oder nur teilweise angenommen werden kann. Hier stellt der Vorspann mehrere Elemente zur Disposition, von denen insbesondere das Element der Trennung systematisch in der Serie wiederkehrt und auf mehreren Ebenen mit dem Serieninhalt interagieren kann. Dabei macht der Vorspann auf die Elemente aufmerksam und führt ein, was den Zuschauer erwarten könnte. Bei Annahme der Sehanweisung können die Elemente intensiver, vielschichtiger wahrgenommen werden und es können Wechselwirkungen entstehen. Das Deutungsangebot der Serienelemente selbst verändert sich durch die Kenntnis des Vorspanns dagegen kaum, sie können lediglich eher bemerkt werden. Dieser Effekt wird gerade durch die Wiederholung des Vorspanns bei jeder Episode verstärkt.

Der Vorspann ist die äußere Verpackung, die auf das Innere der Serie verweist – bei *Nip/Tuck* zeigt sich, dass gerade nicht Äußerlichkeiten das Hauptthema sind, sondern die inneren Konflikte, obwohl die Serie vordergründig von Schönheitschirurgie handelt.

Vor-ge-spannt

Die Sehanweisung des Vorspanns und ihre Interaktion mit der Arztserie Nip/Tuck. Eine exemplarische Analyse

(Müller, Sina; 2010)

Inhalt

1. Einleitung	5
2. Die Fernsehserie	6
2.1 Definition der Serie.....	6
2.2 Eigenschaften der Serie.....	8
2.3 Serie als Strukturprinzip des Fernsehens.....	9
3. Die Arztserie – ein Genre der Familienserie	11
3.1 Historische Entwicklung.....	11
3.2 Bisherige Forschung.....	13
3.3 Arztserien heute.....	16
3.4 Der Vorspann von Arztserien.....	16
4. Der Vorspann	18
4.1 Historische Entwicklung.....	18
4.2 Theoretische Überlegungen.....	19
4.3 Rezeptionsanweisung / Sehanweisung.....	20
4.4 Selbstreferenz.....	23
4.5 Filmvorspann und Fernsehvorspann.....	23
4.6 Der Vorspann als Störung.....	25
4.7 Schrift im Vorspann.....	26
5. Untersuchungsmethode und Datenmaterial	27
6. Der Vorspann von <i>Nip/Tuck</i>	29
6.1 Beschreibung.....	29
6.2 Design – Der erste Eindruck.....	31
6.3 Die rote Linie – Trennung.....	31
6.4 Puppen – lebendig oder nicht?.....	34
6.5 Effekte.....	37
6.6 Typografie, Schrift.....	38
6.7 Titel.....	39
6.8 Musik.....	39
6.9 Genrezuordnung.....	40
6.10 Elemente des Vorspanns.....	40
7. Die Serie <i>Nip/Tuck</i>	41
7.1 Szene Frankenlaura: Trennung, der Mensch als Puppe.....	41
7.2 Szene OP Mandi/Randi: Trennung, Design/Musik/Choreographie.....	44
7.2.1 Trennung.....	45
7.2.2 Gestaltung.....	47
7.3 Design der Serie.....	49
7.4 Szene Rezertifizierung, Teil 1: Design/Musik/Choreographie.....	49
7.5 Szene Rezertifizierung, Teil 2: Das Unerwartbare, Lüge.....	50
7.6 Lüge.....	53
7.7 Identität.....	54
7.8 Szene Ava Moore: Geschlechter-Identität.....	55
8. Fazit	61
9. Literaturverzeichnis	64

Anhang

I	Transkriptionssystem.....	70
II	Transkriptionen.....	74
	Transkription 1: Der Vorspann.....	74
	Transkription 2: Frankenlaura.....	78
	Transkription 3: Die OP von Mandi / Randi.....	81
	Transkription 4a: Die Rezertifizierung, Teil 1.....	84
	Transkription 4b: Die Rezertifizierung, Teil 2.....	88
	Transkription 5: Ava Moore.....	94
III	Auswertung der Arztserien.....	100
IV	Serieninfos: <i>Nip/Tuck</i>	106

1. Einleitung

„Sagen Sie mir, was Sie an Ihrem Aussehen stört.“ Mit dieser Aufforderung beginnen die Schönheitschirurgen der Arztserie *Nip/Tuck – Schönheit hat ihren Preis* jedes ihrer Beratungsgespräche. Sagen Sie mir, was sie am Vorspann stört: Insbesondere in der deutschen Filmwissenschaft wurde er lange vernachlässigt. Dabei sind gerade die Vorspanne von Fernsehserien medienwissenschaftlich interessant: Welche Bedeutung können sie tragen, wenn sie bei jeder Episode wiederholt werden, sich dem Zuschauer einprägen?

Die Theorie geht davon aus, dass Vorspanne Lektüreeinweisungen für das Kommende liefern – doch wird dies nur selten an konkreten Beispielen untersucht. Wenn, dann beziehen sich die wenigen Analysen auf Film, kaum auf TV-Serien. Wie sieht das für *Nip/Tuck* aus, eine Arztserie, die nicht nur im Vorspann mit gängigen Regeln bricht. *Inwieweit liefert der Vorspann eine „Sehanweisung“ für die Serie? Wenn in der Serie wesentliche Elemente des Vorspanns (inhaltlich und formal/filmische Darstellung) wieder auftauchen, wie interagiert das Deutungsangebot dieser Szenen mit der Anweisung des Vorspanns?*

Um diese Frage zu klären, wird zunächst ein theoretischer Überblick über die Gattung Fernsehserie im Allgemeinen, die Arztserie im Speziellen und den Vorspann von Film und TV-Serien gegeben. Dann werden Methode und Material erläutert, die in dieser Arbeit Verwendung finden. Daraufhin folgt eine Analyse des Vorspanns von *Nip/Tuck*, um eine mögliche Sehanweisung zu ermitteln. Anschließend erfolgt eine exemplarische Analyse einzelner Szenen, in denen Vorspannelemente wiederkehren. Diese ist beispielhaft für alle Szenen der untersuchten Staffeln 1 bis 3, die Vorspannelemente beinhalten. Die Arbeit schließt mit einem Fazit und einem Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten ab.

2. Die Fernsehserie

Theorien zu Fernsehserien und der seriellen Konzeption des Fernsehens als solche gibt es viele. Unter anderem hat sich Hickethier Anfang der 1990er ausführlich damit beschäftigt.^{1,2} Boll hat wenig später „Die Gattung Serie und ihre Genres“ definiert.³ Boll gibt einen Überblick über Definitionen zum Begriff der fiktiven Fernsehserie und zeigt die Gattungsmerkmale der Fernsehserie auf, die er auf gestalterischer wie inhaltlicher Ebene sieht.⁴ Zudem definiert Boll, welche Bedingungen eine Serie erfüllen muss, um einem bestimmten Genre zugeordnet zu werden, da seiner Meinung nach nur die Genres über die Gattung Fernsehserie angemessen Aufschluss geben können.⁵ Jurga weist darauf hin, dass diese Genre Grenzen nicht zwangsläufig eingehalten werden müssen und einige Mischtextsorten existieren, die Elemente mehrerer Genres vereinen.⁶ Im selben Jahr wie Boll veröffentlichten Giesenfeld und Prugger ihre Erkenntnisse zur Serie im Vorabend- und Hauptprogramm.⁷

2.1 Definition der Serie

Sowohl Bolls und Jurgas Ausführungen als auch die von Hickethier in „Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens“ sind sehr ausführlich; die vorliegende Arbeit möchte sich auf die wesentlichen und für die folgende Untersuchung relevanten Elemente beschränken. Die Begriffe „Episode“ und „Folge“ werden synonym verwendet. Sie bezeichnen eine abgeschlossene Sendeeinheit innerhalb der Serie, die normalerweise regelmäßig auf einem bestimmten Sendeplatz im Programm gezeigt wird.

Hickethier geht ausführlich auf Geschichte und Konzeption der Fernsehserie ein. Seine erste Definition lautet: „Mit der Fernsehserie meinen wir heute in erster Linie eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen verschiedene Verknüpfungsformen aufweist.“⁸ Er unterscheidet zwischen Serien mit abgeschlossenen Folgenhandlungen und Fortsetzungs-

¹ Vgl. Hickethier, Knut (1991), Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Universität Lüneburg.

² Vgl. Hickethier, Knut (1994), Die Fernsehserie und das Serielle des Programms, in: Giesenfeld, Günter (Hg.), Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 55-71.

³ Boll, Uwe (1994), Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano-Verlag.

⁴ Vgl. Boll (1994), S. 44ff. und S. 48ff.

⁵ Vgl. Boll (1994), S. 50ff.

⁶ Vgl. Jurga, Martin (1999), Fernsectextualität und Rezeption, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 119.

⁷ Vgl. Giesenfeld, Günter/Prugger, Prisca (1994), Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm, in: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2: Das Fernsehen und die Künste, München: Fink, S. 349-387.

⁸ Hickethier (1991), S. 8.

geschichten. Für ihn ist Serie alles, was dem Prinzip der Mehrteiligkeit folgt, was streng genommen also bereits bei zwei Folgen anfängt. Der Begriff beruht auf einem gesellschaftlichen Konsens und so folgert er: „Serie ist, was als Serie verstanden wird.“⁹ Diese Definition erscheint im ersten Moment sehr ungenau, ihre Offenheit erweist sich aber als vorteilhaft, wenn man bedenkt, dass sich Serienkonzepte im Laufe der Zeit ändern und formal strenge Definitionen nach einer gewissen Zeit nicht mehr ausreichend sein können. Hickethier sieht in der Serie eine Ambivalenz zwischen Kontinuität und eingeschriebener Diskontinuität, ein Verhältnis von vertrautem Schema und Variation – die Figuren und ihre erlebten Geschichten ändern sich, gleichzeitig sind sie sich doch ähnlich.¹⁰ Jurga differenziert die fiktionale Serie nochmals in drei Formattypen: Serie / Endlosserie, Mehrteiler und Sendereihe. Serie entspricht dem englischen „serial“; Jurga setzt diesen Begriff mit Endlosserie gleich. Nach Jurgas insbesondere inhaltlicher Beschreibung entspricht dies der Seifenoper. Als Charakteristika der Endlosserie sieht Jurga eine offene Erzählweise, die nicht auf einen Abschluss hin angelegt ist, eine regelmäßige Ausstrahlung zu einer bestimmten Zeit und dass die Dialoge der Figuren im Mittelpunkt der Handlung stehen.¹¹ Als ein Charakteristikum der Serie legt er fest, dass die „Handlung in einer mehr oder weniger begrenzten Örtlichkeit situiert [ist], vorzugsweise im häuslichen Rahmen (Heim), aber auch in einem Krankenhaus, Hotel, Büro, Stadtteil“.¹² Damit wird die Arztserie inhaltlich der Serie zugeordnet. Weiter nennt er den „Mehrteiler“, auch Miniserie genannt, der nicht auf Endlosigkeit angelegt ist, sondern eine abgeschlossene Handlung in mehreren Episoden erzählt.¹³ Als dritte Form führt er die „Sendereihe“ an, in der die einzelnen Episoden getrennt voneinander existieren und die einzelnen Handlungen innerhalb einer Episode abgeschlossen werden. Personen und Grundsituation bleiben von Folge zu Folge identisch. Diese Form wird auch als Episodenserie oder „series“ bezeichnet.¹⁴

Problematisch ist, dass Jurga nur diese drei Formen der fiktionalen Serie unterscheidet. Serien, die wie das vorliegende Untersuchungsmaterial *Nip/Tuck* in Staffeln produziert werden, stellen eine Mischform dar. Ihre Handlungsstränge ziehen sich teilweise über die Staffeln hinaus, angelegte Konflikte sind tendenziell offen. Ebenso existieren aber Elemente, die innerhalb einer Staffel auf einen Abschluss hin angelegt sind. Die Produktion in Staffeln bedingt, dass sie zwar eine Zeit lang zu einem festen Termin in einem festen Turnus ausgestrahlt werden, während der Produktionszeit der neuen Staffel aber Pausen entstehen. Auch treten Elemente der Sendereihe / Episodenserie auf: Handlungen werden innerhalb einer oder weniger Episoden abgeschlossen, bspw. ein Patien-

⁹ Hickethier (1991), S. 9.

¹⁰ Vgl. Hickethier (1994), S. 58f.

¹¹ Vgl. Jurga (1999), S. 107ff.

¹² Jurga (1999), S. 108f.

¹³ Vgl. Jurga (1999), S. 109.

¹⁴ Vgl. Ellis, John (2001), Fernsehen als kulturelle Form, in: Adelman, Ralf (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz: UVK, S. 53.

tenschicksal. Auf diese, für Jurga „Mischformen“, geht er nur am Rande ein. Giesenfeld und Prugger bleiben dagegen in ihrer Definition offener:

„Normalerweise bleibt die Bezeichnung *Serie* solchen Sendungen vorbehalten, in denen die Handlung ganz oder zum Teil die Grenze zwischen den Einzelbeiträgen überschreitet und entweder nach einer bestimmten Anzahl von Folgen zu einem Ende gebracht wird oder grundsätzlich offen bleibt und deshalb eine tendenziell unendliche Zahl von Folgen ermöglicht. (...) Es gehört zum Wesen des seriellen Erzählens, daß beide Optionen gleichzeitig realisiert werden, bei mehr oder weniger ausgeprägter Dominanz des einen oder des anderen Elements. [Herv. i. O.]“¹⁵

Es wird daher vorgeschlagen, dieses offene Verständnis des Serienbegriffs zu übernehmen, sodass auch in Staffeln produzierte Formate hinzu gezählt werden können. Im Folgenden gilt als „Serie“, wenn die Handlung tendenziell auf Unabgeschlossenheit angelegt ist, innerhalb der Staffeln aber abgeschlossene Elemente hinzu treten können. Der Begriff bezieht sich auf die Struktur, nicht auf den Inhalt.

2.2 Eigenschaften der Serie

Hickethier sieht frühe Vorläufer der Fernsehserie beim Beginn des fortgesetzten Erzählens mit den Gesängen Homers, den Erzählungen Sheherazadens aus 1001 Nacht, in der Kinoserie, dem Comic-Streifen, dem Zeitungsfortsetzungsroman oder Radio Fortsetzungs-Hörspielen.¹⁶ Von Beginn an ist bezeichnend, dass die einzelnen Teile mit einem Spannungsumbruch – cliff hanger – arbeiten.¹⁷ Das Episodenhafte sei demnach ein Grundbedürfnis der menschlichen Unterhaltung und findet in der Fernsehserie seine massenmediale Entsprechung.¹⁸ Die Serie bildet im Fernsehen einen eigenen bedeutsamen Realitätsbereich zu dem Zuschauer eine starke Bindung aufbauen können.¹⁹ Das Angebot wird rituell genutzt.²⁰ Da die Fernsehserie so gut zur Programmstruktur des Fernsehens passt (siehe 1.3), entwickelt sich das Fernsehen zu einer „gigantischen Erzählmaschine“,²¹ einem „Fenster zur Welt“.²² Es kann Einblicke in andere Lebenszusammenhänge, in andere Welten geben,²³ womit er sich auf Meyrowitz bezieht.²⁴ Die Serie kann auch zum gesellschaftlichen Integrationsort werden.²⁵ Unter anderem sieht Hickethier die Stereotypenbildung als wesentliches Serienmerkmal. Stereotype Verhal-

¹⁵ Giesenfeld/Prugger (1994), S. 353.

¹⁶ Vgl. Hickethier (1991), S. 17.

¹⁷ Vgl. Hickethier (1994), S. 55.

¹⁸ Vgl. Hickethier (1991), S. 18.

¹⁹ Vgl. Hickethier (1991), S. 11.

²⁰ Vgl. Hickethier (1994), S. 57.

²¹ Hickethier (1991), S. 14.

²² Hickethier (1991), S. 15.

²³ Vgl. Hickethier (1994), S. 61.

²⁴ Vgl. Meyrowitz, Joshua (1987), Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter, Weinheim/Basel: Beltz, S. 63 ff.

²⁵ Vgl. Hickethier (1991), S. 54.

tensweise der Serienfiguren spielen eine wichtige Rolle, da sie in der „zeitlichen Verkürzung der Folgen und der in ihnen angelegten Handlungseinheiten besonders leicht zu rezipieren sind.“²⁶ Hickethier geht davon aus, dass stereotypisierte Verhaltensweisen vom Zuschauer entweder als Klischees erkannt und abgelehnt oder als „angebliche Wahrheiten“²⁷ und somit als Norm akzeptiert werden. Abschließend findet Hickethier, dass die Programme für den Zuschauer Funktionen einnehmen, die „mehrdimensional, vielschichtig, widersprüchlich“ sind.²⁸ Jurga bescheinigt den Serien Konzepte mit textueller Offenheit: Verschiedene Interpretationsweisen bleiben offen, die Texte sind polysem.²⁹ Für verschiedene Zuschauerschaften gibt es verschiedene Lesarten. Der Zuschauer wählt die Teile aus, die für ihn in seiner aktuellen Situation von Bedeutung sind.³⁰ Auch das trägt zum Erfolg der Serien bei.

2.3 Serie als Strukturprinzip des Fernsehens

Hickethier erhebt die Serie zum Strukturprinzip des Fernsehens: Die Begrenztheit der Serienfolge mache sie leichter konsumierbar und sie ist besser in den Zuschaueralltag zu integrieren. Im gesamten Programm des Fernsehens ist das periodisch wiederkehrende gleiche Angebot die Regel, dies lässt sich auch auf „nichtfiktionale Reihen“³¹ (Nachrichtensendungen, Magazine etc.) übertragen. Damit gibt es also fiktionale und nichtfiktionale „Serien“. Im Folgenden wird „Serie“ für die fiktionale Fernsehserie gebraucht. Die Serialität des Programms ist eine dem Fernsehen inhärente Struktur.³² Nach Williams ist das Fernsehprogramm ein Fluss (flow) in Sequenzen, der sich dem Zuschauer präsentiert:³³ Eine Serie von zeitlich strukturierten Einheiten, die in ihren Genres, Programmformen und Präsentationstypen nach bestimmten wiederkehrenden Prinzipien geordnet sind. Dieser Fluss des Dargestellten ist in seiner periodischen Struktur selbst seriell, „auch dann, wenn die Programmteile, aus denen er gitterartig zusammengesetzt ist, jeweils einzelne, für sich separat hergestellte Produktionen sind.“³⁴ Das Serielle liegt also dem Fernsehprogramm als solchem zugrunde. Mit der Programmausweitung nehmen die Produktionen zu, die selbst bereits das Serielle in ihrer Produktstruktur enthalten – so wie die Fernsehserie. Sie ist selbst seriell, entspricht der seriellen Struktur des Fernsehprogramms und enthält, wenn man so will, kleinere Segmente oder Sequenzen, die ebenfalls wieder seriell sind, wie den Vorspann. Er kehrt zu Beginn jeder Epi-

²⁶ Hickethier (1991), S. 51.

²⁷ Hickethier (1991), S. 52.

²⁸ Hickethier (1991), S. 56.

²⁹ Vgl. Jurga (1999), S. 121.

³⁰ Vgl. Hickethier (1994), S. 62.

³¹ Hickethier (1991), S. 10.

³² Vgl. Hickethier (1991), S. 11.

³³ Vgl. Williams, Raymond (1990 [1974]), *Technology and Cultural Form*. London (u.a.): Routledge, p. 96ff.

³⁴ Hickethier (1991), S. 12f.

sode wieder. Er ist ein Teil des von Williams beschriebenen Flow, scheint ihn aber auch zu unterbrechen.

Bevor näher auf den Vorspann eingegangen wird, soll zunächst das Genre der Serie näher betrachtet werden, das für diese Arbeit relevant ist: Die Arztserie.

3. Die Arztserie – ein Genre der Familienserie

Nach der Definition von Boll fällt die Arztserie unter das Genre der Familienserie:

„Eine Serie wird dann dem Typus der Familienserie zugeordnet, wenn die Handlungsträger miteinander leben und/oder arbeiten und im Mittelpunkt der Handlung ihre familiären bzw. privaten und/oder beruflichen Probleme stehen.“³⁵

Nach Boll ist die Fernsehserie eine Gattung, ihre verschiedenen Varianten sind Genres mit Subgenres. Rossmann sieht die Arztserie nicht als Subgenre, sondern als eigenes Genre mit den Handlungsschwerpunkten Klinik oder Praxis, Kranke, Krankheiten, Konflikten von Patienten und Personal.³⁶ Dabei unterscheidet sie zwischen Arzt- und Krankenhausserien: Arztserien drehen sich um ein oder mehrere niedergelassene Ärzte mit Praxis, im Gegensatz dazu stehen Krankenhausserien, die als Handlungsort das Krankenhaus beanspruchen. Außerdem stellen Rosenthal und Töllner fest, dass es Überschneidungen mit anderen Genres gibt, wie bspw. die Western-Arztserie *Dr. Quinn, Medicine Woman* (C: Beth Sullivan, USA, 1993-1998).³⁷ Da Arzt- und Krankenhausserien im Allgemeinen als ein Gegenstand in der Untersuchung nicht getrennt werden, wird in den folgenden Ausführungen der Begriff „Arztserie“ als Überbegriff sowohl für Serien mit niedergelassenen Medizinerinnen als auch für Serien, die in einem Krankenhaus spielen, gebraucht. Das Untersuchungsmaterial *Nip/Tuck* fällt durch diese Definition auch unter „Arztserie“.

3.1 Historische Entwicklung

Schon vor dem Fernsehen war der Arztfilm im Kino beliebt: Dr. Kildare war in den 30er Jahren der „medizinische Held“³⁸ einer amerikanischen Kinoserie, im nationalsozialistischen Deutschland wurden ebenso viele Arztkinofilme produziert wie in den 50ern. Im Vordergrund stehen anfangs Ärzte als autoritäre, allwissende Respektspersonen, später ihre Gewissenskonflikte und Liebesbeziehungen.³⁹ Filme mit kritischerem Inhalt setzten sich beim Publikum nicht durch, sodass sich bestimmte Genrevarianten herausbildeten, die alle mit ähnlichen, nicht-kritischen Mitteln operierten. Dass sich diese

³⁵ Boll (1994), S. 89.

³⁶ Vgl. Rossmann, Constanze (2002), *Die heile Welt des Fernsehens. Eine Studie zur Kultivierung durch Krankenhausserien*, München: Fischer, S. 14.

³⁷ Rosenthal, Thomas/Töllner, Ralf (1999), *Gesundheit und Unterhaltung. Arzt- und Krankenhausserien im Fernsehen. Ergebnisse einer Inhaltsanalyse*, in: *medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik*, Jg. 23, Heft 90, S. 54.

³⁸ Rosenstein, Doris (1998), *Arzt- und Krankenhaus-Serien. Profil(e) eines Genres*, in: *Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen*, Jg. 28, Marburg: Schüren Pressverlag, S. 9.

³⁹ Vgl. Rosenstein (1998), S. 10.

Muster später auf die Serien übertragen, spricht für eine Stereotypenbildung, wie sie Hickethier beschreibt. Neben dem Arztfilm spielt der Arztroman bzw. die so genannte „Heftchenliteratur“ eine große Rolle bei der Entwicklung der Arztserie für das Fernsehen. Schon in diesen Romanen taucht der Arzt als attraktiver, edler Einzelkämpfer auf, der Unvorstellbares leistet.⁴⁰ Eine detaillierte Abfolge, wann welche Arzt- und später Krankenhausserien im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden, lässt sich bei Rosenstein finden.⁴¹ An dieser Stelle soll genügen, dass 1962, als das westdeutsche Fernsehen als erste Fernsehärzte zwei Tierärzte auf den Bildschirm schickte, Amerika schon 12 Arztserien ausstrahlte. Genre-Mix, beispielsweise zwischen Arzt- und Krimiserie, wurde in Amerika bereits produziert. 1964 lief die erste amerikanische Arztserie im deutschen Fernsehen: *Dr. Kildare* (R: Jack Arnold/Earl Belammy, USA, 1961-1966) (ZDF). Eine Ausdifferenzierung des Genres, wie sie in den USA bereits in den 50er und 60ern vollzogen wurde, folgte im westdeutschen Fernsehen erst in den 70ern. Die historische Ärztereihe *Das Jahrhundert der Chirurgen* (R: Wolf Dietrich/Dieter Lemmel, BRD, 1972) zeigt den Trendwechsel: Realitätsnähe und Problembezogenheit treten in den Vordergrund. Die Mehrzahl der in den 70ern Jahren produzierten Arztserien entsprechen daher nicht mehr der „idyllisierenden Tendenz“⁴² der vorherigen Jahrzehnte. Rosenstein hebt hier *Das Krankenhaus am Rande der Stadt* (CZ/D, 1978-1981) hervor, mit dessen Protagonisten sich die Zuschauer identifizieren konnten.⁴³ Nach der ersten Welle der Realitätsnähe in den 70ern folgte eine Zäsur mit der ZDF-Produktion *Die Schwarzwaldklinik* (C: Herbert Lichtenfeld, BRD, 1985-1989) im Jahr 1985. Die „erfolgreichste deutsche Krankenhausserie“⁴⁴ wurde zum Inbegriff des Genres; griff dabei zurück auf altbewährte Arztserienkonventionen und fügte neue Erzählweisen hinzu. Idylle, Harmonie, Familie sind Schwerpunkte, ebenso eine starke Arztfigur mit Dr. Brinkmann, gleichzeitig aber auch der Emanzipationsanspruch der weiblichen Protagonistin und aktuelle Problemaspekte, die durch die Patientengeschichten Teil der Serie werden. Mit der Prämisse „soviel Wirklichkeit wie nötig, soviel Traumwelt wie möglich“⁴⁵ galt die Serie unter Kritikern als kitschig, dennoch verkaufte sie sich erfolgreich, auch ins Ausland. Rosenstein führt hier an, dass diesem Export zu verdanken sei, dass die Schwarzwaldklinik mit ausländischen Produktionen verglichen wurde, wobei man der Schwarzwaldklinik aufklärendes Potential absprach, das amerikanische Serien haben sollten: Sie seien in der Lage, „selbst komplizierte Krankheitsbilder dem Publikum nahe zu bringen“⁴⁶. Dies zeigt einen Erfolgsfaktor der Arztserien: Wie Hickethier es für die

⁴⁰ Vgl. Rosenstein (1998), S. 11.

⁴¹ Vgl. Rosenstein (1998), S. 12ff.

⁴² Rosenstein (1998), S. 17.

⁴³ Vgl. Rosenstein (1998), S. 18.

⁴⁴ Rosenstein (1998), S. 20.

⁴⁵ Rosenstein (1998), S. 22.

⁴⁶ Zimm, Irma (1986), Endlich schluckte Häppchen ihn... „Zahn um Zahn“ – Für und Wider der Fernsehserie von Gerhard Jäckel, in: BZ am Abend, Ausgabe vom 30.09.1986, zit. n. Rosenstein (1998), S. 22.

Serie allgemein formulierte, geben sie Einblicke in eine fremde Welt. Mit der Ausdifferenzierung des dualen Systems Ende der 80er / Anfang der 90er setzt für Rosenstein eine Ausweitung des Arztserienangebots ein, wobei sich die privaten Sender zunächst auf eine Ausstrahlung bewährter ausländischer Produktionen beschränkten.⁴⁷ Ab 1992 fanden auch hier deutsche Produktionen einen Sendeplatz, angefangen mit dem *Bergdoktor* (R: Thomas Jacob/Ulrich König, D, 1992-2005) auf Sat1. Auf einer Romanserie des Bastei-Verlags beruhend, werden hier bekannte Heimat- und Familienmotive aufgegriffen. Rolf nimmt schon 1995 an, dass die Häufung der Arztserien zu einem Überdross beim Publikum führen werde,⁴⁸ doch die Zahl der Serien steigt weiter. Mit *Emergency Room* (C: Michael Crichton, USA, 1994-2009) zeichnet sich eine neue Form des Genres ab: Hektik in der Notaufnahme, Tendenz zur Videoclip-Ästhetik.⁴⁹ Für Rosenstein scheint damit die inhaltliche Seite, trotz Forderung nach Realitätsnähe seit den 70ern, eine immer geringere Rolle zu spielen. Aus Rosensteins Feststellung lässt sich schlussfolgern, dass mit den 1990er Jahren die Ästhetik und das Design einer Serie an Bedeutung gewinnen. Den Boom der Arztserien in den 1990ern zeigt Rosenstein anhand konkreter Zahlen: Rosenstein zählt 1993 nur 10, 1998 48 Serienfolgen (mehrere Folgen einer Serie).⁵⁰ Hurth zählt 2004 17 verschiedene Arztserien in einer Woche.⁵¹ Die verschiedenen Ausprägungen des Genres existieren dabei parallel, wie es Rosenstein mit Bezug auf Giesenfeld und Prugger konstatiert, die das Phänomen für das gesamte Serienangebot festgestellt haben.⁵² Manche rekurren auf das stereotype, heldenhafte Arztbild vor idyllischer Kulisse, wie es Boll beschreibt.⁵³ Im großen Angebot finden sich aber auch realitätsnähere Darstellungen, verschiedene Genre-Mixe und Formate von der Daily-Soap bis zur Reihe mit Spielfilmformaten.⁵⁴ Das Angebot zeichnet sich in den 1990ern und zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch eine große Vielfalt aus.

3.2 Bisherige Forschung

Aufgrund ihrer Beliebtheit wurden Arztserien schon früh untersucht, beispielsweise stellte Kurzeja in den 70ern für *Marcus Welby, M.D.* (C: David Victor, USA, 1969-1976) fest, dass viele Konflikte mit psychologischen Mitteln beseitigt werden.⁵⁵ Aller-

⁴⁷ Vgl. Rosenstein (1998), S. 22.

⁴⁸ Vgl. Rolf, Andreas (1995), Kommt'n Arzt im Fernsehen..., in: TV-Spielfilm, Jg. 6, Heft 13, S. 10-14, zit. n. Rosenstein (1998), S. 25.

⁴⁹ Vgl. Rosenstein (1998), S. 25.

⁵⁰ Vgl. Rosenstein (1998), S. 9.

⁵¹ Vgl. Hurth, Elisabeth (2004), Dr. Sommerfeld und Co. Arzt- und Krankenhausserien im Fernsehen, in: Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion, Jg. 58, Heft 5, S.261.

⁵² Vgl. Rosenstein (1998), S. 6 und Giesenfeld/Prugger (1994), S. 382.

⁵³ Vgl. Boll (1994), S. 86f.

⁵⁴ Vgl. Rosensteins (1998), S. 27.

⁵⁵ Vgl. Kurzeja, Maria (1976), Inhaltsanalytischer Beitrag zur Untersuchung der TV-Arztserie „Dr. med. Marcus Welby“, in: Kreuzer, Helmut (Hg.), Literatur für viele, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, zit. n. Boll (1994), S. 86.

dings beschränkten sich diese Studien auf einzelne Serien⁵⁶ oder einzelne Aspekte, wie z.B. das Frauenbild. Dies stellten Rosenthal und Töllner zu Beginn ihrer Studie fest, zu deren Zeit noch keine umfassende Untersuchung zu Arztserien im deutschen Fernsehen vorlag.⁵⁷ Rosenthal und Töllner kommen in ihrer quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse zu zeitaktuellen Arztserien von 1997/1998 zu dem Ergebnis, dass das Personal idealisiert wird, so wie es sich der Zuschauer im Krankheitsfall wünschen würde. Ärzte und Pfleger in den Serien sind allzeit hilfsbereit, einfühlsam, kompetent und engagiert; Probleme werden manchmal auch in der Freizeit weiter bearbeitet. Viele der dargestellten Krankheiten haben eine psychosoziale Ursache, an der die weitere Episodenhandlung anknüpft; die Behandlung der eigentlichen Krankheit ist von untergeordneter Bedeutung. Offener Realismus sei dabei selten, da er schockierend wirken könne. Der Zuschauer erfährt also nur wenig vom Krankenhausalltag und erhält den Eindruck, dass alle Krankheiten geheilt werden können.⁵⁸

Der Boom der Arztserien in den 90ern führte zu zwei weiteren groß angelegten Studien. In ihrer quantitativen Inhaltsanalyse mit anschließender Befragung untersuchte Rossmann 2002 den Einfluss von Krankenhausserien auf die Wahrnehmung der Patienten von „ihrem“ Krankenhaus.⁵⁹ Als Anlass sah sie die Krise im Gesundheitssystem, Grundlage der Forschung ist die Kultivierungshypothese. Sie untersuchte jeweils vier Episoden von acht Krankenhausserien, die im Juni und Juli 2000 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurden; darunter waren zwei amerikanische Serien. Mit Blick auf die Einschaltquoten geht sie im Vorfeld der Untersuchung darauf ein, dass amerikanische Serien im deutschen Fernsehen weniger erfolgreich sind als deutsche Eigenproduktionen.⁶⁰ Als Grund sieht sie die Unterschiede im Gesundheitssystem – diese anderen Hintergründe würden in Deutschland nicht verstanden. Dennoch kommen die amerikanischen Serien in der werberelevanten jungen Zielgruppe besser an, die deutschen Produktionen finden Anklang beim älteren Publikum. Allgemein ist die Zielgruppe eher weiblich.⁶¹ Im Bezug auf das Arztbild kommt sie in ihrer Inhaltsanalyse zu einem differenzierteren Bild als Rosenthal und Töllner: Sie stellt fest, dass es sowohl Serien gibt, die den Arzt als „Halbgott in weiß“ idealisieren, als auch realistischere Darstellungen des Berufs. Sie macht eine Tendenz hin zu diesen realistischen Darstellungen aus, wobei der Arzt immer noch aufopferungsvoll und hilfsbereit bleibt. Sie sieht das als ein Ergebnis des Arztserienüberangebots in den 90ern – hierdurch entsteht der Wunsch des Zuschauers nach mehr Authentizität.⁶² Als Auswirkung von Krankenhausserien stellt sie

⁵⁶ z.B. Die Schwarzwaldklinik, Vgl. Mikos, Lothar (1994), Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer, Münster: MAKs-Publikationen, S. 246 – 265.

⁵⁷ Vgl. Rosenthal/Töllner (1999), S. 54.

⁵⁸ Vgl. Rosenthal/Töllner (1999), S. 54ff.

⁵⁹ Vgl. Rossmann (2002).

⁶⁰ Vgl. Rossmann (2002), S. 23ff.

⁶¹ Vgl. Rossmann (2002), S. 24f.

⁶² Vgl. Rossmann (2002), S. 17.

fest, dass Patienten mit hohem Krankenhausserienkonsum zufriedener mit dem Krankenhauspersonal sind, wenn sie selbst in Behandlung müssen. Im selben Jahr stellt Krajewski in einer qualitativen Inhaltsanalyse nach den British Cultural Studies einen interkulturellen Vergleich zwischen amerikanischen, britischen und deutschen Arztserien an.⁶³ Sie fragt zudem nach dem Zusammenhang des Erfolgs der Serien mit den jeweiligen Gesundheitssystemen der Länder und stellt fest, dass es kulturelle Unterschiede zwischen den Serien gibt, die Entwicklungen in den Gesundheitssystemen aber keinen Einfluss auf den Erfolg haben. Weiter nahm sie an, dass es eine Amerikanisierung der Serien gäbe, da nicht nur viele amerikanische Arztserien in Europa gezeigt werden, sondern auch europäische Serien nach diesem Vorbild entworfen werden. Dies bemerkte auch Rossmann.⁶⁴ Gleichzeitig stellt Krajewski jedoch wie Rossmann den geringen Erfolg der Originale außerhalb der USA fest, was ihrer Ansicht nach für die Macht der eigenen Kultur spricht.

Wie erwähnt häufen sich Untersuchungen und Überlegungen Ende der 1990er und zu Beginn des neuen Jahrtausends. Weitere Untersuchungen zu Arztserien finden sich daher beispielsweise im M&K Themenheft „Gesundheit in den Medien“⁶⁵ oder in der Ausgabe „Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen“ der Marburger Hefte zur Medienwissenschaft,⁶⁶ in der einzelne Serien näher beleuchtet werden. Außerdem gibt es ethische und theologische Überlegungen zur Darstellung von Krankheit und Tod im Fernsehen, so von Schmidt⁶⁷ oder Hurth.⁶⁸ Hurth bestätigt Ergebnisse von Rossmann: Auch sie sieht in den *Emergency Room* Ärzten keine Halbgötter in weiß, sondern „medizinische Handwerker mit Fehlern und menschlichen Schwächen.“⁶⁹ Ebenso sieht sie, dass hier wie in traditionellen Arztserien weniger die Krankengeschichten im Mittelpunkt stehen, sondern die Beziehungen zwischen dem Personal: „Auf dieser Beziehungsebene werden die Unterschiede zwischen Arzt und Patient nivelliert und die Halbgötter in Weiß entthront.“⁷⁰ Scheinbar können sie alle Krankheiten heilen, in privaten Angelegenheiten haben sie jedoch die gleichen Probleme.

⁶³ Vgl. Krajewski, Sabine (2002), *Life goes on, and sometimes it doesn't. A comparative study of medical drama in the US, Great Britain and Germany*, Frankfurt: Lang.

⁶⁴ Vgl. Rossmann (2002), S. 18.

⁶⁵ M&K, Medien- und Kommunikationswissenschaft, Themenheft *Gesundheit in den Medien*, Jg. 53, Heft 3-4.

⁶⁶ *Augen-Blick*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, *Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen*, Jg. 28 (1998), Marburg: Schüren Pressverlag.

⁶⁷ Schmidt, Kurt W. (2002), *Leben und Sterben auf der Leinwand. Medizinethische Konflikte in Krankenhausserien und Spielfilmen*, in: *Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt*, Jg. 20, Heft 1, S. 19-21.

⁶⁸ Hurth, Elisabeth (2001), *Serientäter mit der Lizenz zum Heilen. Die Arztserien im Fernsehen zeigen eine Welt, in der das Glück den Gesunden gehört*, in: *Zeitzeichen*, Jg. 2, Heft 7, S. 59-61. u. Hurth (2004)

⁶⁹ Hurth (2004), S. 262.

⁷⁰ Hurth (2004), S. 263.

3.3 Arztserien heute

Der Boom der Arztserien ist abgeklungen. Abzüglich der seriellen Dokusoaps sind in einer zufällig ausgewählten Woche noch sieben Arztserien zu finden, die aktuell produziert werden (siehe Anhang „3. Auswertung der Arztserien“). In der Auswertung von Rosenstein 1998 lassen sich noch 17 verschiedene Serien zählen.⁷¹ Erkennbar ist ein Trend hin zu Dokusoaps und Genre-Mix. Die meisten aktuell ausgestrahlten Arztserien sind us-amerikanischer Herkunft: *Dr. House* auf RTL (*House M.D.*, C: David Shore, USA, seit 2004), *Scrubs* (C: Bill Lawrence, USA, seit 2001), *Grey's Anatomy* (C: Shonda Rhimes, USA, seit 2005), *Private Practice* (C: Shonda Rhimes, USA, seit 2007) und *Emergency Room* auf Pro7, sowie *Nip/Tuck* bis März 2009 auf Sat1. Geballt treten die Arztserien am Mittwochabend auf Pro7 auf, an dem drei Krankenhausserien nacheinander ausgestrahlt werden. Arztserien erfreuen sich also anscheinend trotz ihrer Rückläufigkeit noch großer Beliebtheit. Von den deutschen Arztserien konnte sich längerfristig nur eine durchsetzen: *In aller Freundschaft* (D, seit 1998) auf dem Ersten. Da die amerikanischen Serien heute häufiger in der Prime Time laufen als deutsche, scheint die Feststellung von Krajewski und Rossmann nicht mehr zu gelten, dass Importe weniger erfolgreich sind.

Gerade in amerikanischen Serien scheint sich der von Rossmann festgestellte Trend, weg von den „Halbgöttern in weiß“ hin zu komplexeren und gebrocheneren Rollen, fortzusetzen.⁷² Rosenstein stellte bereits für die amerikanischen Produktionen der 60er eine Vorreiterrolle fest. Schon die Vorspanne der aktuellen amerikanischen Serien sind weniger traditionell gearbeitet und funktionieren durch innovativere Mittel. Sie sind nicht mehr mit denen aus den 80er Jahren zu vergleichen.

3.4 Der Vorspann von Arztserien

Untersuchungen speziell zum Vorspann von Arztserien gibt es bisher kaum. Rosenstein erwähnt in ihrer Zusammenfassung, dass Arztserien bestimmte Requisiten entwickelt haben, wie das Stethoskop, den Krankenwagen oder Ärzte hinter Masken, die immer wieder auftauchen und das Genre markieren. Der Vorspann präsentiert hiervon häufig bereits ein Konzentrat. „Sowohl im Vorspann wie im Seriengeschehen bleiben sie nicht auf die Rolle als konkrete Indikatoren des Krankenhaus-Milieus beschränkt, sondern zielen darüber hinaus auf emotionale und atmosphärische Effekte.“⁷³ Auf solche Effekte, speziell von Kurven wie sie etwa beim EKG vorkommen, geht Parr in seinen Über-

⁷¹ Vgl. Rosenstein (1998), S. 6f.

⁷² Vgl. Rossmann, Constanze (2003), Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie die Patienten. Eine Studie zur Darstellung von Ärzten in Krankenhausserien und ihrem Einfluss auf das Arztbild von Patienten, in: M&K, Medien- und Kommunikationswissenschaft, Themenheft Gesundheit in den Medien, Jg. 53, Heft 3-4, S. 501.

⁷³ Rosenstein (1998), S. 30.

legungen zu Kurvendarstellungen in Arztserien ein. Dabei beachtet er auch deren Vorspanne: So stellt er bei *Trapper John, M.D.* (R: Gregory Harrison, USA, 1979-1986) fest, dass der Serienvorspann keine andere Aufgabe erfüllt, als die Liste der Charaktere vorzustellen. Die Figuren der *Schwarzwaldklinik* werden im Vorspann aufwendiger und in mehr Einstellungen präsentiert.⁷⁴ *Klinikum Berlin Mitte* (D, 2000-2002) bringt in seinem Vorspann durch dargestellte Kurven das Arbeitsfeld Krankenhaus näher ins Bild, die Kurven sorgen auch für Spannungs- und Entspannungszyklen. Diese Kurven sieht Parr bereits symbolisch,⁷⁵ auch wenn er sie nicht explizit etwa als „symbolische Elemente“ in diesem auch die Figuren vorstellenden Vorspann bezeichnet. In dieser Weise beschreibt er weitere Vorspanne von Arztserien. Seine Überlegungen zeigen, dass der Trend im Serienvorspann der Arztserie weg geht von der reinen Figurenpräsentation wie in *Trapper John, M.D.* und der *Schwarzwaldklinik*, hin zu symbolischen Elementen – und im letzten Schluss gar komplett symbolischen Vorspannen.

Sichtet man die Vorspanne aktueller Arztserien im Fernsehen, so lässt sich feststellen, dass mehrere Varianten der Vorspanngestaltung existieren. Manche stellen hauptsächlich klassisch die Charaktere vor, wie die deutsche Serie *In aller Freundschaft*. Andere arbeiten mit schnellen Schnitten und Farbdramaturgie wie *Emergency Room*, die Figuren und die dazugehörigen Namen ihrer Darsteller lassen sich aber auch wieder finden. Es scheint inzwischen aber auch eine dritte Gruppe zu geben, die im Folgenden „symbolischer Vorspann“ genannt werden soll: Hier ist keine der Figuren zu sehen, die eingblendeten Namen von Darstellern und Produktionsteam werden durch Bilder und Animationen illustriert, die nicht unmittelbar dem Seriengeschehen entnommen sind – und doch sicherlich etwas damit zu tun haben. Zu dieser Gruppe gehört auch der Vorspann von *Nip/Tuck*. Durch ihre „andere“ Machart scheinen diese Vorspanne auch andere Aufgaben erfüllen zu wollen. Gerade die symbolischen Vorspanne könnten eine Lesart nahe legen, die über die Präsentation der Darstellernamen hinausgeht, mehr mögliche Bedeutung enthält.

⁷⁴ Vgl. Parr, Rolf (2001), Krankenhausserien. Leben und Sterben in Kurvenlandschaften, in: *Der Deutschunterricht*, Jg. 53, Heft 3, S.45.

⁷⁵ Vgl. Parr (2001), S. 46.

4. Der Vorspann

Die Geschichte des Vorspanns beginnt früh, eigentlich mit der Entstehung des Films. Seit jeher sind Film und Vorspann verbunden. Im Folgenden soll auf seine historische Entwicklung und seine Funktionen eingegangen werden.

4.1 Historische Entwicklung

Schon Thomas Edison führt für seine Filme eine Art Vorspann ein: Er versieht 1897 seine Filme mit einer Tafel mit eigentumsrechtlich relevanten Informationen wie Titel, Firmenamen und Copyrightinweis.⁷⁶ In den 1910er und 20er Jahren beginnen Filme oft mit einem Prolog, der die Schauspieler in ihren Rollen einführt, manchmal zusammen mit dem Regisseur.⁷⁷ In der klassischen Tonfilmära beginnen Filme dann mit einem Studiolabel, den Credits und dem Filmtitel. Dabei sind Vor- und Abspanne Industrieprodukte, die keine individuelle Handschrift erkennen lassen und von einem Team entwickelt werden.⁷⁸ Erst in den 1950ern und 60ern wird die Titelsequenz zur eigenständigen künstlerischen Einheit, mit Saul Bass oder Maurice Binder werden die Namen der Titeldesigner erstmals bekannt.⁷⁹ Sie nutzten die Zeit des Vorspanns, der aufgrund rechtlicher Pflichten länger werden musste als zuvor, zur Gestaltung: Die Filmgesellschaften mussten durch gewerkschaftlichen Zwang die Namen der am Film Beteiligten ausführlicher auflisten.⁸⁰ Speziell Saul Bass, der für einige Titelsequenzen von Alfred Hitchcock und Otto Preminger verantwortlich ist, wird immer wieder genannt. Böhnke/Smithee/Stanitzek führen hierzu an, wie wichtig die ökonomischen Bedingungen für die Entwicklung des Vorspanns sind: Innerhalb der Studios bildeten sich eigene Abteilungen oder die Produktion wurde an autonome Firmen abgegeben. An Verträge sind unter anderem die Platzierung des Namens im Vor- und Abspann geknüpft. Die Vermarktung der Filmmusik spielt eine Rolle, da der Titelsong gerade im Vor- und/oder

⁷⁶ Vgl. Stanitzek, Georg (2006a), Schrift im Film(vorspann). Was ist das Problem?, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Lili, Jg. 36, Heft 142, S. 91.

⁷⁷ Vgl. Hediger, Vinzenz (2006), Now, in a world where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8, S. 121.

⁷⁸ Vgl. Mengel, Norbert (1995), Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklungen von Serienvor- und abspannen: Vom „notwendigen Übel“ zum kreativen Freiraum – und zurück, in: Schneider, Irmela (Hg.), Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 21.

⁷⁹ Vgl. Hediger (2006), S. 121.

⁸⁰ Vgl. u. a. Mengel, Norbert (1997), Gemieden und geschnitten. Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen, in: Hickethier, Knut/Bleicher, Joan (Hg.), Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen, Hamburg: Lit, S. 249.

Abspann prominent platziert werden kann.⁸¹ Dies alles hat Auswirkungen auf die Formbildung des Vorspanns – und bietet erst die Grundlage für künstlerische Entwicklungen. Schließlich entsteht in den 1980er und 90er Jahren eine Tendenz hin zum Verschwinden der eigenständigen Titelsequenz, nach Hediger aufgrund einer „Ästhetik der autopoetischen Welten“:⁸² Es soll nicht mehr sichtbar sein, dass der Film ein Produkt ist, nichts soll den Eindruck der Fiktion stören. Die Credits reduzieren sich daher nach Hediger auf Einblendungen über Szenen, die schon zur Handlung des Films gehören. Ende der 90er verschieben sie sich letztlich ausschließlich ans Ende, in den Abspann, zu Beginn des Films wird lediglich der Titel eingeblendet.⁸³ Diese Feststellungen von Hediger sind selbstverständlich nur eine Tendenz. Immer wieder gibt es Filme, die anders arbeiten. Böhnke/Smithee/Stanzek führen darum an: „Trotz mancher gegenteiliger Behauptung kann von einem Verschwinden des Vorspanns im zeitgenössischen Hollywoodfilm keine Rede sein.“⁸⁴ Stanzek vermutet sogar eher, dass die digitalen Möglichkeiten zu einem Neu-Erstarken des Vorspanns führen, da besondere Bewegungsmöglichkeiten, insbesondere der Schrift, nun möglich werden. Als wichtige Vorspann-Autoren, die damit experimentieren, nennt er Kyle Cooper und Robert Dawson.⁸⁵

4.2 Theoretische Überlegungen

Obwohl der Vorspann seit jeher als integraler Teil des Films verstanden wird, ist die Forschung im Vergleich zu anderen filmwissenschaftlichen Gebieten gerade in Deutschland rar. Eher sind es französische Filmwissenschaftler, die sich intensiver des Themas annehmen:⁸⁶ Insbesondere sind hier Gardies, Odin, Genette und Metz zu nennen. Deutsche Autoren, die sich heute mit dem Vorspann beschäftigen, sind vor allem Böhnke, Hediger (Trailer und Vorspann), Stanzek und Hüser. Überlegungen speziell zum Fernsehvorspann stellt Mengel an. Eines der wenigen deutschen Werke, das mehrere Texte zum Vorspann vereint, ist „The Title is a Shot“ von 2006.⁸⁷

Dabei wurde die Wichtigkeit des Vorspanns schon in den 1920ern betont. Stanzek kommt zu dem Schluss, wenn er Überlegungen von Harms und Stindt zusammenfasst,⁸⁸ dass ein Film ohne Vorspann unvollständig ist: Er gibt an, was der Film ist. Ohne Titel kann kein Film auskommen. Darum schlägt Stindt schon 1924 vor, „den Titel als Bild

⁸¹ Vgl. Böhnke, Alexander/Smithee, Alan/Stanzek, Georg (2001), Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm und im westeuropäischen Autorenfilm seit 1950, in: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL), Jg. 20, Heft 2, S. 278f.

⁸² Hediger (2006), S. 121.

⁸³ Vgl. Hediger (2006), S. 121.

⁸⁴ Böhnke/Smithee/Stanzek (2001), S. 271.

⁸⁵ Vgl. Stanzek (2006a), S. 110.

⁸⁶ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanzek (2001), S. 272.

⁸⁷ Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanzek, Georg (Hg.) (2006), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8.

⁸⁸ Vgl. Stanzek (2006a), S. 96.

aufzufassen“⁸⁹, was Godard später nur bestätigt: „Titles [...] are a real shot“ (*Meetin’ WA* (R: Jean-Luc Godard, F, 1986)).⁹⁰ Der Vorspann übernimmt wichtige Aufgaben, als ästhetische oder Unterhaltungsfunktion führt Stanitzek für den Vorspann an: „[Er] hat in das Folgende einzuführen, er muss in dieser Hinsicht die richtigen Weichen legen, das Genre und die spezifische >Stimmung< des folgenden Films treffen und vorbereiten, so dass man in die filmische Erzählung, die Diegese, eingeleitet wird. [Herv. i. O.]“⁹¹ Der Vorspann muss dem Zuschauer einerseits anzeigen, was er thematisch und inhaltlich zu erwarten hat, er soll auf das Kommende einstimmen, andererseits darf er aber auch nicht zu viel vorwegnehmen.

Im Folgenden sollen einige Theorien zum Filmvorspann zusammengefasst werden, Schwerpunkte sind die „Sehanweisung“ und die „Selbstreferenz“.

4.3 Rezeptionsanweisung / Sehanweisung

Immer wieder führt die Forschung an, dass der Vorspann eine Art „Sehanweisung“ für das Kommende liefert, den Film hier schon zusammenfasst, Möglichkeiten der kommenden Fiktion bietet. Die Erkenntnisse sind meist ähnlich, werden jedoch selten an einem konkreten Beispiel untersucht, wie es in dieser Arbeit geschehen soll. „Detaillierte *Lektüren* einzelner Vorspanne, die die Bezugnahme des Vorspanns auf den auf ihn folgenden Film mit thematisieren, sind in der Forschungsliteratur die Ausnahme [Herv. i. O.]“⁹² – das stellen bereits Böhnke/Stanitzek/Smithee fest. Als Auswahl folgen aufgelistet Überlegungen von Hediger, Stanitzek, Böhnke/Stanitzek/Smithee, Hüser, Hartmann, Odin und Gardies. Das Ergebnis ist immer das gleiche: Der Vorspann liefert eine Lesart für den folgenden Film. Dies lässt sich auf die Serie übertragen. Anschließend wird auf eine der wenigen Arbeiten eingegangen, die die Sehanweisung konkret untersuchen.

Hediger sagt über die Titelsequenzen der 50er und 60er Jahre, dass sie Teil des Films sind, doch zugleich läuft der Film noch nicht ganz. „Sie handeln von dem, was man gleich sehen wird.“⁹³ Sie dienen als Muster und Modell des Films. Böhnke/Smithee/Stanitzek führen an, dass sich Genettes Überlegungen zum Paratext auf den Filmvorspann übertragen lassen. Für Genette sind Paratexte alle Text-, Bild- und Design-Elemente, die einen gedruckten Text identifizieren, einordnen, erläutern und seine

⁸⁹ Stanitzek (2006a), S. 96.

⁹⁰ Stanitzek (2006a), S. 100.

⁹¹ Stanitzek, Georg (2006b), Vorspann. Titles/credits, générique, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8, S. 12.

⁹² Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 257.

⁹³ Hediger (2006), S. 121.

Rezeption zu steuern versuchen.⁹⁴ Die Theorie der „Sehanweisung“ ist hier also bereits angelegt. Sie schreiben dem Vorspann eine Technik der Kondensation zu: Er kreiert eine Metapher für den Film.⁹⁵ Damit beziehen sie sich auf Selbstbeschreibungen, bspw. von Saul Bass. Dies stellt auch Stanitzek fest: Er sieht „eine einzige Metapher, auf die der Film in seinem Vorspann zusammengezogen erscheint“.⁹⁶ Der Vorspann nimmt den Film vorweg. Die Diegese beginnt bereits beim Vorspann: Dies gilt nicht nur bei Vorspannen, die scheinbar in die Handlung eingebaut sind, sondern auch, wenn die Titel sichtbar als extradiegetisch auf dem Filmbild erscheinen. Der Vorspann liefert eine Lektüeranweisung.⁹⁷ Hüser stellt ebenfalls die Steuerungsfunktion des Filmvorspanns heraus: „Es ist die Zone des Vorspanns, die im Film sowohl für die Einstimmung wie eine erste Einführung zuständig ist.“⁹⁸ Hartmann beschäftigt sich mit dem Expositorischen des Filmanfangs allgemein, nicht ausschließlich mit dem Vorspann. Sie sieht im Film-anfang eine didaktische, führende Funktion für den Zuschauer, in dem die Interpretationsmöglichkeiten bereits angelegt sind. „Formen, Themen und Motive eines Films werden am Anfang etabliert, und der Filmanfang bildet damit so etwas wie einen textuellen Knotenpunkt.“⁹⁹ Innerhalb weniger Bilder findet sich so ein Konzentrat des Films. Der Zuschauer ist sich der Informationsdichte des Anfangs bewusst und sucht hier verstärkt nach Informationen.¹⁰⁰ In Bezugnahme auf Perry, Sternberg und Wuss erwähnt sie den „primacy effect“ oder das „priming“: Die ersten Wahrnehmungseindrücke üben eine Art Filterfunktion aus, die die Wahrnehmung des Nachfolgenden und seine Interpretation beeinflussen.¹⁰¹ Für die hier anstehende Analyse kann das bedeuten, dass speziell auf Elemente des Vorspanns in der Serie (*Nip/Tuck*) näher geachtet wird. Hartmann verweist auf Odin, der aufzeigt, dass in Vorspannen Hinweise auf Textsorten- und Genre-zugehörigkeit stecken, die die entsprechende Lektüeranweisung an den Zuschauer geben.¹⁰² Auch Gardies stellt fest, dass der Vorspann (und seine Form) die künftige Lesart des Texts, also des Films, bestimmt.¹⁰³ Er steckt „das Feld des fiktional Möglichen“¹⁰⁴ ab und ordnet den Film in ein Genre ein. Dies entspricht den Feststellungen von Rosenstein, die bspw. das Stethoskop als Hinweis für das Genre Arztserie im Vorspann erkennt. Inwieweit der Vorspann eine Sehanweisung liefern kann und wie diese die Deu-

⁹⁴ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 273.

⁹⁵ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 283.

⁹⁶ Stanitzek (2006b), S. 16.

⁹⁷ Vgl. Stanitzek (2006a), S. 104.

⁹⁸ Hüser, Rembert (2003), Der Vorspann stört. Und wie, in: Kümmel, Albert/Schüttpelz, Erhard (Hg.), Signale der Störung, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 241.

⁹⁹ Hartmann, Britta (1995), Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs, in: montage/AV, Fernsehen (2), Jg. 4, Heft 2, S. 102.

¹⁰⁰ Vgl. Hartmann (1995), S. 104.

¹⁰¹ Vgl. Hartmann (1995), S. 105.

¹⁰² Vgl. Hartmann (1995), S. 112.

¹⁰³ Vgl. Gardies, André (2006 [1977]), Am Anfang war der Vorspann, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8, S. 25.

¹⁰⁴ Gardies (2006), S. 27.

tungsangebote im Produkt womöglich beeinflussen, soll in dieser Arbeit für wiederkehrende Elemente des Vorspanns bei der Serie *Nip/Tuck* untersucht werden. Die Begriffe Sehanweisung, Lektüeranweisung oder Rezeptionsanweisung werden dabei synonym verwendet.

Thierry Kuntzel, The most dangerous game

Kuntzel, der in „Die Filmarbeit, 2“ den Anfang, den Vorspann und die erste Sequenz von *The most dangerous game* (R: Irving Pichel/Ernest B. Schoedsack, USA, 1932) näher betrachtet, gehört zu den Ausnahmen, die die Sehanweisung konkret untersuchen.¹⁰⁵ Für Kuntzel ist der Vorspann eine Art Matrix für den Film, in dem sich verdichtet alle Elemente des folgenden Films wieder finden. Der Film entfaltet narrativ die plural angelegten Möglichkeiten des Vorspanns.¹⁰⁶ Kuntzels Überlegungen sind sehr psychoanalytisch geprägt, häufig nimmt er Bezug auf Sigmund Freud. Er ermittelt, welche Sichtweisen der Vorspann dem Zuschauer auf den späteren Film ermöglicht. Der Blick auf den Film wird überlagert von der Sichtweise, die der Vorspann vorgegeben hat. Er geht auch darauf ein, wie Elemente des Vorspanns im Film wiederkehren.¹⁰⁷ Elemente des Vorspanns stehen symbolisch oder direkt für Elemente des Films, die der Zuschauer wieder entdeckt. Im Film müssen sie jedoch verändert werden,¹⁰⁸ der Vorspann zeigt sie in verdichteter Form.¹⁰⁹ Als Beispiel nennt er unter anderem die Figur eines Zentauren auf dem Türklopfer der Vorspannsequenz, der sowohl konkret auf einem Wandteppich, als auch thematisch in dem wild-kultivierten Grafen seine Entsprechung findet. Kuntzel geht davon aus, dass dem Zuschauer bewusst ist, dass der Vorspann den Rahmen der Möglichkeiten bildet, in denen sich die Filmhandlung entwickeln kann: Während des Sehens des Films erinnert er sich, wenn auch nur vage, an den Vorspann und belädt ihn nachträglich mit Bedeutung.¹¹⁰ „Und in der Bewegung des Films ist das, was zu sehen ist, immer nur die Wiederholung dessen, was ich bereits in dem Moment gesehen habe, da man mir anzeigte, daß man beginnen würde.“¹¹¹ Die Analyse dieser Arbeit beruht grundsätzlich auf dem Verständnis von Kuntzel, dieses wird dabei gegebenenfalls überprüft und weiterentwickelt.

¹⁰⁵ Vgl. Kuntzel, Thierry (1999 [1975]), Die Filmarbeit, 2, in: montage/AV, Film als Text: Bellour, Kuntzel, Jg. 8, Heft 1, S. 24-84.

¹⁰⁶ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanzek (2001), S. 275.

¹⁰⁷ Vgl. Kuntzel (1999), S. 33.

¹⁰⁸ Vgl. Kuntzel (1999), S. 26.

¹⁰⁹ Vgl. Kuntzel (1999), S. 39.

¹¹⁰ Vgl. Kuntzel (1999), S. 80.

¹¹¹ Kuntzel (1999), S. 82.

4.4 Selbstreferenz

Ein weiteres Merkmal des Vorspanns scheint sein Bezug auf sich selbst, auf die Produktion des Films zu sein. Böhnke/Smithee/Stanitzek gehen davon aus, dass der Vorspann ein „privilegierte[r] Ort filmischer Selbstreflexion“ ist.¹¹² Der Vorspann weist ein Höchstmaß an Selbstreferentialität auf, er zeigt den Arbeitsaufwand und den inszenatorischen Charakter des Gezeigten.¹¹³ Gardies vertritt die These, dass der Vorspann in einem Spannungsverhältnis zum Film steht – der Film will seine Produktionsbedingungen ausblenden, der Vorspann führt sie vor. Der Film ist ein Schreibvorgang, der Vorspann ein „offengelegtes Spiel“ mit eben diesem Schreibvorgang.¹¹⁴

Eine Untersuchung am Beispiel stellt die Arbeit von Böhnke zum Vorspann von *Se7en* (R: David Fincher, USA, 1995) dar. Er legt hier vor allem den autoreflexiven Charakter des Vorspanns offen. Böhnke bezieht sich auf Gardies, der einen produktiven Konflikt zwischen Film und Vorspann sieht, da der Vorspann von der Genese zeugt, der Film aber versucht den Bezug auf sich selbst, auf seine Produktionsbedingungen und Medialität auszublenden.¹¹⁵ Der Vorspann von *Se7en* zeigt quasi, wie er selbst produziert wird.

4.5 Filmvorspann und Fernsehvorspann

Film und Fernsehen sind zwei verschiedene Medien. So ist auch der Serienvorspann vom Filmvorspann verschieden und anderen Bedingungen ausgesetzt. Wie Ellis unter anderem feststellte, funktioniert das Fernsehen mehr über den Ton als über das Bild, die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist weniger gebunden und so muss der Ton die Handlung tragen, wenn gerade dem Bild aufgrund anderer häuslicher Aktivitäten weniger Beachtung geschenkt wird.¹¹⁶ Auch durch andere Mittel muss das Fernsehen die Aufmerksamkeit binden, die der Zuschauer dem Kinofilm aufgrund seiner Darbietungsweise (Dispositiv) ohnehin entgegen bringt. Ellis sieht im Fernsehbild aufgrund der Größe einen Mangel an Details, einen reduzierten Informationsgehalt und damit eine Ästhetik, die auf Großaufnahmen und schnellen Schnitten beruht.¹¹⁷ Wie dies auf den Serienvorspann zutrifft, wird folgend erläutert.

Während der Vorspann des Spielfilms schon früh eine große Variationsbreite ausbildete, entwickelt sich der Serienvorspann eher formal-technisch, ist er doch den Zwängen

¹¹² Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 281.

¹¹³ Mangel (1997), S. 243.

¹¹⁴ Vgl. Gardies (2006), S. 33.

¹¹⁵ Vgl. Böhnke, Alexander (2003), Handarbeit, Figuren der Schrift in SE7EN, in: montage/AV, Anfänge und Enden, Jg. 12, Heft 2, S. 17.

¹¹⁶ Vgl. Ellis (2001), S. 45.

¹¹⁷ Vgl. Ellis (2001), S. 62f.

des Fernsehens unterworfen: Er darf weniger in die Irre führen, muss mehr Hinweise auf Vertrautes beinhalten und muss für Wiedererkennbarkeit sorgen. So sieht es zumindest Mengel.¹¹⁸ Filmvorspanne könnten indirekte Verweise geben, experimentieren, unklar bleiben. Fernsehvorspanne müssten dagegen eine schnelle, deutliche Einführung liefern. „Die abstrakten oder metaphorischen Bilder der Vorspannsequenzen, mit denen der Kinofilm experimentiert, verlieren im Medium Fernsehen wieder an Bedeutung, da es hier gilt, möglichst schnell auf den Punkt zu kommen.“¹¹⁹ Es wird im Laufe der Arbeit zu klären sein, ob dies tatsächlich zutrifft.

Die Serienvorspanne der 50er und 60er waren kaum länger als 30 Sekunden, auch aktuelle sind selten länger, die Obergrenze liegt bei etwa 90 Sekunden. Frühe Formen bestehen ausschließlich aus Schriftzügen vor neutralem Hintergrund oder Standbildern, später werden auch Handlungsräume, Figuren und ihre Darsteller vorgestellt und die Vorspanne werden bunter und bewegter.¹²⁰ Mengel untersucht die Vorspanne insbesondere des Krimi-Genres im Verlauf der Zeit und stellt fest, dass sich neue Gestaltungselemente entwickeln, die nur noch wenige Gemeinsamkeiten mit früheren Formen haben, gleichzeitig aber auch an Tradiertem festhalten. Außerdem stellt er fest, dass Videoclip-ästhetik Einzug in die Vorspanne verschiedener Genres gehalten hat, wie es auch Rosenstein konstatierte.¹²¹

Der Filmvorspann muss sich nur auf eine Handlung beziehen, der Serienvorspann wiederholt sich dagegen von Folge zu Folge, bleibt also stabil, und muss unabhängig von der Episodenhandlung zur Serie passen.¹²² Möglich wäre, dass sich ein Serienvorspann daher mehr auf das Design, das Konzept der Serie bezieht, als Handlungselemente aufzugreifen. Er trägt so auch zum Spannungsverhältnis zwischen Stabilem und Veränderlichem bei, wie es nach Hickethier der Serie eigen ist. Mit herausgebildeten Genre-Konventionen kann der Vorspann die Serie eindeutig zuordenbar machen, gleichzeitig bemüht er sich jedoch, einer einzelnen Serie eine individuelle Note zu verleihen.¹²³ Dies entspricht den Erkenntnissen von Rosenstein, Hartmann und Gardies. Mengel sieht als eine wichtige Funktion des Serienvorspanns außerdem, die Figuren vorzustellen: „Schon alleine die Anzahl der Bilder gibt dem Zuschauer das Gefühl, die einzelnen Figuren zu kennen.“¹²⁴ Ebenso kann auf den Ort verwiesen werden, an dem die Serie spielt. Serien führen nicht in jeder Folge Figuren und Ort neu ein, so wie es Hartmann für die Exposition des Films beschreibt.¹²⁵ Diese Funktion kann bei der Serie der Vor-

¹¹⁸ Vgl. Mengel (1995), S. 19.

¹¹⁹ Mengel (1997), S. 241.

¹²⁰ Vgl. Mengel (1995), S. 19 u. 26.

¹²¹ Vgl. Mengel (1995), S. 25.

¹²² Vgl. Mengel (1995), S. 22.

¹²³ Vgl. Mengel (1995), S. 22f.

¹²⁴ Mengel (1995), S. 20.

¹²⁵ Vgl. Hartmann (1995), S. 107.

spann übernehmen. Außerdem sorgt der Vorspann für einen Wiedererkennungswert der Serie, unter anderem durch die Musik und andere pointierte akustische und optische Elemente.¹²⁶

Es zeigt sich also, dass Filmvorspann und Serienvorspann zwei verschiedene Dinge sind, die unter anderen Bedingungen arbeiten. Dennoch können Erkenntnisse über den Filmvorspann auch auf den Serienvorspann übertragen werden, da geschichtlich das eine vor dem anderen stand, der Serienvorspann ein Abkömmling des Spielfilmvorspanns ist und angenommen wird, dass die Grundfunktionen die gleichen sind. Auch Mengel zieht den Filmvorspann zum Vergleich heran.¹²⁷

4.6 Der Vorspann als Störung

Sowohl Filmvorspann als auch Fernsehvorspann werden oft als Störung beschrieben, unter anderem würden sie den Eintritt des Zuschauers in die Fiktion behindern.¹²⁸ Dass der Vorspann gerade im Fernsehen als störend empfunden wird, zeigt sich durch die Praxis insbesondere der privaten Fernsehsender, Serienvorspanne zu kürzen oder zu verändern, die Abspanne oft ganz weg zuschneiden oder an das Senderdesign anzupassen.¹²⁹ Sie werden dadurch zum Teil des Ganzen, des Flows. Produzenten gehen daher teilweise dazu über, den Abspann über die letzten Sequenzen der Episode laufen zu lassen.¹³⁰ Ähnliches gilt im Übrigen auch für den Vorspann: Um ihn kürzer zu halten, werden nur die wichtigsten Credits gezeigt, die restlichen laufen über das Seriengeschehen; häufig handelt es sich hier um folgenspezifische Angaben. Ein weiteres Anzeichen, dass der Vorspann als Störung empfunden wird, ist, dass er nachgeschoben wird. Die Serienhandlung hat bereits mehrere Minuten begonnen und erst nach einer Eröffnungssequenz erscheint der Vorspann. Bei den meisten aktuellen Serien ist dies gängige Praxis. Andere Serien verzichten vollkommen auf einen Vorspann, beschränken sich auf eine kurze Titeleinblendung und die Credits über Bildern der Handlung – ohne typischen Vorspann. Mengel sieht dieses Vorgehen zunächst noch als eine Ausnahme,¹³¹ meint aber, dass die Sitcom *Murphy Brown* (C: Diane English, USA, 1988-1998), die nur mit der Einblendung des Titels vor schwarzem Hintergrund arbeitet, ein Zeichen für das Ende des traditionellen Vorspanns ist.¹³² Ursprünglich mag also die Funktion des Vorspanns, klare Orientierungspunkte im Programmablauf zu bieten, die Anfang und Ende kenn-

¹²⁶ Vgl. Mengel (1995), S. 20.

¹²⁷ Vgl. Mengel (1995), S. 21.

¹²⁸ Vgl. Gardies (2006), S. 33.

¹²⁹ So ist es bspw. möglich, den Abspann auf einer Seite des Bildschirms laufen zu lassen, während auf der anderen Hälfte ein Werbespot gezeigt wird.

¹³⁰ Vgl. Mengel (1995), S. 27.

¹³¹ Vgl. Mengel (1995), S. 32.

¹³² Vgl. Mengel (1995), S. 40.

zeichnen und abgrenzen, zugetroffen haben¹³³ – heute ist dies nur noch bedingt der Fall. Die Serien werden zum Teil des Flows, Anfang und Ende sind nicht mehr klar durch Vorspann und Abspann markiert.¹³⁴ Dennoch existiert der Vorspann noch – er muss also eine wichtige Funktion erfüllen und bedeutungstragend sein.

4.7 Schrift im Vorspann

Schrift im Film und damit im Vorspann stellt fast schon ein eigenes Forschungsfeld dar. Das liegt sicherlich daran, dass der Vorspann ursprünglich nur aus Schrifttafeln bestand. Wenn im Zuge von Intermedialitätsdiskussionen Schrift im Film betrachtet wird, dann immer auch im Vorspann. Erkenntnisse zu Schrift auch im Vorspann kommen unter anderem von Stanitzek,¹³⁵ Schneider¹³⁶ oder Metz.¹³⁷ Da sich die vorliegende Arbeit mit dem Vorspann als Ganzem und nicht nur seinen Schriftelementen beschäftigt, wird das Kapitel Schrift ausgeklammert. Der Vorspann ist eine komplexe filmische Form, denn nicht nur Schrift kommt zum Einsatz, auch Bild, Ton, Musik, gesprochene Sprache, digitale Bearbeitung etc. Böhnke/Smithee/Stanitzek sehen die Schrift daher nur als ein filmisches Mittel unter vielen.¹³⁸

¹³³ Vgl. Mengel (1997), S. 241.

¹³⁴ Vgl. Mengel (1997), S. 244f.

¹³⁵ Stanitzek (2006a)

¹³⁶ Schneider, Irmela (1998), „Please Pay Attention Please“. Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst, in: Griem, Julika (Hg.), Bildschirmfunktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien, Tübingen: Narr, S. 223-243.

¹³⁷ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 275.

¹³⁸ Vgl. Böhnke/Smithee/Stanitzek (2001), S. 282.

5. Untersuchungsmethode und Datenmaterial

Insgesamt existieren 81 Folgen aus fünf Staffeln der Serie *Nip/Tuck – Schönheit hat ihren Preis*, die seit 2003 von Ryan Murphy in den USA produziert und seit 2004 im deutschen Fernsehen auf wechselnden Sendern und Sendeplätzen ausgestrahlt wird. Nach Erkenntnissen, die der Autorin zu Beginn dieser Arbeit vorlagen, liefen die ersten drei Staffeln bisher im deutschen Free-TV.¹³⁹ Diese wurden zur Analyse heran gezogen. Während der Arbeit stellte sich heraus, dass auch die vierte Staffel bereits im deutschen Privatfernsehen zu sehen war. Nach einem Überblick über den Handlungsverlauf wurde allerdings darauf verzichtet auch diese Staffel zu sichten und zu analysieren, da sich hieraus kein weiterer Erkenntnisgewinn versprach. Die letzte gesendete Episode (1. Episode, 2. Staffel) lief am 24. März 2009 auf Sat 1.

Untersuchungsgegenstand ist zunächst der Vorspann. Ziel ist es, Elemente der Darstellung und des Inhalts sowie Deutungsangebote herauszuarbeiten und eine mögliche Sehansweisung zu ermitteln. Für diese ausführliche Auseinandersetzung mit dem Material auf allen Ebenen eignet sich die Methode der qualitativen Film- und Fernsehanalyse. Untersuchungseinheiten werden im Laufe der Untersuchung aus dem Material heraus entwickelt und angepasst. Um intensiv auf visuelle wie auditive Elemente des Vorspanns eingehen zu können, wird als Hilfsmittel ein Einstellungsprotokoll nach Keppler angefertigt und an die Untersuchung angepasst.¹⁴⁰ Das von Keppler vorgeschlagene Transkriptionsverfahren eignet sich ebenfalls, um das filmische Material intersubjektiv nachvollziehbar in die Arbeit einzugliedern.

Um die Interaktion des Vorspanns mit den Deutungsangeboten der Elemente, die aus dem Vorspann in der Serie wiederkehren, zu untersuchen, soll im folgenden Schritt eine exemplarische Analyse einzelner Szenen erfolgen, die solche Elemente beinhalten. Zur Ermittlung dieser Szenen wurden die ersten drei Staffeln auf DVD gesichtet. Es stellte sich heraus, dass die einzelnen Elemente als darstellerische Merkmale oft nur kurz vorkommen und nicht durch eine Zufallsauswahl an Folgen mit anschließendem Sequenzprotokoll erfassbar sind.¹⁴¹ Außerdem zeichnete sich ab, dass die im Vorspann entdeckten thematischen Motive ebenfalls auf diese Weise nicht begriffen werden können. Die Szenen wurden darum durch eine Sichtung der Serie mit dem Fokus der im Vorspann aufgerufenen Elemente ermittelt. Diese werden ebenfalls nach dem Verfahren der qualitativen Film- und Fernsehanalyse mithilfe von Transkriptionsprotokollen untersucht.

¹³⁹ Vgl. <http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=7833&seite=6&sender=30>, abgerufen am 05.05.2009.

¹⁴⁰ Vgl. Keppler, Angela (2006), *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung medialer Gewalt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

¹⁴¹ Sequenzprotokoll bspw. nach Korte, Helmut (2001), *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Dabei werden die Szenen immer in Bezug auf die Sehanweisung des Vorspanns analysiert, die in der Analyse des Vorspanns gefundenen Elemente auf die Szenen der Serie angewendet.

6. Der Vorspann von *Nip/Tuck*

Ein Serienvorspann gehört zu einer ganzen Serie mit ihren spezifischen Handlungselementen, zu jeder Episode muss er zugehörig sein. Der Vorspann einer Serie wird zu Beginn jeder Episode wiederholt und ist damit Teil des Seriellen. Darum ist anzunehmen, dass Themen, die der Serienvorspann zeigt, Themen sind, die sich durch die komplette Serie ziehen. Welche dies sein könnten, wird zu untersuchen sein. Diese Wiederholung ist auch ein Vorteil des Serienvorspanns: Durch sein Wiederkehren wird er vom Zuschauer häufiger gesehen. Möglicherweise ist es ihm so möglich, subtilere Hinweise zu enthalten, die erst bei mehrmaligem Schauen auffallen. Zunächst folgt eine kurze chronologische Beschreibung des Vorspanns.¹⁴² Die Analyse erfolgt nicht chronologisch, sondern nach thematischen Einheiten untergliedert. (Für das komplette Transkript siehe Anhang 2.1.)

6.1 Beschreibung

Der Vorspann beginnt bildlich mit einer weißen Hand im Handschuh, die auf einen nicht identifizierbaren Untergrund eine rote gestrichelte Filzstiftlinie zieht. Die Linie setzt sich fort zwischen zwei androgynen Schaufensterpuppen: Ein Busenansatz ist zu erkennen, die Brust lässt sich jedoch nicht als eindeutig männlich oder weiblich identifizieren. Nachdem das Logo von *Nip/Tuck* zwischen den Schaufensterpuppen auf grauem Hintergrund erschienen ist, zuckt die rechte Puppe mit der Hand. Es folgt eine Aufnahme mit zwei Schaufensterpuppen, wovon die vordere weiblich, die hintere männlich zu sein scheint. Dann werden die zwei Brüste einer Puppe mit der roten Linie markiert; Bauch, Hüfte und Hand einer Puppe sind zu sehen. Es folgen Puppen, die ohne Gliedmaßen in Kisten liegen, dann ein Puppenkopf, der die Augen aufschlägt. Im Moment des Augenaufschlags verändert sich der Hintergrund, statt grau erscheinen Wolken auf blauem Himmel. Ebenfalls im Freien befindet sich die nächste Puppe, die schräg nach vorne aus dem Bild schaut und kaum merklich die Pupillen bewegt. In der letzten Einstellung ist ein Puppenkopf zu sehen und die rote Linie vom Anfang erscheint wieder: Sie zieht sich in der Mitte des Halses nach oben, währenddessen bekommt das Gesicht mehr Farbe, die Lippen werden rot, kleine Fältchen und Unebenheiten sind zu entdecken – ein sehr schönes Gesicht, doch die Augen bleiben verborgen. Auf den Bildern werden die Namen der Darsteller in weiß eingeblendet, zwischen Vor- und Nachnamen

¹⁴² Der Vorspann erscheint das erste Mal in der zweiten Folge der ersten Staffel. Der Pilot (1. Folge, 1. Staffel) hat nicht diesen Vorspann, hier werden lediglich die Credits über dem Handlungsverlauf eingeblendet. Allerdings greift auch der Pilot bereits auf Elemente zurück, die der Vorspann aufwirft. Er entwickelt sie sozusagen vor dem Vorspann. Dies zeigt das enge Wechselspiel zwischen Vorspann und Serie.

befinden sich Slashes (Slash = /). Auf dem letzten Bild sieht man den Namen des Produzenten in rot. Zwischen beinahe allen Einstellungen wird überblendet.

Der Titelsong „A perfect lie“ von Engine Room erklingt während des Vorspanns. Zunächst ertönen dumpfe Schläge, dann eine Melodie, später weiblicher Gesang mit dem Text: Make me beautiful; Make me a perfect soul, a perfect mind, a perfect face, a perfect lie.¹⁴³ Die Musik ist synthetisch erzeugt, ob und welche einzelnen Instrumente vorkommen, ist schwer auszumachen. Die Musik hat einen klagenden, melancholischen Charakter.

Beim ersten Sehen des Vorspanns von *Nip/Tuck* fällt auf, dass er nicht die Figuren vorstellt, wie es bspw. Mengel als eine wichtige Funktion des Vorspanns formuliert. Vielmehr arbeitet er symbolisch. Auch dieser Vorspann schafft in erster Linie Platz für die Credits, die Namen der Darsteller und des Produzenten. Diese Funktion scheint also unumstößlich zu sein. Andere Vorspanne (siehe 2.4) präsentieren Symbole, stellen aber dennoch das Personal vor. Hier erscheint keine der Figuren. Dennoch ist anzunehmen, dass sich der Vorspann auch auf diese bezieht – wenn der Vorspann in die Handlung und ihre elementaren Themen einführen soll, wie es die Literatur beschreibt, so gehören dazu auch die Figuren. Im übertragenen Sinne kann also auch ein symbolischer Vorspann auf Figuren, möglicherweise damit auch auf ihre Charaktereigenschaften eingehen.

Im Ablauf der Episode kommt in der Regel zunächst eine Zusammenfassung, was bisher geschah, dann eine Vorsequenz, die in die Handlung der einzelnen Episode einführt, dann der Vorspann. Dies passiert meistens zwischen vier bis sechs Minuten nach Folgenbeginn. Diese Vorgehensweise ist nicht nur im Fernsehen zu beobachten, wo wie erwähnt der Vorspann als störend empfunden wird und darum nachgeschoben, sondern auch auf der DVD. Wie auch immer die produktionstechnische Erklärung lautet, für den Zuschauer wird die Lesart nahe gelegt, dass der Vorspann etwas unterbricht und trennt. Und dass er eine bestimmte Bedeutung haben muss, wenn er so prominent platziert wird. Die Aufmerksamkeit wird darauf gelenkt. Folgenspezifische Credits werden nach dem Vorspann in gleicher Typografie am unteren Bildschirmrand über die laufende Handlung eingeblendet. Sie werden im Folgenden nicht als Teil des Vorspanns betrachtet und nicht als analyserelevant angesehen. Es wird angenommen, dass der Vorspann Teil der Serie ist und ähnliche filmsprachliche Mittel verwendet, darum wird er in gleicher Weise untersucht wie die weiteren Szenen der Serie.

¹⁴³ Etwa: Mach mich schön. Mach mir eine perfekte Seele, perfekte Gedanken, ein perfektes Gesicht, eine perfekte Lüge.

6.2 Design – Der erste Eindruck

Beim ersten Seheindruck entsteht ein kühles, reduziertes Bild des Vorspanns. Die Farben sind hauptsächlich weiß und blau, braun in den Einstellungen mit den Kisten. Die Puppen sind nackt und ohne Requisiten ausgestattet. Dieses durchgestylte Äußere mag schon die erste Sehanweisung des Vorspanns sein: In der Serie scheint den Zuschauer Ähnliches zu erwarten. Wenn in dieser puristischen Farbgebung das Rot der Markierungslinie auftaucht, dann scheint dies wie ein Warnhinweis zu funktionieren: In dieser ruhigen Umgebung passiert etwas, der Zuschauer könnte angewiesen werden, aufzupassen.

6.3 Die rote Linie – Trennung

Nip/Tuck (C: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '2	D, F ^o : BM: Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger von Hand in weißem Handschuh halten rot-schwarzen Filzstift, ziehen rote gestrichelte Linie auf weißer Fläche; Ü ((langsam))	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
2 / '3	N, F ^u : BR ^{re,li} : Zwei androgyne weiße Schaufensterpuppen (SP) ab Hals; BM: rote gestr. Linie entwickelt sich von oben, ohne Urheber, auf grauem HG; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
3 / '1	N, F ^u : BR ^{re,li} : Zwei androgyne weiße SP ab Brust; BM: rote gestr. Linie läuft weiter; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
4 / '2	N, F ^u : BR ^{re,li} : Zwei androgyne weiße SP ab Hüfte; BM: rote gestrichelte Linie läuft nach unten, verschwindet oben; ((läuft durch alle drei Bilder, unabhängig von Blende)) BM: AUFBL rotes Logo <i>Nip/Tuck</i> ; „/“ rückt sich nach rechts zurecht BR ^{re} : Hand zur Mitte zuckt; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge)) G, Mu: ((dumpfer (Bass)schlag)) Mu: ((Melodie beginnt, evtl. Keyboard, (chorale o. lang gezogene Töne)))

Zunächst wird nicht klar, auf was die rote gestrichelte Linie gezogen wird. Allerdings kann angenommen werden, es sei im kulturellen Wissen verankert, dass sie eine Mar-

kierungslinie bei Operationen darstellt. Diese Lesart wird durch den weißen Handschuh verstärkt. Beide können darum als Genremerkmale für eine Arztserie interpretiert werden. Falls nicht, wird spätestens beim Einzeichnen der Linie am Puppenbusen deutlich, um welchen Kontext es sich handelt. Zuvor wird die Linie erst zwischen Menschen bzw. Puppen gezogen, auf nicht identifizierbarem Hintergrund. Sie entwickelt sich im Laufe des Vorspanns weiter, wird wieder aufgegriffen. Später erscheint sie ohne Urheber, doch ist durch die erste Einstellung klar, dass sie von der behandschuhten Hand, also von außen stammt.

Die rote Linie ist nicht nur eine Linie, die einen Schnitt markiert und damit einen Schnitt vorwegnimmt, zu allererst trennt sie etwas: Wie später durch einen Schnitt bei der OP getrennt wird, trennt sie in der ersten Einstellung die Bildhälften, danach die beiden Figuren, die an den Bildrändern stehen. Wenn davon ausgegangen wird, dass der Vorspann eine Einstimmung auf das Kommende liefert, so wird hier nahe gelegt, dass eines der Hauptthemen der Serie Trennung sein wird. Etwas wird getrennt, etwas ist voneinander verschieden. Etwas passt nicht zusammen und ist dennoch zusammen: Beide Figuren werden durch die Linie getrennt, stehen aber dennoch im gleichen Bild – und gleichen sich bis auf das Zucken der rechten Hand genau. Wenn wie oben erwähnt, davon ausgegangen wird, dass der Vorspann die Figuren vorstellt, auch wenn sie nicht direkt zu sehen sind, dann ist möglicherweise eine Lesart der beiden Schaufensterpuppen aus Einstellung 2 bis 4, dass sie für Figuren der Serie stehen. Durch die Ungenauigkeit (Schaufensterpuppen sind austauschbar) ist anzunehmen, dass dies polysem geschieht: Sie stehen möglicherweise für mehrere Figuren. Als Lektüreeinweisung beim Zuschauer könnte zunächst ankommen: Hier geht es um Schönheits-Operationen. Weiter werden hier Dinge voneinander getrennt, die doch zusammengehören. Es geht um Trennung, möglicherweise von Personen.

Nip/Tuck (P: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
6 / '1	D, F ^{re} : weißer linker SP-Busen, Hand mit weißem Handschuh zieht unterhalb mit Filzstift rote gestr. Linie; Ü	Mu: ((Melodie, leises Schlagzeugbecken, evtl. Keyboard)) Sängerin ^w : Make
7 / '1,5	D, F ^{re} : BH ^{re} : weißer rechter SP-Busen, Hand mit weißem Handschuh zieht unterhalb mit Filzstift rote gestr. Linie;	Mu: ((Melodie)) S ^w : me::,

	BH ^l : linker Busen, rote gestr. Line verblasst; Ü	
--	--	--

15 / '4	<p>D, F^o: BM: Nase bis Hals von hautfarbener Puppe, ungeschminkt; rote gestrichelte Linie entwickelt sich ohne Urheber von unten in Mitte von Hals nach oben; verschwindet dann von unten; Gesicht bekommt Hautfarbe, kleine Falten, Unebenheiten, volle rote Lippen ((Augen nicht zu sehen)); BM^l: AUFBL <i>Created by / Ryan Murphy</i> ((rote Schrift, bekannte Typografie))</p> <p>HG: blauer Himmel, weiße Wolken, ruckartige Bewegung;</p> <p>ABBL</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :ct , (2)</p> <p>S^w: lie:: .</p> <p>Mu: ((4 dumpfe (Bass)schläge))</p>
---------	--	--

Nach der Busenmarkierung in Einstellung 6 und 7 taucht die Linie erst in der letzten Einstellung wieder auf: Als sie sich in der Mitte des Halses entlang zieht, scheint das Gesicht zum Leben zu erwachen. Eine Lesart, die dadurch vermittelt wird, könnte sein: Erst die Operation erweckt zu wahren Leben. Und erst die Operation erweckt zu natürlicher Schönheit, denn die Schönheit der Schaufensterpuppen vorher war makellos; das Gesicht jetzt hat kleine Makel. Die künstliche Schönheit der Schaufensterpuppen wird durch die rote Linie, durch die OP überwunden. Aber führt nicht gerade die OP zu einer künstlichen Schönheit? Diese Frage wird für den Zuschauer aufgeworfen und nicht beantwortet. So wird er in die Serie entlassen, mit der Sehanweisung, dass diese die Fragen weiter stellen wird. Der Eindruck wird verstärkt durch das letzte Wort des Titelsongs, das über der letzten Einstellung ertönt: lie. Lüge. Es ist nicht klar, was echt ist und was eine Lüge. Damit spielen der gesamte Vorspann und die letzte Einstellung insbesondere, die dem Zuschauer im Gedächtnis bleibt, wenn die Episode weiterläuft.

Sowohl beim Gesicht der letzten Einstellung als auch zuvor beim Schaufensterpuppenbusen wird die OP-Markierungs-Linie an scheinbar perfekten Körperteilen angesetzt. Der Busen, das Gesicht, sie sind schon perfekt, wie es sich die Sängerin aus dem Off wünscht. Eine Lesart kann sein, dass in der folgenden Serie OPs durchgeführt werden, die eigentlich nicht sein müssten. Dass, verbunden mit dem Song im Hintergrund, nach Perfektion gestrebt wird, die so gar nicht mehr erreicht werden kann. Betrachtet man jedoch die letzte Einstellung, so wird diese Lesart wieder auf den Kopf gestellt: Es geht noch perfekter, nämlich natürlicher. Mit diesem Paradox endet der Vorspann. Durch diese Unklarheit wird auch die Sehanweisung nahe gelegt, alles nicht ganz ernst zu nehmen: Was in der Serie passiert, ist möglicherweise übertrieben, ironisch.

6.4 Puppen – lebendig oder nicht?

Schaufensterpuppen sind per se künstliche Produkte. Sie sehen wie Menschen aus, sind aber keine. Sie erfüllen auch oft idealisierte, extreme Körpermaße, die so menschlich nicht möglich sind. Dafür sind sie stumm, tot, unbeweglich. Der Vorspann spielt damit: Schon in Einstellung 4 zuckt die Hand der Puppe, sie scheint lebendig zu werden. Doch das Zucken ist nur kurz. Das Motiv der Lüge, des „Nicht-wissen-was-echt-ist“ zieht sich durch den Vorspann, übertragen auf die Sehanweisung kann dies bedeuten: Es wird sich auch durch die Serie ziehen.

Nip/Tuck (P: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
9 / '4,5	T, F ^u : HG: braune gelagerte Kisten; VG: 6 identische offene Kisten mit hautfarbenen nackten Oberkörpern und Köpfen ((ohne Gliedmaßen)) von 6 weibl. SP mit kurzen Haaren, Augen sind offen, Köpfe nach rechts und links gedreht; Reihe scheint weiter zu gehen; auf Oberkörper kleben Zettel, liegen in Plastik und Styropor, auf Kisten roter Aufdruck „FRAGILE“; zweite Kiste von links Zettel mit Handaufschrift „20“: Ü	Mu: ((Melodie))
10 / '4	N, F ^{o, re} : BR ^{re, li, u} : Zwei Puppenköpfe, farbige Augen offen, schauen zur Mitte; rot-goldene Lippen; HG: braune Kisten, Aufdruck: „FRAGILE. HANDLE WITH CARE“, AUFBL John / Hensley ((weiße Schrift, bekannte Typografie)) zwischen Köpfen; WB mit Weißblitz	Mu: ((Melodie, ansteigend Streicher)) S ^w : Make me::::, Mu: ((ansteigender Streicher Höhepunkt))

Doch abgesehen von wenigen Einstellungen sind die Puppen nicht lebendig, sie sind nur Ersatzteile – siehe Einstellungen 9 und 10, wo sie wie im Lager in Kisten liegen. Die identischen Kisten dahinter erwecken den Eindruck, als lägen hier unendlich viele identische Puppen. Überträgt man die Puppen auf Figuren der Serie, so kann hier nahe gelegt werden: Menschen, die sich Schönheitsoperationen unterziehen, gleichen / bedienen sich aus Ersatzteillagern. Sie werden selbst künstlich und das freiwillig. Der Ersatzteileindruck wird verstärkt dadurch, dass den Puppen in den Kisten die Gliedmaßen

fehlen. Darin findet sich aber auch wieder ein Anzeichen für Trennung, für Unvollständigkeit. Dass alle Puppen identisch aussehen, erweckt noch mehr das Bild einer Massenabfertigung zur Uniformität, bei der alle Menschen gleich gemacht werden – ein gängiges Urteil über die Schönheitsindustrie. Gleichzeitig ist diese Lesart aber auch wieder ambivalent: „FRAGILE. HANDLE WITH CARE“ steht auf den Kisten. Es handelt sich um zerbrechliche Teile. Die mögliche übertragene Lektüreeanweisung: Die Figuren, die in der Serie auftauchen, sind ebenfalls zerbrechlich. Doch nach Einstellung 10 scheint sich etwas ändern zu müssen: Der Übergang zur nächsten Einstellung erfolgt mit einem Weißblitz.

Nip/Tuck (P: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
11 / '1,5	<p>G, F^o: eher BH^{li}: weibliche weiße Puppe Kopf und Schultern, keine Arme; Augen geschlossen; Lippen ungeschminkt, Augenlider leicht grau; BH^{re}: AUFBL Valerie / Cruz ((weiße Schrift, bekannte Typografie)), HG graue Fläche;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: (-) a perfect Sou:</p>
12 / '3	<p>G, F^o: BH^{li}: weibliche weiße Puppe nur Kopf, schlägt Augen auf, Blick in Kamera, Iris blau</p> <p>BH^{re}: Valerie / Cruz aus Einstllg. 11 bleibt an gleicher Stelle stehen bis Augenaufschlag; dann AUSBL Valerie / Cruz und kompletter HG blauer Himmel mit weißen Wolken;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :oul; (.) a perfekt mi::</p> <p>Mu: ((leichtes Klingeln))</p>
13 / '1,5	<p>HN, F^{re}: hautfarbene SP, Gesicht geschminkt, kurze Haare, alle Gliedmaßen, Blick nach vorne links; nackt</p> <p>HG: blauer Himmel, Wolken aus Einstllg. 12 an gleicher Position, ruckartige Bewegung; unterhalb grau-braune Häuserreihe mit Palmen u. (Strand);</p> <p>Jump Cut</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :ind; (.)</p>
14 / '7		Mu: ((Melodie))

	<p>N, F^{re}: hautfarbene SP, Gesicht geschminkt, kurze Haare, alle Gliedmaßen, Blick nach vorne links; nackt</p> <p>HG: blauer Himmel, weiße Wolken; unterhalb graubraune Häuserreihe mit Palmen u. (Strand), näher als in Einstllg. 13</p> <p>BR^{li}: Sonnenlicht bricht sich in Kameralinse</p> <p>BH^{re}, neben Kopf: AUFBL and Joely / Richardson ((weiße Schrift, bekannte Typografie)),</p> <p>Puppe bewegt Iris kaum merklich nach rechts</p> <p>AUSBL Joely / Richardson</p> <p>Ü mit Wolkeneffekt</p>	<p>S^w: a perfect fa::ce, (1)</p> <p>Mu: ((leichtes Klingeln))</p> <p>S^w: a perfe:::</p>
--	---	---

Ab Einstellung 12 gewinnt der Vorspann an Dynamik: Eine Puppe schlägt deutlich sichtbar die Augen auf. Im gleichen Moment erscheint der Himmel als Hintergrund und bleibt bis zum Ende. Die Puppen werden lebendig, verlassen das Ersatzteillager. Sie sind anders und wollen ausbrechen. Die gleiche Puppe aus dem Lager ist in der nächsten Einstellung im Freien zu sehen, vor Strand und Palmen. Haben sie sich befreit? Ein Wechsel von Innen nach Außen findet statt. Sind sie nun lebendig? In Einstellung 14 bewegt die Puppe kaum merklich die Pupille – möglich, dass dies erst bei mehrfachem Sehen des Vorspanns, wie es aber durch die Serie gegeben ist, auffällt. Die Bewegung wird zunächst von außen erzeugt, durch den Jump Cut in Einstellung 13 und die Wolken im Hintergrund. Ein Eingreifen von Außen könnte nötig sein, dass sie erwachen.

Das Spiel mit dem Wahren und Unwahren geht weiter, die Puppe ist nicht wirklich lebendig, aber auch nicht wirklich tot. Der Vorspann lässt offen, durch was sie lebendig wurden: Ob sie sich selbst befreit haben oder ob es die Schönheitsoperation – schließlich wurden Puppenbrüste darauf vorbereitet – möglich gemacht hat. Eine Lektüreeanweisung könnte lauten: Auch die Serie kann nicht alles klar beleuchten und nichts ist so, wie es auf den ersten Blick scheint. Es passieren Dinge, die man nicht vermutet. Der Zuschauer wird angewiesen, genau hinzuschauen. Darauf verweisen auch indirekt die Augen der Puppen: Zunächst sind ihre Augen gar nicht zu sehen, dann offen (Einstellung 9 und 10), bei einer anderen gehen sie fast schockartig auf (Einstellung 12), in Ein-

stellung 14 bewegt die Puppe kaum merklich die Pupillen: Verweise darauf, hinzusehen. Gleichzeitig ist dies auch ein Verweis auf das Sichtbare, das Äußere, die sichtbare Schönheit. Sie wird wohl in der Serie thematisiert, so eine Sehanweisung, aber es scheint mehr dahinter zu stecken. Die ersten beiden Puppen, die in Einstellung 2 erscheinen, sind bei genauerem Betrachten nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen: Sie haben einen Busenansatz, aber nicht wirklich. Primäre Geschlechtsmerkmale werden nicht gezeigt, auch der restliche Körperbau ist androgyn. Auch darauf wird der Zuschauer wohl erst nach mehrfachem Sehen aufmerksam. Als Lektüeranweisung könnte hierin stecken, dass der Zuschauer auch auf Geschlechtergrenzen achten soll, dass diese ebenfalls nicht genau zuzuordnen sind und verschwimmen.

Nip/Tuck (P: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
5 / '2,5	G, F ^v : BM, HG: (männl.) weiße SP; BR ^{re} , VG: (weibl.) weiße SP ((beide ab Nase bis Schultern)), HG graue Fläche; Ü	Mu: ((Melodie, leises Schlagzeugbecken, evtl. Keyboard))

Sind es zunächst noch androgyne Figuren, so ist in Einstellung 5 eine männliche und eine weibliche Puppe zu erkennen, die aber ebenfalls nicht völlig eindeutig einzuordnen sind. Anschließend beherrschen weibliche Schaufensterpuppen den Vorspann. Doch auch diese haben, wie bei Schaufensterpuppen üblich, keine ausgeprägten primären Geschlechtsmerkmale.

6.5 Effekte

Beinahe alle Einstellungen gehen ineinander über. Durch die Überblendungen werden die Schnitte verdeckt. Möglicherweise ist dies ein filmisches Mittel, dass sich als Stilmerkmal auch in der Serie wieder finden lässt. Wenn durch eine Überblendung ein Schnitt verdeckt und dies im übertragenen Sinne betrachtet wird, so könnte damit nahe gelegt werden, dass auch die Schnitte einer OP nicht mehr zu sehen sind. Oder die OP selbst andere Schnitte verdeckt – physische wie psychische. Innerer Schmerz wird kaschiert. Das Äußere, besonders wenn es attraktiv ist, kann innere Schmerzen, Wunden, Sünden verdecken bzw. davon ablenken. Des Weiteren entsteht durch die Überblendungen ein dynamischer, irrealer Eindruck – auch hier wieder das Gefühl, etwas sei nicht echt. Außerdem verwischen durch die Überblendungen Grenzen: In der Serie könnten thematisch Grenzen verschwimmen. Trennungen zwischen den Bildern werden durch Überblendungen aufgehoben – Trennung und „Zusammensein“ existieren gemeinsam, wie bereits bei Betrachtung der roten Linie auffiel. Die Kamerabewegung tendiert häufig nach rechts. Unsere Blickrichtung geht automatisch nach rechts, in unserem Kulturkreis lesen wir von links nach rechts – so könnte die Aufmerksamkeit gesteuert, der dynamische Eindruck verstärkt werden, etwas geht vorwärts. Auch hier wieder die nahe ge-

legte Sehanweisung hinzusehen, erst auf das Äußere zu schauen und dann vielleicht weiter.

6.6 Typografie, Schrift

Die Schrift für die Credits wirkt wie der gesamte Stil des Vorspanns sehr reduziert. Es ist eine Schrift ohne Serifen, ohne Schnörkel. Die Darstellernamen erscheinen in weiß, zur restlichen Farbgebung passend, der Produzentename erscheint als Blickfänger am Ende in rot – und passt sich damit den roten Lippen der letzten Einstellung an. Die Vor- und Nachnamen der Darsteller werden jeweils durch einen Slash getrennt, das auch im Serientitel das Nip vom Tuck trennt. Auch bei den Credits, die über die Folgenhandlung laufen, trennt der Slash Vor- und Nachnamen. Darin setzt sich die rote Trennungslinie fort und verstärkt die nahe gelegte Sehanweisung für Trennung, Differenz. Das Slash als solches sieht schon aus wie ein Schnitt. Das englische Wort Slash bedeutet nicht nur Schrägstrich, sondern auch Hieb oder Schnitt – wird das Zeichen also als Wort aufgenommen, so kann hierin die nahe gelegte Deutung noch gestärkt werden.

Nip/Tuck (P: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
8 / '3	<p>D, F^{re}: BH^{li}: Bauch/Hüfte von weißer weibl. Puppe; BH^{re}: Hand von Puppe mit langen Fingernägeln;</p> <p>Hinter Bauch erscheint nach rechts, über Hand: <i>Dylan Walsh</i> /</p> <p>Darunter: <i>Julian McMahon</i> ((gleiche Typografie wie <i>Nip/Tuck</i>-Logo, weiße Schrift)), HG graue Fläche;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie + ab hier Klackern))</p> <p>S^w: (.) beautifu:,ul;</p>

Die Namen der beiden Hauptdarsteller, Dylan Walsh und Julian McMahon erscheinen zusammen in einem Bild, sonst hat jeder seine eigene Tafel. Hier wird nicht der Vor- vom Nachnamen durch den Slash getrennt, sondern die Namen der Darsteller. Schon durch diese Anzeigeart wird nahe gelegt, dass die beiden dargestellten Rollen eng miteinander verbunden sind – und gleichzeitig getrennt.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Im Laufe der Staffeln bleibt der Vorspann zwar immer gleich, die eingeblendeten Darstellernamen ändern sich jedoch. Um mehr Namen unterbringen zu können, starten die Credits später bereits bei

6.7 Titel

Im Vorspann ist deutlich der Titel der Serie zu lesen, wie es eine wichtige Funktion ist: *Nip/Tuck*. Nip/Tuck ist eine Begrifflichkeit aus der Schönheitschirurgie. Es bezeichnet die Vorgänge beim Face Lifting; ein Schnitt nahe der Haarlinie wird angesetzt, dann die Haut zurückgezogen. Dies wird als „nip and tuck“ bezeichnet.¹⁴⁵

Ein „nip and tuck contest“ steht allerdings auch für ein Kopf-an-Kopf-Rennen, für eine knappe Entscheidung. Übertragen auf die Figuren der Serie könnte der Titel also auch hier Bedeutung entfalten. Es ist aber anzunehmen, dass die Bedeutungsvielfalt bei deutschen Zuschauern weniger wahrgenommen wird. Der deutsche Untertitel „Schönheit hat ihren Preis“ erscheint nicht im Vorspann. Dieser Untertitel ist doppeldeutig: Er legt einerseits nahe, dass es teuer ist, schön zu sein, besonders, wenn man sich die Schönheit durch Operationen erkaufte. Schönheit scheint aber auch Schmerzen und Entbehrungen abzuverlangen. Für die, die sie wollen, wie für die, die sie möglich machen.

6.8 Musik

Die Musik im Hintergrund ist synthetisch erzeugt, einzelne Instrumente sind kaum auszumachen. Sie vermittelt allgemein einen klagenden, melancholischen Eindruck. Die Worte „make me beautiful“ wirken so flehend, fast verzweifelt. Anscheinend entsteht der Wunsch nach Schönheit aus einem verzweifelten Gefühl, hinter dem sich mehr verbergen könnte als nur das Streben nach perfektem Äußeren. Dieser Wunsch nach Perfektion wird überdeutlich im Text des Songs. Nach dem Bitten nach Schönheit zählt er auf, was dazu gehört: Eine perfekte Seele, perfekte Gedanken, ein perfektes Gesicht, eine perfekte Lüge. Besonders im letzten Wort wird der Wunsch ironisiert, alles was verändert werden kann, bleibt letztendlich eine Lüge. Aber auch die anderen Wünsche zeigen, dass es sich bei dem Wunsch nach Schönheit nicht nur um eine äußere Sehnsucht handelt: Seele und Gedanken, Dinge, die eine Operation nicht verändern kann, sollen auch perfekt gemacht werden. Hier geht es wieder um das Innere, um die Auswirkungen des Äußeren auf das Innenleben. Die Suche nach Schönheit wird zur Suche nach Glück. Perfektion wird gleichgesetzt mit Schönheit und diesem Glück. Durch die melancholische Musik, das Wort Lüge am Schluss wird diese Gleichsetzung gleichzeitig in Frage gestellt. Eine Sehanweisung kann hier lauten: Auch die Serie stellt diese Frage, ob Perfektion und Schönheit mit Glück gleichzusetzen sind. Die Figuren der Serie werden auf der Suche danach sein. Dass die Musik synthetisch ist, untermalt den

Einstellung 6. An der Darstellungsweise der Namen ändert sich jedoch nichts, die Hauptdarsteller erscheinen weiter als erstes und gemeinsam auf einer Tafel. Allerdings rückt nun auch bei ihnen zwischen Vor- und Nachname der Slash.

¹⁴⁵ Vgl.: <http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=311957&idForum=2&lp=ende&lang=de>, abgerufen am 03.06.2009.

„künstlichen“, unwirklichen Gesamteindruck des Vorspanns. Die Rhythmik der Bilder, die Schnitte entsprechen dem Rhythmus der Musik. Dadurch entsteht ein moderner, videoclip-ästhetischer Eindruck. Der Vorspann hat eine Choreographie – möglicherweise lässt sich diese Art der Choreographie auch in der Serie wieder finden. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers darauf kann so gestärkt sein. Musik und Bild arbeiten zusammen, die Musik betont die Handlung der Bilder. Insbesondere beim „Lebendigwerden“ der Puppen. Beim Zucken der Hand ertönt der Bass- wie ein Herzschlag, beim Augenaufschlag in Einstellung 12 und bei der Pupillenbewegung in Einstellung 14 ist jeweils ein leichtes Klingen zu hören. Dies lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters.

6.9 Genrezuordnung

Wie es bspw. Rosenstein oder Mengel für den Vorspann konstituieren, so verortet auch der Vorspann von *Nip/Tuck* den Zuschauer mit wenigen Mitteln in den Handlungsraum: Die Handschuhe, die konventionelle Markierungslinie, der Song – es wird klar, dass es sich hierbei um eine Arztserie mit dem Gebiet der Schönheitschirurgie handelt. Ebenso wird klar, dass die Serie an einem sonnigen Ort spielen muss, im Hintergrund sind Palmen und Strand zu sehen, die Sonne bricht sich scheinbar im Kameraobjektiv. Welcher Ort genau wird nicht angezeigt, aber es scheint das gängige Bild der Schönheitschirurgie zu bestätigen: An einem warmen Ort, wo viel Haut gezeigt wird, ist äußere Schönheit möglicherweise wichtiger als anderswo. Die eingeblendeten englischsprachigen Namen der Schauspieler legen nahe, dass es sich um eine amerikanische oder britische Produktion handeln muss. Die nahe gelegte Lektüeranweisung für den Zuschauer kann lauten: Du siehst eine englischsprachige Arztserie über Schönheitschirurgie an einem sonnigen Ort. Damit verbunden sind Erwartungen des Zuschauers an eine Arztserie. Diese kann die Serie nun aufgreifen, brechen, variieren.

6.10 Elemente des Vorspanns

Die Analyse des Vorspanns von *Nip/Tuck* zeigt, dass die Elemente des Vorspanns die Erwartungen des Zuschauers an eine Arztserie bestätigen. Die Analyse des Vorspanns von *Nip/Tuck* zeigt, dass die Elemente des Vorspanns die Erwartungen des Zuschauers an eine Arztserie bestätigen.

7. Die Serie *Nip/Tuck*

Nachdem diese Elemente des Vorspanns identifiziert wurden, wurden die ersten drei Staffeln von *Nip/Tuck* mit dem erarbeiteten thematischen wie darstellerischen Fokus gesichtet, um so Szenen zu finden, die die erwähnten Elemente beinhalten. Von diesen wurden für die Analyse exemplarisch vier ausgewählt, die das Elemente-Spektrum möglichst breit abbilden, um hier zu untersuchen, wie die Deutungsangebote mit der Sehanweisung des Vorspanns interagieren. Selbstverständlich kann bei solch einer exemplarischen Analyse nicht jeder Aspekt abgedeckt werden. Die Ergebnisse gelten aber für die Grundgesamtheit der Szenen mit Vorspannelementen der drei Staffeln.

Bei der globalen Betrachtung der Serie konnten zwei Arten von Elementen ausgemacht werden, die aus dem Vorspann wiederkehren. Sie werden künftig als implizite und explizite Elemente bezeichnet. Implizit sind Themen, die der Vorspann bereits aufgegriffen hat, wie Trennung und Identität. Sie ziehen sich motivisch durch die Serie. Daneben gibt es konkrete Elemente, die nahezu bild/tonidentisch aus dem Vorspann wiederkehren. Zu diesen expliziten zählt hierbei auch eine Abwandlung, die aber immer noch auf das konkrete Element des Vorspanns referiert – sowohl inhaltlicher wie auch filmgestalterischer Art. Beispiele hierfür sind die rote Markierungslinie; Überblendungen; der Einsatz von thematischer Musik; Choreographie; Videoclipästhetik durch Schnitte im Rhythmus der Musik etc. Gerade die impliziten Elemente sind durch eine reine Szenenanalyse schwer zu erfassen. Darum soll hier auch ein Überblick über diese gegeben werden, mit Verweisen auf die entsprechende Episode. Die Angabe in Klammer bezeichnet mit der ersten Zahl die Staffel, mit der zweiten die Folge. Beispiel: Staffel 3, Folge 4: (03/04). Auf diese Weise können implizite, in manchen Fällen aber auch explizite Elemente Erwähnung finden, die nicht als Beispielszenen ausgewählt wurden.

Die Analyse erfolgt nacheinander für die vier Szenen, die jeweils Themen repräsentieren. So wurde versucht, auch eine thematische Gliederung zu schaffen. Übergreifende Elemente aus der Gesamtserie werden thematisch passend ebenfalls eingebunden. Bedingt durch die polyseme Struktur des Untersuchungsmaterials ist eine komplett thematische Trennung nicht möglich, sodass thematische Überschneidungen vorkommen.

7.1 Szene Frankenlaura: Trennung, der Mensch als Puppe

Als ein wesentliches Element des Vorspanns wurde Trennung identifiziert. Nach der Sichtung der Serie lässt sich feststellen: systematisch leitet das Trennungselement vom Vorspann durch die ganze Serie. Es soll im Weiteren näher betrachtet werden. Trennung taucht zunächst implizit in den Beziehungen der Figuren auf: Die Trennung zwischen Sean und seiner Frau Julia zieht sich durch alle drei Staffeln, Sean muss sich wegen

ihres Selbstmords von seiner Geliebten Megan trennen, Christian trennt sich immer wieder von seinen Freundinnen, Seans Sohn Matt muss sich von seiner älteren Freundin Ava trennen, um nur die eindeutigsten Beispiele zu nennen. Daneben gibt es weitere familiäre Trennungen: Sean erfährt, dass er nicht der leibliche Vater von Matt ist sondern Christian, Christian muss derweil seinen anderen Sohn (dessen leiblicher Vater er nicht ist) an den leiblichen Vater abgeben. Manche Operationen trennen ganz konkret. Manchmal nicht nur von überflüssigen Hautpartien oder Fett (01/06 oder 03/10), sondern explizit von Körperteilen, ähnlich wie die Puppen im Vorspann nicht alle haben: Ein Disorder-Patient möchte sein gesundes Bein abgenommen bekommen (03/07).

Als erstes soll eine Szene betrachtet werden, die ausgewählt wurde, weil hier das Trennungselement ganz explizit zu Tage tritt. Auch das explizite Element der Puppe lässt sich in veränderter Form finden. In der Episode Frankenlaura (03/06) nehmen Christian und Sean eine Leiche wieder auseinander, die der Krematoriumsmitarbeiter Prine aus Einzelteilen zusammengesetzt hat. Die einzelnen Gliedmaßen sollen zusammen mit den restlichen, ursprünglichen Körpern beigesetzt werden. Prine nähte sie an den Kopf seiner verunfallten Schwester Laura, mit der er ein sexuelles Verhältnis hatte, um auch nach ihrem Tod noch mit ihr zusammen zu sein. Die letzte Szene der Episode zeigt Sean, der den Kopf vom Torso löst und verbrennt, parallel mit den Erinnerungen Prines, wie er seine Schwester als Leiche vorbereitet hat. Im Hintergrund läuft der Song „John Wayne Gacy, Jr.“ von Sufjan Stevens, der thematisch das Leben des Serienmörders John Wayne Gacy behandelt. (Vollständige Transkription: Anhang 2.2.)

Nip/Tuck, Staffel 3, Folge 6: Frankenlaura, (R: Michel M. Robin, USA, 2005),40:50 – 43:06

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '15	N, F ^u : blassgrüne Wand, Prine liegt auf Pritsche, Prine schließt die Augen, lächelt F ^u ins Schwarze Ü	Mu: ((Klavier und Klängen)) Mu: ((Melodie, Klavier, Gitarre)) G: ((<<pp>Rauschen>>))
2 / '9	N (US): Prine steht lächelnd hinter liegender toter Laura, beugt sich runter, streicht ihr mit grünen Handschuhen übers Haar	Mu: ((Klavier, Gitarre))
3 / '5	G, F ^{re,o u. li,u,hk} : tote Laura seitlich, Prine näht Hals an Körper fest	Mu: ((Klavier, Gitarre))
4 / '3	N (US): Prine näht, lächelt Ü	Mu: ((Klavier, Gitarre)) Sänger ^m : his father was a drin-

5 / '5	N(US): Sean nähert sich Laura, gleiche Kleidung und Handschuhe wie Prine, beugt sich hinunter	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : -ker, (.) and his mother cried in bed.
6 / '4	G, F ^{re.o,hk} : Laura, Prine näht am Hals, lächelt Ü	Mu: ((Klavier, Gitarre))
7 / '8	HN (AS), F ^o : Laura auf weißer Pritsche, ohne Arme, ohne Beine, Sean setzt Schere an Halsnaht an	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : folding John Wayne's T-Shirts, (-) when the swingset hit his head.
8 / '1	G: Laura, Sean löst Halsnaht mit Schere	Mu: ((Klavier, Gitarre))
9 / '2	N (US): Sean schneidet Halsnaht auf	Mu: ((Klavier, Gitarre))
10 / '2	D ^{hk} : Prine nimmt Make-Up-Döschen, taucht Schwamm ein	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : the neighbours they
11 / '1	N (US): Prine mit Make-Up-Schwamm	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : adored him,

In dieser Szene wird ganz bildlich etwas getrennt: der Kopf vom Körper. Parallel dazu wird gezeigt, wie genau dieser angenäht wird – Trennung erscheint als Zusammenspiel von Trennen und Zusammensein. Als filmisches Mittel aus dem Vorspann bekannt, treten hier Überblendungen zu Tage, die die Schnitte verschleiern. Die Trennung zwischen manchen Einstellungen wird so abgemildert. Auch hier könnte dies auf eine mögliche Lesart hindeuten, die die Trennung sofort in Verbindung mit Zusammensein bringt: Durch die Überblendung rutschen die Bilder der Einstellungen zusammen, werden eins. Auf die Handlung übertragen kehrt das Trennungsmotiv ebenfalls wieder: Prine wollte sich nicht von seiner Schwester trennen, hat sie darum aufbewahrt und ihr einen neuen Körper gegeben. Jetzt wird er sich endgültig von ihr trennen müssen, selbst ihr Kopf wird verbrannt. Diese Gleichzeitigkeit von Trennung und Zusammensein hat der Vorspann in seiner Sehanweisung bereits nahe gelegt. Wird sie angenommen, ist der Zuschauer auf diese Motivik besonders aufmerksam.

Insbesondere Einstellung 7, die Fahrt über den Körper ohne Gliedmaßen, erinnert an den Vorspann, nämlich an die Puppen ohne Glieder in den Kisten. Es könnte so die Lesart nahe gelegt werden, dass Menschen eigentlich auch nur Puppen sind und tot besonders. Durch die Schönheitschirurgie lassen sie sich behandeln wie Schaufensterpuppen, wenn sie tot sind, behandeln sie andere wie Puppen. Wie einer Puppe versucht Prine Laura mit Make up Leben einzuhauchen, die Nähte zu verdecken und damit für sich selbst zu vertuschen, dass sie tot ist. Dieses „Farbe geben“ könnte im ersten Moment an die letzte Einstellung des Vorspanns erinnern. Aber hier schien wirklich etwas lebendig und weniger puppenhaft zu werden, Prine gelingt dies mit seiner Maskerade nicht. Die Figur ist hier passiv, eindeutig tot, die Puppen des Vorspanns ließen einen Zweifel an ihrer Lebendigkeit. Es blieb zwar unklar, ob sie durch die OP oder von selbst die Befreiung, das Leben finden, aber die OP wurde nur durch die rote Linie angedeutet,

die bald schon keinen Urheber mehr hatte. Bei Laura ist es eindeutig ein anderer, der sie lebendig wirken lassen will – doch sie wird nicht lebendig, nicht frei, auch durch die Farbe nicht, die Figuren im Vorspann aber schon.

7.2 Szene OP Mandi/Randi: Trennung, Design/Musik/Choreographie

Die nächste Szene wurde ausgewählt, weil hier das Element der Trennung in vielfältiger Weise, auch implizit, aufgegriffen wird. Zudem erscheinen hier explizite Gestaltungsmittel des Vorspanns.

Mandi und Randi sind Zwillinge. Um nicht länger verwechselt zu werden, möchte die eine ein anderes Gesicht, die andere einen anderen Körper. Beide werden nun gleichzeitig in einem Operationssaal von Sean McNamara und Christian Troy operiert. Im Hintergrund läuft der Song „Genetic World“ von Telepopmusik. Die Musik ist innerdiegetisch: Zu jeder Operation legt die Anästhesistin Liz die passende CD ein. (Vollständige Transkription: Anhang 2.3.)

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 2: Mandi/Randi. (R: Ryan Murphy, USA 2003), 18:06 – 18:59

Nr./Zeit	Bild	Ton
6 / '2	G ^{hk} : Sean, Blick nach rechts (zu Christian)	Mu: ((synthetische Musik)), HG S: Ich das Gesicht, du den Körper?
7 / '2	G ^{hk} : Christian, Blick nach links, Mund zu, nickt resigniert, Blick nach vorne, bekommt Mundschutz	Mu: ((Scratchen)), S ^w : Make your desires rea
8 / '1	G ^{hk} : Sean bekommt Mundschutz	Mu: S ^w : lity; ((Scratchen))
9 / '5	HT, F ^{li,hk} : Sean und Christian gehen mit erhobenen Händen zu Patienten	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} ((verzerrt)): (it's scientific, it's natural, it's incorrect (-) it's scientific, it's na:)
10 / '3	G (US ^l): Christian mit Mundschutz, F ^{u, re, hk} : nimmt Skalpell, F ^{o, li, hk} ((nicht komplett))	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} : (:tural, it's incorrect, [it's scientific,) C: [10er-Messer,
11 / '3		Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} : (it's nat-)[

	G (US ^l): Sean mit Mundschutz, F ^{u,li,hk} : nimmt Skalpell, F ^{o,re,hk} ((minimal)) Weißblitz ((lang)), Ü	S: [Skalpell, Mu: [S ^w : Make your desires reality G: ((Rauschen))
--	--	---

7.2.1 Trennung

Sean und Christian sind ein Team, sie arbeiten parallel, gemeinsam in einem OP. Einstellung 10 und 11 sind sehr ähnlich, es wird also nahe gelegt, dass beide ähnlich arbeiten, sich auch von ihrer Person her möglicherweise ähnlich sind. Es wird aber auch nahe gelegt, dass Unterschiede zwischen beiden existieren: Die Einstellungen sind nicht exakt gleich, sie verlangen auch nicht nach dem gleichen Instrument. Dies rührt auch daher, dass sie nicht die gleiche Arbeit verrichten. Sean hat in Einstellung 6 geklärt, dass er das Gesicht bearbeitet, Christian den Körper. Dies verweist auf die chirurgischen Fähigkeiten der beiden: Sean ist der bessere Chirurg, der mit den besseren feinmotorischen Fähigkeiten, die für die komplexe Gesichtschirurgie nötig sind. Christian akzeptiert das, wenn auch missmutig (Einstellung 7).

Geht also der Zuschauer nach den gängigen Konventionen, dass der Vorspann die Figuren einführt und überträgt die Sehanweisung der Trennung auf Sean und Christian, dann erkennt er sie hier wieder. So wie die ersten Puppen des Vorspanns durch die rote Linie getrennt werden und doch zusammen sind, haben auch Sean und Christian andere Fachgebiete und Arbeitsweisen, bilden aber dennoch ein Team.

Auch in anderen Bereichen lässt sich die Trennung der Chirurgen erkennen. Beide haben gemeinsam eine Praxis und operieren oft gemeinsam. Die Praxis heißt „McNamara/Troy“ (zu sehen bspw. in Episode 01/07). Hier taucht der Trennungsslash des Vorspanns wieder auf und verweist schon im Praxisnamen: Die beiden gehören vielleicht zusammen, sind aber verschieden. Ihre chirurgischen Fähigkeiten sind unterschiedlich, auch vom Charakter sind sie verschieden. Immer wieder führt dies zu Überlegungen die Praxis zu trennen, letztendlich findet aber auch Sean, dass er Christian braucht – weil er durch ihn ein besserer Arzt ist (02/09). Sie teilen sich nicht nur die Praxis, sondern auch Matt (Sean gesteht, dass sie ihn beide großgezogen haben, 02/09) und teilweise auch die Frauen: Seans Frau Julia liebt insgeheim immer noch Christian (den Vater ihres Sohnes) und er sie, Christians Verlobte Kimber war auch eine Freundin von Sean. Sätze wie „wir ergänzen uns“ (01/10), „er war mein Spiegelbild“ (Christian über Sean, 03/07) oder die Szene, wie beide einander die Hand halten nach Christians Nasen-OP (02/02) verstärken die Lesart, dass diese beiden trotz aller Unterschiedlichkeit nicht zu trennen sind. So wie es der Vorspann in seiner Lektüeranweisung zeigte. In kontrastierenden Dialogen wird das Verhältnis von Christian und Sean zusätzlich in den seriell wieder-

kehrenden Waschungen vor den OPs verdeutlicht. Trennung erscheint in der Serie also oft gemeinsam mit „Zusammensein“. Sie stehen sich gegenüber und sind doch vereint – es stellen sich Fragen, die nahe gelegte Lesart ist nicht eindeutig, so wie auch der Vorspann nicht eindeutig ist.

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 2: Mandi/Randi. (R: Ryan Murphy, USA 2003), 18:06 – 18:59

Nr./Zeit	Bild	Ton
2 / '3	D, F ^{o,li,hk} : Hände der Patientinnen mit Messklemme, N: Liz in blauer OP-Kleidung mit Mundschutz	Mu,G: ((synthetischer Beat)), ((Vogelgezwitscher)), HG L: Für das doppelte Gehalt (.) wie kann eine Lady da ablehnen, Mu: ((Melodie, synthetisch, pop- pig))

Das Trennungselement ist noch deutlicher bei den Patientinnen zu erkennen: Künftig wollen sie nicht mehr gleich aussehen. In Einstellung 2, vor der OP, sind sie noch nicht getrennt, da sind ihre beiden Hände noch eng beieinander zu sehen. Geschärft durch die Sehanweisung des Vorspanns wird im weiteren Kontext noch ein anderes Element nahe gelegt: Freiheit, Aufbruch. Ähnlich wie sich die Puppen aus dem Vorspann befreit haben und ins Freie getreten sind, lebendig wurden. Mandi und Randi wollen ein eigenes, voneinander getrenntes, freies Leben führen. Doch der Vorspann stellte den Weg in diese Freiheit in Frage, es wurde nicht klar, ob sich die Puppen selbst befreien oder durch die Schönheits-OP befreit werden. Die fragende Sehanweisung des Vorspanns kann der Zuschauer weiterführen: Auch bei Mandi und Randi bleibt die Antwort offen. Denn sie sind nach der Trennung nicht glücklich, wollen wieder gleich behandelt werden und können erst im gemeinsamen Geschlechtsakt mit Christian ihr Selbstvertrauen durch Gleichbehandlung wieder erlangen.

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 2: Mandi/Randi. (R: Ryan Murphy, USA 2003), 18:06 – 18:59

Nr./Zeit	Bild	Ton
12 / '1,5	G: Kopf Patientin seitlich, mit Verbänden, Meißel in Nase gehauen	Mu: ((synthetische Musik)) S ^m 2: hohe Stimme: genetic woa::rld G: ((Meißel im Takt))
13 / '0,5	G (AS): Kopf von Patientin, Gesicht, Meißel in Nase gehauen	Mu: ((synthetische Musik)) G: ((Meißel im Takt))
14 / '0,5	D: Bein seitlich, behandschuhte Hand zieht Schnitt in Höhe von Kniekehle, Blut tritt aus	Mu: ((synthetische Musik))
15 / '0,5	D (AS): Bein, Schnitt geht weiter	Mu: ((synthetische Musik))

16 / '1	G: Kopf Patientin seitlich, Markierung gestrichelte Linie schwarz mit Filzstift hinter Ohr Weißblitz, Ü	Mu: ((synthetische Musik)) S ^m 2: genetic woa:: G: ((Rauschen))
17 / '1	G (OS): Mit Schere schneidet behandschuhte Hand Teil von linkem Ohr ab ((re im Bild)) Ü	Mu: ((synthetische Musik)) S ^m 2: ::arld
18 / '0,25	G: Kopf seitlich, blutig, Hand geht Richtung Ohr Ü	Mu: ((Scratchen))
19 / '0,5	G (OS): Mit Schere schneidet behandschuhte Hand Teil von linkem Ohr ab ((re im Bild))	Mu: ((Scratchen))
20 / '0,2	G (OS): Bauch, blaues Tuch bis Bauchnabel, Hand-schuhhand zieht Schnitt mit Skalpell über Bauchnabel, Blut tritt aus Ü	Mu: ((synthetische Musik))
21 / '0,4	G (OS): Bauch, blaues Tuch bis Bauchnabel, Hand-schuhhand zieht Schnitt mit Skalpell über Bauchnabel, Blut tritt aus	Mu: ((synthetische Musik))

Auch als explizites Element tritt die Trennungslinie in dieser Szene auf, allerdings in abgewandelter Form. Statt rot am Busen erscheint die Filzstiftlinie schwarz bei der Markierung hinterm Ohr (Einstellung 16). Wenn in Einstellung 14 und 20 etwa Blut austritt, erinnert das ebenfalls an die rote Linie. Hier wird ganz konkret Haut getrennt. Es ist anzunehmen, dass durch die Sehanweisung des Vorspanns, das Geschehen nicht ganz ernst zu nehmen und zudem durch die Vorbereitung in die Thematik des Schneidens, diese Einstellungen weniger drastisch wirken. Dazu tragen noch weitere Entfremdungsmerkmale bei.

7.2.2 Gestaltung

Auch andere explizite Elemente des Vorspanns sind zu erkennen: Nach dem Weißblitz aus dem Vorspann wird eine Veränderung nahe gelegt. Nimmt der Zuschauer diese Sehanweisung mit, so wird auch nach dem Weißblitz in Einstellung 16 nahe gelegt, dass danach etwas anders ist: Nach der OP wird sich ihr Leben geändert haben, die Verwandlung geht voran. Die bekannten Überblendungen verdecken Schnitte, zwischen Einstellung 20 und 21 schwimmt sogar der konkrete Einschnitt am Bauch. Der Einschnitt wirkt weniger realistisch und möglicherweise wird damit nahe gelegt, dass auch der innere Schmerz der Patientinnen durch die OP gebessert werden kann – doch er wird es nicht.

Ebenso kehrt das Element der Musik wieder. In dieser Szene ähnelt der Song sogar stark in Text und Machart dem des Vorspanns. Die gut verständliche Phrase „Make your desires reality“ erinnert an das „Make me beautiful“ des Vorspanns; ebenfalls handelt es sich hier um synthetische Musik. Die Phrase zielt auf mehr ab als nur Schönheit

– nämlich auf Wünsche allgemein. So wollen auch Mandi und Randi nicht unbedingt Schönheit. Dass sie etwas nicht Gefälliges an sich ändern ist ein Nebeneffekt, sie streben eher nach der Unterschiedlichkeit. Der Wunsch nach Perfektion, den der Vorspann ironisch ausdrückt, tritt hier in den Hintergrund. Die OP ist nur ein Mittel, um tiefere Sehnsüchte zu erfüllen – eine Lesart, die der Vorspann bereits geliefert hatte.

Weniger verständlich als die Hauptphrase ist die verzerrte Zeile „It’s scientific, it’s natural, it’s incorrect“. Es ist anzunehmen, dass sie mehr als rhythmisierendes Element empfunden wird. Wird sie verstanden, so drückt sich hierin ein Widerspruch aus: wissenschaftlich, natürlich, inkorrekt. Verbunden mit den Bildern der OP wird durch den künstlichen Klang der Stimme und die synthetische Musik, verbunden mit den Worten, nahe gelegt, dass hier etwas künstlich-wissenschaftliches geschieht, dass eigentlich gerade nicht natürlich ist. Oder etwa doch? Diese Frage nach künstlicher, natürlicher Schönheit warf bereits der Vorspann auf, die Sehanweisung lenkte die Aufmerksamkeit darauf. Mit dem „incorrect“ scheint der Song die Frage zu beantworten, gleichzeitig aber auch nicht, denn dies scheint der Weg zu sein, die Wünsche wahr zu machen – „make your desires reality“. Wie der Vorspann spielt auch diese Szene verbunden mit dem Song ironisch mit der Frage nach Schönheit und Künstlichkeit – und lässt die Beantwortung offen.

Schließlich ist die gesamte Szene auf Takt geschnitten, die Schnitte dem Rhythmus der Musik angepasst, passend zu den Scratch-Geräuschen montiert, selbst die Meißelgeräusche der Nasenkorrektur passen sich dem Takt der Musik an. Bei den meisten Operationen der Serie wird die Musik als thematisches wie als rhythmisierendes Mittel eingesetzt – so entsteht ein Eindruck der Choreographie wie er auch im Vorspann gegeben ist. Dies könnte nach Rosenstein und Mengel auch als Videoclipästhetik bezeichnet werden. So wie die Musik die Szene zu untermalen scheint, scheint die Szene die Musik (auch thematisch) zu untermalen, wie in einem Musikvideo. Durch Musik und passende Schnitte wird eine weniger realistischere Lesart nahe gelegt als ohne diese Entfremdungsmittel. Die Operationen können so unecht wirken, künstlich, poppig und cool. Die negativen Eigenschaften der OP, Schmerzen, zu viel Blut, werden nicht gezeigt. Die nahe gelegte Lesart ist eine leichtere. Erst nach der OP werden in diesem Fall die Folgen in der Episode thematisiert: Die Zwillinge kommen mit ihrem neuen Äußeren nicht zurecht.

Viele OPs arbeiten nach diesem Muster, selbst wenn die entfremdenden Mittel zurückgeschraubt sind, so ertönt immer Musik. In der dritten Staffel verändert sich die Ästhetik leicht, wirkt weniger poppig, auch die OP-Kittel sind ab dieser Staffel braun und nicht mehr blau. Hier erscheint auch die einzige OP ohne Musik: Die Gesichtstransplantation von Hannah Tedesco hat nicht funktioniert, dem Mädchen muss sein neues Gesicht wieder abgenommen werden. Liz findet hierzu keine passende Musik (03/09). Dies könnte nahe legen, dass die Serie ab hier weniger ironisiert, sich selbst mit ihren

Themen ernster nehmen möchte. Die Musik kehrt nicht nur bei Operationen wieder. Auch andere Szenen werden thematisch in Sound und Text von der passenden Musik untermalt, wie dies bereits im Vorspann geschehen ist.

7.3 Design der Serie

Schon beim ersten Sehen fällt auf, dass die Serie einem gewissen Design unterworfen ist, das dem des Vorspanns entspricht. Die bereits im Vorspann dominierenden Farben Rot und Weiß kehren immer wieder, sei es in der Kleidung der Figuren oder in der Einrichtung der Sets. Diese Farb- und Formgebung sind explizite Elemente des Vorspanns, die sich durch die gesamte Serie ziehen. Die Lektüreeinweisung des Vorspanns, sich auf etwas Modernes, Puristisches einzustellen, wird somit im Design bereits erfüllt. Dass es sich als Ort um Miami handelt, wird nur in Dialogen klar, die wenigen Außenszenen zeigen allerdings, wie der Vorspann als Sehanweisung gibt, dass es sich um einen warmen, sonnigen Ort handelt. Implizit lässt sich von dem Übergang von Innen nach Außen möglicherweise das Element der „Veränderung“ in die Serie übertragen.

Die Handschuhe als Genrelement „Arztserie“ kommen bei Untersuchungen und OPs ebenfalls häufig wieder. Der Zuschauer sieht hier die Sehanweisung in Bezug auf das Genre bestätigt.

7.4 Szene Rezertifizierung, Teil 1: Design/Musik/Choreographie

Eine weitere Szene wurde ausgewählt, weil sie stark das Design-Element aufgreift. Im zweiten Teil wird zudem das Element des Unsicheren aufgegriffen: Die Sehanweisung an den Zuschauer, genau hinzuschauen, könnte wirken.

Als Sean und Christian ihre Chirurgenprüfung erneuern müssen, läuft ebenfalls Musik im Hintergrund. Beide befinden sich zusammen mit anderen Schönheitschirurgen aus Miami, darunter ihr ärgster Konkurrent Merrill Bobolit, in einem komplett weißen, steril wirkenden Raum und müssen an Leichenköpfen ihr Können unter Beweis stellen. Im Hintergrund laufen die Vier Jahreszeiten von Vivaldi. (Transkript: Anhang 2.4.)

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 10: Adelle Coffin. (R: Michael M. Robin, USA, 2003), 09:44 – 11:10

Nr./Zeit	Bild	Ton
2 / '2	T, F ^{h.v.} : BM: Prüfer, BR ^{re u. li.} : Zwei Reihen Menschen in dunkelroter OP-Kleidung, vor ihnen metallene Rollwagen mit blauen Tuch; alle in weißem Raum, Deckenbeleuchtung	Mu: ((Streicher)), HG P: sich ihren Patienten vor.
3 / '1		Mu: ((Streicher)), HG

	N: BR ^l : blaues Tuch wird gelüftet, linke Reihe Leichenköpfe erscheinen auf Rollwagen, Gesicht nach vorne	G: ((Hebegeräusch von Tuch im Takt der Musik))
4 / '1	N: BR ^{re} : blaues Tuch wird gelüftet, rechte Reihe Leichenköpfe erscheinen auf Rollwagen, Gesicht nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Hebegeräusch von Tuch im Takt der Musik))

Betrachtet man das Design dieser Szene, so erinnert es an den Vorspann: Die Chirurgen legen ihre Prüfung in dunkelroten Kitteln vor einem weißen Hintergrund ab. Als Begleitung läuft Musik, Klassik von Vivaldi. Die Prüflinge sind an beiden Raumseiten aufgereiht, das gesamte Setting scheint geplant. Die Einstellungen unterstützen diesen Eindruck durch die Totalen. Derart kostümiert und gleichgestellt, erinnern sie an die gleich aussehenden Puppen des Vorspanns. Auch ihre Handlungen sind aneinander angepasst: Das blaue Tuch mit dem Leichenkopf darunter heben die beiden Reihen nacheinander auf die gleiche Art und Weise, die Mappe mit den Todesursachen wird gleichzeitig gezückt, der Meißel gleichzeitig in die Nase gehauen, am Ende gleichzeitig mit einem Klirren die Instrumente beiseite gelegt. Dies alles geschieht im Takt der Musik – eine Lesart wird nahe gelegt, dass die Handlung geplant ist, wiederum choreographiert erscheint. Die einzelnen Personen sind dadurch nicht als Individuen zu erkennen. Durch diese eindeutig geplante Gleichzeitigkeit wird der Inszenierungscharakter der Szene deutlich und sie zeigt sich als Fiktion. Der Eingriff von außen wird sichtbar. Auch hier spielt die Serie mit dem Realitätseindruck, mit der Frage nach Wahrheit und Unwahrheit oder auch nach den Grenzen der Fiktion. Wie aus der Literatur bekannt, tut dies der Vorspann schon durch seine Existenz per se. Die unsichere Grenze des Vorspanns wird in die Serie übertragen. Durch das Sichtbarmachen der Fiktion, kann diese Szene auch ihre Komik entfalten: Das Choreographierte, das Übertriebene macht sie absurd.

7.5 Szene Rezertifizierung, Teil 2: Das Unerwartbare, Lüge

Sean steht unter psychischem Stress, weil seine Geliebte sich wegen ihrem Krebsleiden umbringen will. Der Kopf von Adelle Coffin, den er bei der Rezertifizierung bearbeitet, fängt beim Liften an zu sprechen und erklärt ihm, wie er seiner Freundin am besten beim Selbstmord helfen kann. (Vollständige Transkription in Anhang 2.5.)

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 10: Adelle Coffin. (R: Michael M. Robin, USA, 2003), 24:07 – 27:24

Nr./Zeit	Bild	Ton
22 / '1	HN: Sean hinter Metalltisch, arbeitet mit Instrumenten an Kopf unter Lampe	Mu: ((Streicher)), HG G: (((<<pp>Ticken>>)))
23 / '1	G (AS ^h): Frauenleichenkopf, Augen zu	Mu: ((Streicher)), HG G: (((<<pp>Ticken>>)))

24 / '2	N: Sean hinter Kopf, rote OP-Kleidung inkl. Haube, arbeitet an Kopf; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG G: (((<<cresc>Ticken>))) (((<<cresc>Sirren>)))
25 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Frauenleichenkopf, Augen zu; dann gehen Augen auf – blau	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Ticken)), (((<<f>Sirren>))) A: autsch,
26 / '3	G: Sean blickt verwundert auf, nach rechts und links	Mu: ((Streicher)), HG G: (((<<p>Ticken>))), (((<<f>Klirren>)))

Der Vorspann gibt in seiner Sehanweisung dem Zuschauer den Hinweis, achtsam zu sein, etwas zu erwarten, dass er so nicht vermuten würde. Dieses Element, das eng mit dem Infragestellen auftritt, erscheint in dieser Szene: Seans Leichenkopf, Adelle Coffin, beginnt zu sprechen. Ganz eindeutig kann dies nicht real passieren, die Szene zeigt sich erneut als Fiktion. Nicht nur durch die Sehanweisung des Vorspanns, auch durch die vorherige Einstufung der Szene als Fiktion, wird dieses Lebendigwerden vorbereitet. Die Puppe im Vorspann schlägt ähnlich die Augen auf wie Adelle, auch ihre sind blau. Das Lebendigwerden wird zudem musikalisch untermalt, wie auch im Vorspann. Ticken und Sirren kündigen in einem beunruhigenden Geräusch schon zwei bis drei Einstellungen vorher an, dass etwas passieren wird. Das Unerwartbare wird erwartbar.

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 10: Adelle Coffin. (R: Michael M. Robin, USA, 2003), 24:07 – 27:24

Nr./Zeit	Bild	Ton
30 / '3	N: Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Sie sind nicht echt; da redet bloß mein Unterbewusstsein;
31 / '3	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Ja: immer alles intellektuell betrachten,
32 / '4	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: die Sichtweise ist sehr praktisch (.) nicht wahr Sean; wenn man an einer Toten
33 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: operiert oder wenn man (-) wenn man versucht
34 / '3	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: der Freundin auszureden sich

		umzubring[en]; S: <<f>[Halten sie die Klappe.]>
--	--	--

37 / '9	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht, nickt.	Mu: ((Streicher)), HG A: Der Tod ist eine Illusion Sean; (-) nur die Liebe ist von Dauer. (-) ihnen sollte klar sein dass ihre Liebe zu Megan andauern wird selbst wenn sie weg
38 / '3	N (US ^l): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: ist. (--) Genauso wird auch ihre Liebe zu
39 / '7	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Julia andauern. (-) Wenn sie herausfindet dass sie ihrer Freundin dabei geholfen haben sich umzubringen, (.) wird sie sich von ihnen scheiden; lassen.
40 / '3	N (US ^l): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut wütend; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Sie wird es nicht rausfinden. (.) Und ich bringe niemanden um.

53 / '13	G (AS ^l): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Blick nach links zu Sean, spricht, blickt nach vorne, zieht Augenbrauen hoch, blickt wieder zu Sean	Mu: ((Streicher)), HG A: verschwiegen wird, ist dass Pillen und Alkohol in den meisten Fällen zu einem völlig unkontrollierten Erbrechen führen. (--) oh, (-) Da ist bedauerlicherweise meine Kehle drauf gegangen. (--) Helfen sie Megan Sean,
54 / '1	N (US ^l): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Nein.
55 / '6	G (AS ^l): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht, schlägt Augenlider nieder	Mu: ((Streicher)), HG A: Do:ch. Geben sie ihr einfach ein schönes Glas kalte Milch das beruhigt ihren Magen. Damit sie sich nicht so fürchterlich schämen muss wie neulich im
56 / '2	G (US ^l): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: Restaurant (.)
57 / '2	G (AS ^l): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Und sie dürfen nicht die Plas-

		tiktüte vergessen,
58 / '1	G (US ^l): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Nei::n.

Der tote Kopf, der Selbstmord begangen hat, redet darüber, während Seans Freundin sich umbringen will. In seiner Irrealität wird dies grotesk und ist eine Projektion von Seans Unterbewusstsein, das bestätigt er selbst (Einstellung 30). Der Zuschauer sieht also, was Sean denkt. Dieses Mittel, Gedanken und Gefühle der Figuren sichtbar zu machen, taucht immer wieder in der Serie auf. Der Zuschauer nimmt teil an ihren Träumen, Visionen, Vorstellungen – für ihn geht es bildlich wie bei einer Operation ins Innere. Wie der Vorspann es mit dem Wunsch nach perfekter Seele und Gedanken angedeutet hat und mit seiner Sehanweisung dem Zuschauer vermittelte, ist das Innere thematisch wichtiger als das Äußere.

Die Einstellungsgröße und Abfolge beim Gespräch zwischen Adelle und Sean sind recht konventionell. Unter- und Aufsicht sind wohl hauptsächlich logisch bedingt, weil Adelles Kopf nun mal vor Sean auf einem Tisch liegt. Gleichzeitig wird hiermit aber auch nahe gelegt, dass Sean und der Leichenkopf keine gleichwertigen Gesprächspartner sind: Er praktiziert an ihr, sie ist nicht „echt“, sie ist eine Projektion seines Unterbewusstseins. Etwas, dass tiefer (gekennzeichnet durch die Aufsicht) liegt als seine Vernunft. Ganz eindeutig ist diese Lesart aber nicht, denn in manchen Einstellungen ist sie aufgehoben und die beiden wirken wie gleichwertige Gesprächspartner – möglicherweise diskutieren in Sean zwei Seiten seiner Selbst, die sich gleich aufwiegen.

Generell wird in dieser Serie viel Handlung über Dialoge transportiert, die in konventionellen Einstellungen erfolgen, häufig in Groß- oder Nahaufnahme. Dies entspricht der Erkenntnis von Ellis. Auch hier wird wieder das Trennungsmotiv angedeutet: Sean wird seine Geliebte Megan verlieren; seine Frau, so vermutet Adelle/Seans Unterbewusstsein, wird sich von ihm scheiden lassen. Im weiteren Verlauf hilft Sean Megan tatsächlich in der Weise, wie es Adelle vorgeschlagen hat. Am Ende der Episode beichtet er Julia alles. Der Trennungsprozess zwischen beiden schreitet damit weiter fort. Seit Beginn der Serie sind die beiden dabei sich zu trennen, im Verlauf der drei Staffeln tun sie es mehrfach und finden wieder zusammen.

7.6 Lüge

Der Vorspann spielt mit der Frage, was echt ist und was nicht. Er zeigt sich durch seine Machart als Fiktion und als selbstreferentiell. Das Motiv der „Lüge“ bzw. des Nicht-Wissen, was Lüge ist und was nicht, zieht sich durch die Serie.

Es stellt sich als erstes die Frage, ob eine Schönheitsoperation an sich schon eine Lüge darstellt, da sie etwas verändert, was die Natur nicht geschaffen hat, eine „künstliche“

Schönheit ist. Oder ob sie eine Lüge ausgleicht: Den Körper dem Gefühl der Person anpasst. Wann ist etwas überhaupt künstlich? Besonders stellt sich diese Frage in extremen Fällen, wie dem des Disorder-Patienten (03/07), der sein Bein nicht zu seinem Körper zugehörig fühlt.

Auch wenn der Zuschauer Einblick in die Träume und Visionen der Figuren erhält, spielt das mit der Frage, was wirklich ist und was nicht. Hinzu kommen die extremen Fälle, die das Ärzteteam bearbeiten, die oft nicht mehr „echt“ sein können, das durchgestylte Setting – die Serie zeigt sich in vielen Elementen als Fiktion. Ist Fiktion gleichgesetzt mit Lüge? Die Fiktion kann in sich, als Fiktion selbst auch wahr sein bzw. wahrhaftig. Mit diesem Zwiespalt und der Selbstreferenz spielen sowohl Vorspann als auch die Serie. Wird die Sehanweisung des Vorspanns angenommen, kann dieses Element vom Zuschauer genauer beachtet werden.

Seans neue Freundin in der dritten Staffel war die frühere Frau eines Mafioso, Sean hat ihr Gesicht geändert, sodass sie am Zeugenschutzprogramm teilnehmen kann. Damit muss sie künftig eine Lüge leben: mit einem neuen Gesicht und einer neuen Identität. Das Element der Lüge wird häufig mit dem der Identität verbunden – und damit auch mit der Frage, was Identität ist, ob Identität nicht möglicherweise immer eine Lüge ist.

Die Figuren der Serie lügen selbst, Julia lügt Sean über seinen Sohn an, und sie thematisieren auch, dass sie lügen: In Episode Hannah Tedesco (03/09) erträgt Sean etwa keine Lügen mehr und fordert: „Es darf nicht mehr gelogen werden, wer wir sind.“ Lüge und Identität werden gemeinsam thematisiert. Schon das Themenfeld der Schönheitschirurgie führt beinahe zwangsläufig auf diese Fragestellungen: Wird etwas am Körper, sogar am Gesicht verändert, verändert das den Menschen und seine Identität? Worüber definiert sich der Mensch? Fragen, die bereits der Vorspann aufwirft und von der Serie aufgegriffen werden, deren Beantwortung dem Zuschauer überlassen wird.

7.7 Identität

Der Vorspann wirft durch seine Puppen und ihren Weg zur Befreiung, durch die latente Unsicherheit, aber auch durch die androgynen Figuren Fragen der Identität auf, die in der Serie wiederkehren. Die letzte zu analysierende Szene thematisiert diese Frage. Zunächst soll allgemein darauf eingegangen werden, wie Identität in der Serie thematisiert wird. Die Figuren der Serie suchen ihre Identität in vielerlei Hinsicht: Julia und Sean versuchen nach langjähriger Ehe alleine zu leben und gerade Julia überlegt, nach was sie sich definiert. Christian bemüht sich als Vater und hinterfragt seinen Lebenswandel. Beide Chirurgen überlegen während ihrer Trennung, wie sie ohne den anderen zurecht kommen. Genauso suchen die Patienten nach ihrer Identität, durch kleine und große Operationen. Symbolisch tauchen immer wieder Spiegel auf. Auch sie verweisen auf das Element der Identität, sind damit ein serielles Element, das ergänzend zu denen im

Vorspann vorbereiteten verwendet wird. Im Vorspann tragen die Puppen als solche schon die Frage nach Identität in sich: Schaufensterpuppen sind austauschbar, besonders die Einstellungen mit den Kisten legt das nahe. Haben Menschen also auch eine austauschbare Identität? Eine Puppe für sich hat keine Identität. Doch die Puppen werden lebendig, gewinnen an Freiheit. Das Element der Puppe taucht als explizites ebenfalls in der Serie wieder auf und verweist dann auch oft auf die Frage der Identität: Kimber, die spätere Verlobte von Christian, verkauft eine Sex-Puppe von sich, um ihren Marktwert in der Porno-Branche zu festigen (02/10). Sie definiert sich über ihren Beruf. Sean arbeitet bei Crash-Tests, die Leichen anstelle von Dummies verwenden, überdenkt sein Leben und möchte künftig mehr wagen (02/05). Die auseinander genommene Leiche Laura (03/06) wird von Prine wie eine Puppe geschminkt und frisiert. Der Serienvergewaltiger „Schlitzer“ aus Staffel 3 trägt eine Puppenmaske und verbirgt dahinter seine eigentliche Person. Dies waren einige der offensichtlichsten Beispiele. Immer, wenn Puppen oder Masken in der Serie wiederkehren, wird damit auf die Sehanweisung des Vorspanns referiert: Es wurde vermittelt, dass der Zuschauer wachsam sein soll, nicht alles ist so, wie vermutet. Auch auf Puppen und auf ihre unbestimmte Identität wurde er aufmerksam gemacht. Später können diese Elemente in der Serie auch entdeckt werden, wenn der Vorspann nicht bekannt ist oder seine Sehanweisung nicht angenommen wurde. Mit der Lektüreeanweisung fallen die Elemente aber mehr ins Auge, vieles wird deutlicher und vielschichtiger.

7.8 Szene Ava Moore: Geschlechter-Identität

Gleich in der zweiten Einstellung könnte man im Vorspann die Frage nach der Identität im Bezug auf Geschlechtergrenzen gestellt sehen: Die beiden Figuren sind nach ihren Körpermerkmalen nicht eindeutig als männlich oder weiblich einzuordnen. Durch diese Sehanweisung auf das Verwischen von eindeutigen Geschlechtergrenzen aufmerksam gemacht, kann der Zuschauer dieses Element auch in der Serie erkennen: recht eindeutig in der Figur der Sofia Lopez, die Sean mehrfach operiert um ihre Geschlechtsumwandlung vom Mann zur Frau fortzuführen (1. Staffel). Erst nach und nach bei Ava Moore, der Geliebten von Matt, die ebenfalls früher ein Mann war (2. Staffel). Oder in der dritten Staffel Quentin Costa, der erst als bisexueller Frauenheld erscheint, dann aber keinen Penis hat und letztlich dennoch der Serienvergewaltiger ist, dessen Opfer die Praxis kostenlos operiert (er bedient sich eines Dildos für die Vergewaltigungen).

Anders als bei Sofia Lopez besteht bei Ava Moore, eine Figur, die die komplette zweite Staffel begleitet, kein Zweifel daran, dass sie weiblich ist. Unterstützt wird dies dadurch, dass sie mit Famke Jansen von einer bekannten, eindeutig weiblichen Schauspielerin verkörpert wird. Das Verhältnis mit der deutlich älteren Ava widerstrebt Matts Familie. Ava wird vorgeworfen, den Jungen in ein schlechtes Umfeld zu bringen. Es wird vermutet, Ava habe ein sexuelles Verhältnis zu ihrem eigenen (Adoptiv-)Sohn. In

der Episode Joan Rivers (02/16) erfährt Christian, dass Matt mit Ava nach Paris auswandern will, als Matt in der Praxis Medikamente stiehlt. Christian stellt Ava zur Rede. Sie soll endgültig mit seinem Sohn Schluss machen. Es kommt zu einem heftigen Wortgefecht, bei dem Ava Christian schlägt, er sie dann küsst und zum Sex bringt, wobei er irritiert aufsteht und geht. Bei der Konfrontation läuft im Hintergrund teilweise ein Tango, „Epoca“ von Gotan Project. Kurz darauf erscheint Christian bei Sean und erklärt, dass Ava ein Mann ist. Ihr Scheideneingang war zu eng, sie müsse sich einer Geschlechtsumwandlung unterzogen haben. (Vollständiges Transkript: Anhang 2.6.)

Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), 12:33 – 15:42

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '4	HN ^{hk} , F ^h : Ava, schwarzes Oberteil, gelber Rock, gießt Drink ein (BH ^h) an Hausbar, Christians Hinterseite (BH ^{ce})	A: Nur zu (.) liefern sie mich der Polizei aus; (.) ich werd alles abstreiten. Matt wird mich unterstützen,
2 / '2	N ^{hk} : Christian im Anzug, HG: Avas Wohnung, gelbe Couch, Kunstgegenstände	A: und sie werden bloß erreichen, dass eine Kriminalakte

Der erste Eindruck der Szene besticht durch seine Dynamik: Die durchgängige Verwendung von Handkamera und bewegter Kamera verdeutlicht die Lesart, dass hier stürmisch, leidenschaftlich gehandelt wird. Die Handkamera wird mal mehr, mal weniger deutlich, oft ist sie auch sehr ruhig gehalten, ein leichtes Wackeln ist aber beinahe immer zu erkennen. Allgemein wird in *Nip/Tuck* gerne die Handkamera verwendet, was oft eine dynamische Lesart nahe legt. Auch im Style entspricht diese Szene der gesamten planerischen Farbgebung der Serie: Avas Rock passt farblich zum Sofa, ausnahmsweise ist hier die Signalfarbe nicht Rot.

Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), 12:33 – 15:42

Nr./Zeit	Bild	Ton
39 / '5	G ^{hk} : Ava, hebt Hand	A: sie wollen dass ich mit Matt Schluss mache, (--) dann zwingen sie mich.
40 / '1	G ^{hk} : Christian, Gesicht zur Seite von Ohrfeige ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG G: ((Klatschen))
41 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), mit Zungenspitze an Oberlippe	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ich soll damit aufhören?
42 / '2	G ^{hk} : Christian wütend, dreht Gesicht zurück ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: dann bleibt ihnen nur
43 / '1	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: eine Möglichkeit Christian.
44 / '1		Mu: ((Tango-Musik)), HG

	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS))	C: .hh
45 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), kneift Augen zusammen, geht Schritt nach vorne	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: zwingen sie mich sie mehr zu begehren; (.) erobern sie mich.
46 / '1	N ^{hk} : Christian, Avas Rücken, Ava schubst Christian	Mu: ((Tango-Musik)), HG Sängerin ^w : ((spanischer Gesang)) G: ((Schubsen))
47 / '2	G ^{hk} : Ava, Christian geht auf sie zu	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: doch das trauen sie sich ja nicht

Zunächst gibt es in dieser Szene keine Musik, sobald Ava anfängt Christian zu ohrfeigen, ertönt Tango-Musik (Einstellung 40). Die Musik unterstützt die Lesart eines gewaltsam-leidenschaftlichen Kampfes. Dieser hat zuvor bereits verbal stattgefunden, Christian deutete außerdem an, dass er sie schon geschlagen hätte, wenn sie ein Mann wäre. Er weiß zu diesem Zeitpunkt nicht, dass sie einmal einer war.

Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), 12:33 – 15:42

Nr./Zeit	Bild	Ton
17 / '4	HN ^{hk} , B ^{re} : Ava geht vor fleckigen Spiegel, ihr Rücken zu Christian, Gesicht im Spiegel; links von ihr erscheint Christian hinter ihr im Spiegel	G: ((Schritte)) A: sonst was? Schlagen sie mich dann?
18 / '3	G ^{hk} : Christian	C: wenn sie ein Mann wären, (.) lägen sie nach dem, was sie meiner Familie angetan haben längst am
19 / '5	N ^{hk} , B: Ava und Christian im Spiegel, Ava schmaler Mund, dreht sich zu Christian aus Spiegel raus	C: Boden. A: h und sie würden dann oben drauf liegen, (.) oder?

Die Reaktion auf seine Äußerung sieht man auf Avas Gesicht in einem alten, fleckigen Spiegel: Ihre Mundlinie wird hart. Im Nachhinein kann der Zuschauer dies deuten, in dem Moment wird zumindest die Lesart nahe gelegt, dass Ava es nicht gerne hört, dass sie als Frau anders behandelt wird. Dass ihr Gesicht dabei in einem Spiegel gezeigt wird, noch dazu ein fleckiger, kann dafür stehen, dass sie etwas zu verbergen hat, eigentlich jemand anderes ist. Ein Spiegel zeigt Dinge seitenverkehrt, etwas scheint gleich und ist es doch nicht ganz – das unklare Element der Vorspann-Sehanweisung taucht hier wieder auf. Dann dreht sich Ava aus dem Spiegel raus und konfrontiert Christian wieder: Selbst wenn sie ein Mann wäre, würde er sie begehren. Und so ist es ja auch. Ihre Unterhaltung, folgend die Ohrfeigen und das Schubsen sind gewaltsam, wie die

von Christian angedeutete Prügelei. Es wird nahe gelegt, dass hier eine Frau mit „männlicher“ Stärke agiert. Dennoch bedient sie sich „weiblichen“ Gewaltmitteln wie die Ohrfeige und das Schubsen, wohingegen Christian die Faust ballt.

Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), 12:33 – 15:42

Nr./Zeit	Bild	Ton
53 / '0,5	D ^{hk} : Christian ballt Faust	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang))
54 / '0,5	G ^{hk} : Christian, Schritt auf Ava zu	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: aa:ch,
55 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)) aggressiv	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: sie führen sich wie die anderen Versager auf. (.) sie drohen nur aber sie haben kein Rückgrat.
56 / '2	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS)) aggressiv	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: sie haben Angst vor der Bedingungen-
57 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: -losigkeit. (-) Vor einer Frau von
58 / '2	G ^{hk} : Ava bewegt sich zu Christian, schlägt Augenlider nieder, schaut Christian an	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: mentaler und sexueller Intelligenz.

Wenn dann noch in den Großaufnahmen die Over-Shoulder-Einstellungen wegfallen und nur noch direkt das Gesicht zu sehen ist, wird eine Lesart nahe gelegt wie in einem Western-Duell. Zunächst also eine männlich konnotierte Gegenüberstellung, durch die Musik wird diese aber stark sexualisiert. Die Grenzen vermischen sich. Die Großaufnahmen begünstigen zudem, Avas Gesicht genau zu betrachten: Im Gegensatz zu Sofia Lopez aus Staffel eins hat sie keine männlichen Züge.

Christian ballt die Faust und will sie schlagen, das ginge aber gegen die Konvention. Wie durch die Darstellungsweise unterstützt kommt sie aber in ihrem Verhalten einem „Mann“ nahe, Christian steht kurz davor zuzuschlagen.

Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), 12:33 – 15:42

Nr./Zeit	Bild	Ton
65 / '1	N ^{hk} : Ava und Christian gegenüber, Christian fängt ihr Handgelenk ab; HG: rote Kunst im Garten	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: h .h
66 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), erstaunt, blickt auf festgehaltenes Gelenk	Mu: ((Tango-Musik)), HG
67 / '1	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: beißen kann ich.
68 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)) grinst	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: <<p>wie fest?>
69 / '5	N ^{hk} , B: Ava und Christian gegenüber, Christian küsst Ava heftig, drehen sich, Christian wirft Ava auf gelbes Sofa	Mu: ((Tango-Musik)), HG A und C: hh .hh hh .hh
70 / '8	N ^{hk} (AS), B: Ava fällt aufs Sofa, Christian über ihr, küssen sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ((stöhnt))
71 / '5	HT ^{hk} , B: Christian auf Ava auf Sofa, Ava schlägt um sich, Christian setzt sich auf, öffnet Hose	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ((stöhnt)) C: sie haben damit angefangen, jetzt bringen sie es zu ende.
72 / '1	G ^{hk} (AS): Ava wehrt sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG
73 / '1	HN ^{hk} : Christian aggressiv, beugt sich wieder runter zu Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: Nein, nein,
74 / '3	G ^{hk} (AS), B: Ava wehrt sich, schlägt um sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: nein, nein, nicht das, nein,
75 / '1	N ^{hk} (US ^l), B: Christian auf Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: ich soll sie erobern?
76 / '1	G ^{hk} (AS), B: Ava wehrt sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ah:,
77 / '1	N ^{hk} (US ^l), B: Christian auf Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: na schön.

78 / '1	G ^{hk} (AS), B: Ava streckt Kopf nach hinten	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ah::;
79 / '1,5	G ^{hk} (US): Christian erstaunt	Mu: ((Tango-Musik)), HG
80 / '4	G ^{hk} (AS): Ava nimmt Kopf nach oben, schaut Christian an	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: <<p>ah:>
81 / '3	G ^{hk} (US): Christian erstaunt, Mund offen, wiegt Kopf zur Seite	Mu: (((<<decresc>Tango>)))
82 / '3	G ^{hk} (AS): Ava schaut Christian an, fragend, Christian geht von ihr runter	C: .hh
83 / '15	N ^{hk} (US ^l), B: Christian schaut zu Ava runter, fragend; schaut nach vorne, konsterniert, geht nach vorne rechts weg; Ava steht auf, B, F ^h , HN: Ava, schlägt Arme um Bauch, verwirrt	C: h .h G: ((Schritte)) A: h .h (.) was ist denn los? <<ff>sagen sie bloß ich bin ihnen zu sehr Frau.> h .h

Letztendlich führt er den Kampf mit Sex weiter, ein Mittel mit dem er sich Frauen gegenüber auskennt. Durch die bewegte Kamera und die Musik wird nahe gelegt, dass auch diese körperliche Zusammenkunft eine Weiterführung des Kampfes ist. Die Frage ist, ob Christian damit Ava unterliegt, die ihn immerhin dazu provozieren wollte. Doch die Macht liegt bei Christian, wenn er gegen ihren Willen in sie eindringt und sie damit entlarvt. Wenn Ava anschließend fragt, ob sie ihm zu sehr Frau sei (Einstellung 83), genau wie zuvor, wenn sie behauptet, Christian sei bei der Behandlung von Frauen gerade erst aus der Höhle gekrochen (Einstellung 15) und er habe Angst vor einer Frau mit mentaler und sexueller Intelligenz (Einstellung 57 und 58) – dann scheint es beinahe, als würde Ava ihr weibliches Element überbetonen. Sie kontrastiert sich als Frau gegen den aggressiven Christian. Es wird nahe gelegt, dass sie sehr viel wert auf ihre weibliche Seite legt. Im Nachhinein erscheinen diese Stellen ironisch.

Wenn Christian Sean dann erklärt, Ava müsse ein Mann gewesen sein, bleiben Fragen zurück. Ava erscheint eindeutig als weiblich, doch anscheinend ist sie es nicht. Das Element der Lüge, des Infragestellens, der Identität taucht auf. Es wird offen gelassen: Der Zuschauer kann sie als weiblich einordnen, weil sie so aussieht, sich so verhält und sich scheinbar so fühlt oder als männlich, weil ihre Chromosome das noch sind. Oder er hebt die Grenze völlig auf und unterscheidet nicht.

8. Fazit

Wie die Analyse zeigte, existiert beim Vorspann von *Nip/Tuck* eine Sehanweisung, wie sie in der Literatur konstatiert wird. Elemente des Vorspanns kehren tatsächlich in der Serie wieder, thematisch wie konkret. Diese Sehanweisung ist allerdings ein Angebot, das vom Zuschauer nicht angenommen werden muss. Auch könnte er nur Teile davon annehmen, etwa einen ersten Eindruck durch das Design. Der Vorspann stellte diverse Elemente zur Disposition: Gerade das Trennungselement erwies sich in der Serie als systematisch auf vielen Ebenen. Es konnte auch auf die Figuren übertragen werden, so wie es Mengel als eine Funktion des Vorspanns formuliert, das Personal vorzustellen. Wird die Sehanweisung angenommen, so kann der Zuschauer bei der Serienrezeption darauf zurückgreifen. Dabei macht der Vorspann auf die genannten Elemente aufmerksam, führt ein, was den Zuschauer erwarten könnte. Diese Elemente können bei Annahme der Anweisung intensiver, vielschichtiger wahrgenommen werden und Wechselwirkungen entstehen. Dies muss aber nicht der Fall sein. Ebenso können die Elemente in der Serie erkannt werden, ohne die Lektüeranweisung des Vorspanns zu beachten – denn es sind die Hauptelemente der Serie, die der Vorspann lediglich vorweggeschickt hat. Das Deutungsangebot der Serienelemente selbst verändert sich durch die Kenntnis des Vorspanns kaum – doch sie können eher wahrgenommen werden, der Zuschauer ist vorbereitet, wenn er die Sehanweisung annimmt. Gerade durch das mehrfache Sehen des Vorspanns, wie es bei der Serie gegeben ist, kann er die Aufmerksamkeit lenken. Die Lektüeranweisung verändert also nicht vollkommen das, was die Serie ohne ihren Vorspann anbietet. Aber sie bedingt, näher hinzusehen, stimmt ein, ruft auch dazu auf, nicht alles ernst zu nehmen, zeigt, dass Grenzen verwischen können. Auf das Unerwartbare könnte sich der Zuschauer einstellen. Ebenso führt sie dazu hin, dass die Serie sich als Fiktion markiert.

Eine Arztserie kann Einblicke in fremde Lebenswelten geben, wie es Hickethier allgemein für die Serie formuliert hat. Hickethier sagte weiter, dass eine Serie Stereotype ausbilden muss, um konsumierbar zu sein – die Arztserie tut das und *Nip/Tuck* auch. Doch bricht *Nip/Tuck* mit den gängigen Klischees einer Arztserie, wie sie bspw. Rossmann feststellte? Zwar wird hier sicherlich keine Idylle à la Schwarzwaldklinik proklamiert, doch wird auch der Wunsch nach Realitätsnähe nicht erfüllt: Die Serie zeigt sich eindeutig als Fiktion, die übertriebenen, oft grotesken Patientenfälle unterstützen diese Lesart. Design, Musik, Choreographie – dies alles trägt, wie gezeigt, eher zu einer Lesart bei, die entgegen des Realismuseindrucks läuft. Hier konnte das Element der Selbstreflexion, das dem Vorspann ohnehin innewohnt, in der Serie wieder entdeckt werden. Die Ärzte hadern mit ihren menschlichen Schwächen und sind darin nicht anders als ihre Patienten, was den Erkenntnissen von Hurth entspricht. So wie sie aber sagte, dass die Ärzte dennoch alle Krankheiten heilen könnten, so erscheint auch insbesondere Sean als medizinischer Handwerker. Die typischen Halbgötter in weiß werden hier nicht ge-

zeigt – authentisch lässt sich diese Serie dennoch nicht nennen. Dieser Aspekt könnte in anderen Arbeiten weiter untersucht werden. Ebenso lohne eine Analyse, inwieweit *Nip/Tuck* unter das Genre der Familienserie fällt, so wie es Boll für alle Arztserien formulierte. Wie angedeutet, taucht auch die Familie als Motiv immer wieder auf – so geht Christian zu Ava, weil er das Beste für seinen Sohn will. Auch Sean und Christian selbst könnten als Familie gesehen werden. Beziehungen und Affären stehen bei *Nip/Tuck* im Mittelpunkt, wie bei Arztserien üblich. Aber so überhöht, dass das schon wieder eine Ironisierung sein könnte und eine Lesart nahe legt, das gerade nicht ernst zu nehmen. *Nip/Tuck* als Satire auf Arztserien wäre ein weiterer Untersuchungsaspekt. Das Element der Schönheit erscheint auf den ersten Blick als das wichtigste in einer Serie, die sich um Schönheitsoperationen dreht. Natürlich zieht es sich durch die Episoden und wurde teilweise angesprochen. Es trat allerdings hinter die anderen Elemente zurück, da sie als die vom Vorspann wesentlich vorgestellten angesehen wurden. Weitere Untersuchungen an der Serie *Nip/Tuck* könnten sich auf dieses Element der Schönheit beziehen und wie Identität durch Schönheits-OPs konstituiert wird. Außerdem darauf, welche Schönheitsideale und –vorstellungen die Serie transportiert. Der Vorspann ist die äußere Verpackung, die auf das Innere der Serie verweist – und hier zeigte sich, dass gerade nicht Äußerlichkeiten das Hauptthema sind, sondern die inneren Konflikte. Doch auch die weitere „Verpackung“ der Serie, Design/Musik/Choreographie verwiesen weiter auf innere Themen. Gleichzeitig zeigte sich die Serie damit als Fiktion. Der häufige Einsatz von Musik weist auf eine Videoclipästhetik hin, wie sie Rosenstein und Mengel feststellten. Allgemein konnte nach Ansichten von Rosenstein gefolgert werden, dass die Ästhetik und das Design seit den 90ern an Bedeutung gewinnt. Dies ließ sich für *Nip/Tuck* eindeutig bestätigen. Bei den Untersuchungen von Parr konnte eine Tendenz hin zum symbolischen Vorspann festgestellt werden, selbst wenn er ihn selbst nicht als solchen bezeichnet hat. Mit *Nip/Tuck* scheint der Sprung zum komplett symbolischen Vorspann vollzogen. Weitere Untersuchungsaspekte wären, ob auch andere Serien mit symbolischem Vorspann so funktionieren wie *Nip/Tuck* und ob sich eine Systematik für verschiedene Genres erkennen lässt. Außerdem ob die hier gewonnenen Erkenntnisse allgemein für Serien mit symbolischen Vorspannen gelten oder insbesondere für amerikanische Arztserien.

In den Szenen fiel auf, dass es konventionalisierte Einstellungen gibt, die wohl die Gattung TV-Serie ausgebildet hat. So wird vieles über Dialoge transportiert, wie Ellis es für den Ton im TV und Jurga es für die Dialoge von Serien feststellte. Allerdings bemerkte Ellis auch, das Fernsehen müsse mit einem reduzierten, detaillarmen Bild arbeiten – gerade für den Vorspann von *Nip/Tuck* ist dies nicht zu bestätigen. Doch wird auch hier das Bild vom Ton unterstützt: Zum Zucken der Hand, zum Augenaufschlag, zur Bewegung der Pupille gibt es illustrierende Töne. Auch Äußerungen Mengels über den Vorspann konnten nicht bestätigt werden: Der TV-Vorspann dürfe wenig in die Irre führen, keine indirekten Hinweise liefern. Gerade das tut der Vorspann von *Nip/Tuck*. Er experimentiert. Doch auch er enthält Hinweise auf Vertrautes und gibt mit den Handschuhen

und der roten Markierungslinie Genre-Hinweise. Vielleicht kann sich der Fernsehvorspann gerade deswegen eine subtile Machart leisten, weil er anders als der Filmvorspann mehrfach gesehen wird.

Die Methode erwies sich dem Untersuchungsgegenstand und der Frage als angemessen. Allerdings besteht bei dem gewählten Vorgehen, nur Szenen auszuwählen, die Elemente des Vorspanns enthalten, die Problematik, die Analyse zu verfälschen. Möglicherweise wurden durch die Sichtung mit einem bestimmten Fokus schon interpretative Vorentscheidungen getroffen. Zudem besteht das Problem, dass weitere Angebote, die die Szenen machen, nicht berücksichtigt werden konnten.

9. Literaturverzeichnis

- Adelmann, Ralf (Hg.) (2002), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz: UVK.
- Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen, Jg. 28 (1998), Marburg: Schüren Pressverlag.
- Boll, Uwe (1994), Die Gattung Serie und ihre Genres, Aachen: Alano-Verlag.
- Borstnar, Nils/Pabst, Eckhardt/Wulff, Hans Jürgen (2002), Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Böhnke, Alexander/Smithee, Alan/Stanitzek, Georg (2001), Formen des Vorspanns im Hollywoodfilm und im westeuropäischen Autorenfilm seit 1950, in: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL), Jg. 20, Heft 2, S. 271-284.
- Böhnke, Alexander (2003), Handarbeit, Figuren der Schrift in SE7EN, in: montage/AV, Anfänge und Enden, Jg. 12, Heft 2, S. 8-18.
- Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.) (2006), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8.
- Ellis, John (2001), Fernsehen als kulturelle Form, in: Adelmann, Ralf (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse, Konstanz: UVK, S. 44-73.
- Gardies, André (2006 [1977]), Am Anfang war der Vorspann, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8, S. 21-33.
- Giesenfeld, Günter (Hg.) (1994), Endlose Geschichten. Serialität in den Medien, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Giesenfeld, Günter /Prugger, Prisca (1994), Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm, in: Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2: Das Fernsehen und die Künste, München: Fink, S. 349-387.

- Hartmann, Britta (1995), Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs, in: *montage/AV, Fernsehen* (2), Jg. 4, Heft 2, S. 101-122.
- Hediger, Vinzenz (2006), Now, in a world where. Trailer, Vorspann und das Ereignis des Films, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), *Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“*, Berlin: Vorwerk 8, S. 102-122.
- Hickethier, Knut (1991), *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Universität Lüneburg.
- Hickethier, Knut (1994), Die Fernsehserie und das Serielle des Programms, in: Giesenfeld, Günter (Hg.), *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 55-71.
- Hickethier, Knut/Bleicher, Joan (Hg.) (1997), *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*, Hamburg: Lit.
- Hurth, Elisabeth (2001), Serientäter mit der Lizenz zum Heilen. Die Arztserien im Fernsehen zeigen eine Welt, in der das Glück den Gesunden gehört, in: *Zeitzeichen*, Jg. 2, Heft 7, S. 59-61.
- Hurth, Elisabeth (2004), Dr. Sommerfeld und Co. Arzt- und Krankenhausserien im Fernsehen, in: *Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion*, Jg. 58, Heft 5, S.261-266.
- Hüser, Rembert (2003), Der Vorspann stört. Und wie, in: Kümmel, Albert/Schüttpelz, Erhard (Hg.), *Signale der Störung*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 237-260.
- Jurga, Martin (1999), *Fernsehtextualität und Rezeption*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Keppler, Angela (2006), *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Korte, Helmut (2001), *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Krajewski, Sabine (2002), *Life goes on, and sometimes it doesn't. A comparative study of medical drama in the US, Great Britain and Germany*, Frankfurt: Lang.

- Kuntzel, Thierry (1999 [1975]), Die Filmarbeit, 2, in: montage/AV, Film als Text: Bellour, Kuntzel, Jg. 8, Heft 1, S. 24-84.
- Kurzeja, Maria (1976), Inhaltsanalytischer Beitrag zur Untersuchung der TV-Arztserie „Dr. med. Marcus Welby“, in: Kreuzer, Helmut (Hg.), Literatur für viele, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, o.S.
- Mengel, Norbert (1995), Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklungen von Serien- vor- und abspannen: Vom „notwendigen Übel“ zum kreativen Freiraum – und zurück, in: Schneider, Irmela (Hg.), Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 19-41.
- Mengel, Norbert (1997), Gemieden und geschnitten. Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen, in: Hickethier, Knut/Bleicher, Joan (Hg.), Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen, Hamburg: Lit, S. 241-258.
- Meyrowitz, Joshua (1987), Die Fernsehgesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter, Weinheim/Basel: Beltz
- Mikos, Lothar (1994), Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer, Münster: MAkS-Publikationen.
- Odin, Roger (1990), Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Blümlinger, Christa (Hg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Wien: Sonderzahl, S. 125-146.
- Parr, Rolf (2001), Krankenhausserien. Leben und Sterben in Kurvenlandschaften, in: Der Deutschunterricht, Jg. 53, Heft 3, S.42-55.
- Perry, Menakhem (1979), Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates It's Meanings. With an Analysis of Faulkner's A Rose for Emily, in: Poetics Today1, 1-2, p. 35-64, p. 311-361
- Rolf, Andreas (1995), Kommt'n Arzt im Fernsehen..., in: TV-Spielfilm, Jg. 6, Heft 13, S. 10-14.
- Rosenstein, Doris (1998), Arzt- und Krankenhaus-Serien. Profil(e) eines Genres, in: Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Die weiße Serie – Ärzte und Krankenhäuser im Fernsehen, Jg. 28, Marburg: Schüren Pressverlag, S. 6-30.

- Rosenthal, Thomas/Töllner, Ralf (1999), Gesundheit und Unterhaltung. Arzt- und Krankenhausserien im Fernsehen. Ergebnisse einer Inhaltsanalyse, in: medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik, Jg. 23, Heft 90, S. 54-58.
- Rossmann, Constanze (2002), Die heile Welt des Fernsehens. Eine Studie zur Kultivierung durch Krankenhausserien, München: Fischer.
- Rossmann, Constanze (2003), Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie die Patienten. Eine Studie zur Darstellung von Ärzten in Krankenhausserien und ihrem Einfluss auf das Arztbild von Patienten, in: M&K, Medien- und Kommunikationswissenschaft, Themenheft Gesundheit in den Medien, Jg. 53, Heft 3-4, S. 497-522.
- Schanze, Helmut/Zimmermann, Bernhard (Hg.) (1994), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2: Das Fernsehen und die Künste, München: Fink.
- Schmidt, Kurt W. (2002), Leben und Sterben auf der Leinwand. Medizinethische Konflikte in Krankenhausserien und Spielfilmen, in: Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt, Jg. 20, Heft 1, S. 19-21.
- Schneider, Irmela (Hg.) (1995), Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schneider, Irmela (1998), „Please Pay Attention Please“. Überlegungen zur Wahrnehmung von Schrift und Bild innerhalb der Medienkunst, in: Griem, Julika (Hg.), Bildschirmfunktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien, Tübingen: Narr, S. 223-243.
- Stanitzek, Georg (2006a), Schrift im Film(vorspann). Was ist das Problem?, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Lili, Jg. 36, Heft 142, S. 88-112.
- Stanitzek, Georg (2006b), Vorspann. Titles/credits, générique, in: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hg.), Das Buch zum Vorspann. „The Title is a Shot“, Berlin: Vorwerk 8, S. 8-20.
- Sternberg, Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Williams, Raymond (1990), *Television. Technology and Cultural Form*, London (u.a.): Routledge.

Wuss, Peter (1986), Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition, Berlin (DDR): Henschelverlag.

Wuss, Peter (1993), Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß, Berlin: Edition Sigma.

Zimm, Irma (1986), Endlich schluckte Häppchen ihn... „Zahn um Zahn“ – Für und Wider der Fernsehserie von Gerhard Jäckel, in: BZ am Abend, Ausgabe vom 30.09.1986, o.S.

Internet:

<http://dict.leo.org/forum/viewUnsolvedquery.php?idThread=311957&idForum=2&lp=end&lang=de>, abgerufen am 03.06.2009.

<http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=7833&seite=6&sender=30>, abgerufen am 05.05.2009.

Angaben zu den Serien von:

<http://www.imdb.com>, abgerufen am 15.06.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0361217/>, abgerufen am 11.06.2009.

<http://www.imdb.com/title/tt0361217/awards>, abgerufen am 11.06.2009.

Anhang

I Transkriptionssystem

a) Produktionsangaben

RRegisseur

CCreator

Die Filmtitel und Serientitel werden im Original angegeben.

b) Visuelle Dimensionen

b.1. Kameraoptionen

b.1.1. Einstellungsgrößen

D Detailaufnahme: eng begrenzter Bildausschnitt, Großaufnahme von Gegenständen.

G Großaufnahme: Konzentration auf den Kopf / das Gesicht bis zum Hals.

N Nahaufnahme: Brustbild; Darstellung von Personen vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers; neben den mimischen werden auch gestische Elemente sichtbar. Oft für die Darstellung von Diskussionen und Gesprächen verwendet.

HN Halbnahe Einstellung: Darstellung vom Kopf bis zur Taille; Aussagen über die unmittelbare Umgebung der abgebildeten Personen werden möglich. Oft zur Darstellung von Personen im Dialog.

A Amerikanische Einstellung: Personen vom Kopf bis zu den Knien.

HT Halbtotale Einstellung: Personen von Kopf bis Fuß, oft zur Darstellung von Personengruppen verwendet.

T Totale Einstellung: ganze Person mit Umgebung; gibt einen Überblick über den Handlungsraum.

W Weite Einstellung: Übersicht über eine Szenerie oder Landschaft, in der der Mensch verschwindend klein wirkt; auch Panoramaaufnahme genannt.

Aufnahmen ohne Personen: Als Bezugsgröße werden analog Gebäude oder Gegenstände verwendet.

OvS Over Shoulder. Bei Dialogen wird der Over Shoulder Shot nur

dann vermerkt, wenn die Einstellung wechselt und der OvS unerwartet ausbleibt.

b.1.2. Kamerabewegungen

Z Zoom

F Fahrt

S Schwenk

hk Handkamera; hochgestellt hinter Kamerabewegung oder Einstellungsgröße vermerkt, wenn Einstellung ohne andere Bewegung in hk erfolgt.

Bbewegte Kamera; Bewegung ohne klare Fahrt, Schwenk oder Zoom.

Richtung der Kamerabewegung (jeweils hochgestellt hinter Kamerabewegung)

v nach vorn (ins Bild) o nach oben

h nach hinten (aus dem Bild) u nach unten

li nach links re nach rechts

b.1.3. Kameraperspektive (in Klammer hinter Einstellungsgröße)

AS Aufsicht / Vogelperspektive

US Untersicht / Froschperspektive

OS Obersicht / Topshot, Kamera direkt von oben senkrecht auf Objekt, im Vergleich zu AS nicht aus geneigter Perspektive

l leicht; hochgestellt hinter Kameraperspektive

s stark; hochgestellt hinter Kameraperspektive

b.2. Schnitt

Ü Überblende: Einzelbilder von Einstellung A überlappen mit Einzelbildern von Einstellung B

AUFBL Aufblende: langsames Einblenden einer Einstellung oder eines Bildelements

AUSBL Ausblende: langsames Ausblenden einer Einstellung oder eines Bildelements

ABBL Abblende: Abdunkelung einer Einstellung

WB Wischblende (wenn Effekt, dann mit Angabe des Effekts)

b.3. Elemente der Bildkomposition

b.3.1. Insert

Inhalt des Inserts kursiv; Besonderheiten (Groß- / Fettschrift etc.) werden übernommen

b.3.2. Namenseinblendung als Element des Vorspanns

Inhalt kursiv, typografische Beschreibung in Stichworten in ((...))

b.3.3. Lokalisierung von Personen oder Gegenständen im Raum

VG Vordergrund	BR Bildrand
MGMittelgrund	BH Bildhälfte
HG Hintergrund	BE Bildecke
BM Bildmitte	

b.3.4. Bildinhalt

Ist der Bildinhalt nicht genau zu erkennen oder wird vermutet, dann erfolgt die Beschreibung in (...). Beschreibung der Kleidung und des Set-Hintergrunds erfolgt in erster Einstellung, dann nicht mehr. Anmerkungen befinden sich in ((...)).

c) Akustische Dimensionen

c.1. Musik und Geräusche

Mu Musik: Grob-Charakterisierung in (())

G Geräusche: Grob-Charakterisierung in (())

Zu Beginn der Einstellung vermerkte Musik und/oder Geräusche sind für die *gesamte* Einstellung *laut* zu hören, wenn parallel auf der visuellen Dimension keine Angaben vorzufinden sind (also Leerzeile). Sind Geräusche oder Musik nur im Hintergrund (leise) zu hören, wird dies durch die Abkürzung HG (Hintergrund) vermerkt. Wenn die Geräusche und/oder Musik nicht zu Beginn der Einstellung vermerkt sind wie eben beschrieben, dann entspricht ihre jeweilige Position dem Zeitpunkt beziehungsweise der Stelle ihres Auftretens. Findet im Verlauf einer Einstellung ein Lautstärkenwechsel statt, so wird die Dauer in (sec) innerhalb der ((Charakterisierung)) vermerkt.

c.2. SprecherInnen

S^{w,m} SprecherIn, weiblich oder männlich

Bei Musik steht S analog für Sänger, dann wird in erster Einstellung Sänger vermerkt.

N bei bekanntem Sprecher Abkürzung des Vornamens

(A) SprecherIn ist vermutlich Sprecher A

() SprecherIn nicht identifizierbar

c.3. Gesprochene Sprache

(.) Mikropause unter 0,25 Sek. Dauer

(-), (--), (---) geschätzte Pausen von ca. 0,25 – 0,75 Sek. Dauer

(2) geschätzte Pause in Sekunden ab Pausendauer von ca. 1 Sek.

[Beginn einer Überlappung bzw. gleichzeitiges Sprechen

ja:: Dehnung; Anzahl der Doppelpunkte entspricht Länge der Dehnung

? stark steigende Intonation

, schwach steigende Intonation

; schwach fallende Intonation

. stark fallende Intonation

= Verschleifung innerhalb von Einheiten, z.B. und=äh

hm, ja, nee einsilbige Rezeptionssignale

hm=hm, ja=a zweisilbige Rezeptionssignale

((lacht)) Umschreibung von para-linguistischen Informationen (Lachen,

Husten, Räuspern, etc.), äußere Klammern kennzeichnen Anfang und

Ende

() unverständliche Textpassage

(und) vermuteter Wortlaut, nicht sicher rekonstruierbar

((...)) Auslassung innerhalb einer Äußerung

<<f>> forte, laut

<<ff>> fortissimo, sehr laut

<<p>> piano, leise

<<pp>> pianissimo, sehr leise

<<cresc>> crescendo, lauter werdend

<<decresc>> decrescendo, leiser werdend

Die Lautstärkeangaben können sich ebenso auf Geräusche beziehen, sofern diese in ihrer Lautstärke von laut (normal, keine zusätzliche Angabe) und leise (HG) abweichen.

II Transkriptionen

Transkription 1: Der Vorspann

Nip/Tuck (C: Ryan Murphy, USA, seit 2003), Vorspann Staffel 1

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '2	D, F ^o : BM: Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger von Hand in weißem Handschuh halten rot-schwarzen Filzstift, ziehen rote gestrichelte Linie auf weißer Fläche; Ü ((langsam))	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
2 / '3	N, F ^u : BR ^{re.li} : Zwei androgyne weiße Schaufensterpuppen (SP) ab Hals; BM: rote gestr. Linie entwickelt sich von oben, ohne Urheber, auf grauem HG; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
3 / '1	N, F ^u : BR ^{re.li} : Zwei androgyne weiße SP ab Brust; BM: rote gestr. Linie läuft weiter; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge))
4 / '2	N, F ^u : BR ^{re.li} : Zwei androgyne weiße SP ab Hüfte; BM: rote gestrichelte Linie läuft nach unten, verschwindet oben; ((läuft durch alle drei Bilder, unabhängig von Blende)) BM: AUFBL rotes Logo <i>Nip/Tuck</i> ; „/“ rückt sich nach rechts zurecht BR ^{re} : Hand zur Mitte zuckt; Ü	G, Mu: ((dumpfe (Bass)schläge)) G, Mu: ((dumpfer (Bass)schlag)) Mu: ((Melodie beginnt, evtl. Keyboard, (chorale o. lang gezogene Töne)))
5 / '2,5	G, F ^v : BM, HG: (männl.) weiße SP; BR ^{re} , VG: (weibl.) weiße SP ((beide ab Nase bis Schultern)), HG graue Fläche; Ü	Mu: ((Melodie, leises Schlagzeugbecken, evtl. Keyboard))
6 / '1	D, F ^{re} : weißer linker SP-Busen, Hand mit weißem Hand-	Mu: ((Melodie, leises Schlagzeugbecken, evtl. Keyboard)) Sängerin ^w : Make

	<p>schuh zieht unterhalb mit Filzstift rote gestr. Linie;</p> <p>Ü</p>	
7 / '1,5	<p>D, F^{re}: BH^{re}: weißer rechter SP-Busen, Hand mit weißem Handschuh zieht unterhalb mit Filzstift rote gestr. Linie;</p> <p>BH^{li}: linker Busen, rote gestr. Line verblasst;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: me::,</p>
8 / '3	<p>D, F^{re}: BH^{li}: Bauch/Hüfte von weißer weibl. Puppe;</p> <p>BH^{re}: Hand von Puppe mit langen Fingernägeln;</p> <p>Hinter Bauch erscheint nach rechts, über Hand: <i>Dylan Walsh /</i></p> <p>Darunter: <i>Julian McMahon</i> ((gleiche Typografie wie <i>Nip/Tuck</i>-Logo, weiße Schrift)), HG graue Fläche;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie + ab hier Klackern))</p> <p>S^w: (.) beautifu:.,ul;</p>
9 / '4,5	<p>T, F^{li}: HG: braune gelagerte Kisten; VG: 6 identische offene Kisten mit hautfarbenen nackten Oberkörpern und Köpfen ((ohne Gliedmaßen)) von 6 weibl. SP mit kurzen Haaren, Augen sind offen, Köpfe nach rechts und links gedreht; Reihe scheint weiter zu gehen; auf Oberkörper kleben Zettel, liegen in Plastik und Styropor, auf Kisten roter Aufdruck „FRAGILE“; zweite Kiste von links Zettel mit Handaufschrift „20“;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p>
10 / '4	<p>N, F^{o.re}: BR^{re,li,u}: Zwei Puppenköpfe, farbige Augen offen, schauen zur Mitte; rot-goldene Lippen; HG: braune Kisten, Aufdruck: „FRAGILE. HANDLE WITH CARE“, AUFBL <i>John / Hensley</i> ((weiße Schrift, bekannte Typografie)) zwischen Köpfen;</p> <p>WB mit Weißblitz</p>	<p>Mu: ((Melodie, ansteigend Streicher))</p> <p>S^w: Make me::::,</p>

		Mu: ((ansteigender Streicher Höhepunkt))
11 / '1,5	<p>G, F^o: eher BH^{li}: weibliche weiße Puppe Kopf und Schultern, keine Arme; Augen geschlossen; Lippen ungeschminkt, Augenlider leicht grau; BH^{re}: AUFBL <i>Valerie / Cruz</i> ((weiße Schrift, bekannte Typografie)), HG graue Fläche;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: (-) a perfect Sou:</p>
12 / '3	<p>G, F^o: BH^{li}: weibliche weiße Puppe nur Kopf, schlägt Augen auf, Blick in Kamera, Iris blau</p> <p>BH^{re}: <i>Valerie / Cruz</i> aus Einstllg. 11 bleibt an gleicher Stelle stehen bis Augenaufschlag; dann AUSBL <i>Valerie / Cruz</i> und kompletter HG blauer Himmel mit weißen Wolken;</p> <p>Ü</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :oul; (.) a perfekt mi::</p> <p>Mu: ((leichtes Klingeln))</p>
13 / '1,5	<p>HN, F^{re}: hautfarbene SP, Gesicht geschminkt, kurze Haare, alle Gliedmaßen, Blick nach vorne links; nackt</p> <p>HG: blauer Himmel, Wolken aus Einstllg. 12 an gleicher Position, ruckartige Bewegung; unterhalb grau-braune Häuserreihe mit Palmen u. (Strand);</p> <p>Jump Cut</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :ind; (.)</p>
14 / '7	<p>N, F^{re}: hautfarbene SP, Gesicht geschminkt, kurze Haare, alle Gliedmaßen, Blick nach vorne links; nackt</p> <p>HG: blauer Himmel, weiße Wolken; unterhalb grau-braune Häuserreihe mit Palmen u. (Strand), näher als in Einstllg. 13</p> <p>BR^{li}: Sonnenlicht bricht sich in Kameralinse</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: a perfect fa::ce, (1)</p>

	<p>BH^e, neben Kopf: AUFBL <i>and Joely / Richardson</i> ((weiße Schrift, bekannte Typografie)),</p> <p>Puppe bewegt Iris kaum merklich nach rechts</p> <p>AUSBL <i>Joely / Richardson</i></p> <p>Ü mit Wolkeneffekt</p>	<p>Mu: ((leichtes Klingeln))</p> <p>S^w: a perfe:::</p>
15 / '4	<p>D, F^o: BM: Nase bis Hals von hautfarbener Puppe, ungeschminkt; rote gestrichelte Linie entwickelt sich ohne Urheber von unten in Mitte von Hals nach oben; verschwindet dann von unten; Gesicht bekommt Hautfarbe, kleine Falten, Unebenheiten, volle rote Lippen ((Augen nicht zu sehen)); BMⁿ: AUFBL <i>Created by / Ryan Murphy</i> ((rote Schrift, bekannte Typografie))</p> <p>HG: blauer Himmel, weiße Wolken, ruckartige Bewegung;</p> <p>ABBL</p>	<p>Mu: ((Melodie))</p> <p>S^w: :ct , (2)</p> <p>S^w: lie:: .</p> <p>Mu: ((4 dumpfe (Bass)schläge))</p>

Auf Grund der synthetisch erzeugten Musik sind einzelne Instrumente kaum auszumachen. Die Beschreibung bezieht sich darauf, welche Instrumente dem gehörten Klang am nächsten stehen.

Transkription 2: Frankenlaura

Nip/Tuck, Staffel 3, Folge 6: Frankenlaura, (R: Michel M. Robin, USA, 2005), 40:50 – 43:06

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '15	N, F ^u : blassgrüne Wand, Prine liegt auf Pritsche, Prine schließt die Augen, lächelt F ^u ins Schwarze Ü	Mu: ((Klavier und Klängen)) Mu: ((Melodie, Klavier, Gitarre)) G: (((<pp>Rauschen)))
2 / '9	N (US): Prine steht lächelnd hinter liegender toter Laura, beugt sich runter, streicht ihr mit grünen Handschuhen übers Haar	Mu: ((Klavier, Gitarre))
3 / '5	G, F ^{re,o u. li,u,hk} : tote Laura seitlich, Prine näht Hals an Körper fest	Mu: ((Klavier, Gitarre))
4 / '3	N (US): Prine näht, lächelt Ü	Mu: ((Klavier, Gitarre)) Sänger ^m : his father was a drin-
5 / '5	N(US): Sean nähert sich Laura, gleiche Kleidung und Handschuhe wie Prine, beugt sich hinunter	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : -ker, (.) and his mother cried in bed.
6 / '4	G, F ^{re,o,hk} : Laura, Prine näht am Hals, lächelt Ü	Mu: ((Klavier, Gitarre))
7 / '8	HN (AS), F ^o : Laura auf weißer Pritsche, ohne Arme, ohne Beine, Sean setzt Schere an Halsnaht an	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : folding John Wayne's T-Shirts, (-) when the swingset hit his head.
8 / '1	G: Laura, Sean löst Halsnaht mit Schere	Mu: ((Klavier, Gitarre))
9 / '2	N (US): Sean schneidet Halsnaht auf	Mu: ((Klavier, Gitarre))
10 / '2	D ^{hk} : Prine nimmt Make-Up-Döschen, taucht Schwamm ein	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : the neighbours they
11 / '1	N (US): Prine mit Make-Up-Schwamm	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : adored him,
12 / '3	G ^{hk} : Prime tupft Make-Up aus Halsnaht	Mu: ((Klavier, Gitarre))

		S ^m : for his humour
13 / '1	N (US): Prima hält Lauras Kopf, tupft Make-Up auf, konzentriert	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : and his con-
14 / '2	G: Laura, grüne Handschuhe lösen Halsnaht mit Schere	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : -ver-
15 / '2	N (US): Sean löst Halsnaht, konzentriert	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : -sa::tion.
16 / '1	D: Grüne Handschuhe kämmen mit Bürste Lauras Haar	Mu: ((Klavier, Gitarre))
17 / '2	N: Prine kämmt Laura, lächelt, streicht ihr über den Kopf	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : look underneath the
18 / '1	G (AS): Laura, Sean löst Halsnaht	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : house the:
19 / '1	N (US): Sean löst Naht, angestrengt	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : :re,
20 / '4	D ^{hk} : Prine mit Wimperntusche, trägt sie sorgfältig bei Laura auf	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : find the few living things rotting fast in their
21 / '1	N (US): Prine trägt Wimperntusche auf, konzentriert, zärtlich	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : Sleep of the de::
22 / '1	N ^{hk} : Sean rüttelt an Lauras Kopf	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : ::ad.
23 / '3	D ^{hk} : Prine, jetzt ohne Handschuhe, mit rotem Lippenstift	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : twenty-seven peo;;op:
24 / '2	N ^{hk} : Sean zerrt an Lauras Kopf	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : :le (.) even
25 / '2	G: Laura, Prine trägt Lippenstift auf	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : more,
26 / '1	N ^{hk} : Sean dreht Kopf nach rechts	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : they were boys
27 / '2	N (US): Prine trägt Lippenstift auf, lächelt	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : with their cars
28 / '1	N ^{hk} : Sean zieht Kopf weg	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : summer jobs
29 / '2	N (OS): Laura mit angenähten Gliedmaßen, Prine fährt ihr zärtlich über Lippen	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : oh my Go;;;o::iaia
30 / '4	HN ^{hk} : Sean legt Kopf neben Torso auf Pritsche	Mu: ((Klavier, Gitarre))

		S ^m : iaiao::,o::,d, Mu: ((Klavier, Gitarre))
31 / '3	G ^{hk} : Prine küsst Laura	S ^m : hm,mm.
32 / '2	A (OS): Prine lägt sich zu Laura auf Pritsche	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : (---) and in my
33 / '4	HN, F ^{re,o, hk} : Sean stellt weiße Kiste neben Kopf und öffnet sie	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : best behaviour, (.) I a:
34 / '1	G: Prine liegt mit Wange an Lauras Gesicht, traurig, runzelt Stirn	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : :m really
35 / '2	G (AS ^s): Laura, Sean legt Kopf in Kiste, daneben auf Pritsche ist Torso	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : just
36 / '3	N (US): Sean seufzt, nimmt Deckel	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : like him.
37 / '1	G (OS): Lauras Kopf in Kiste, Deckel kommt darauf	Mu: ((Klavier, Gitarre))
38 / '4	N: Schwarz, Tür öffnet sich, Sean beugt sich nach unten	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : look beneath the floorboards,
39 / '3	HN: Sean schiebt Kiste nach vorne; BR: schwarz	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : for the secrets I have
40 / '9	N ^{hk} : Sean schiebt Kiste, schließt Tür, schaut durch Gitterfenster, dann nach links oben, hebt Arm	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : hid. Mu: ((Melodie)) S ^m : .hh
41 / '4	HN: BR: schwarz, BM: Kiste auf Gitter, BR: Flammen tauchen auf, werden größer, leichte F aus Bild raus	Mu: ((Klavier, Gitarre)) S ^m : hh
42 / '4	N: Sean hinter Gitterfenster, VG: Flammen, Sean geht	G: (((<p>Flammen>)))
43 / '6	HN: Flammen um die Kiste, ergreifen Kiste ABBL	G: (((<p>Flammen>)))

Transkription 3: Die OP von Mandi / Randi

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 2: Mandi/Randi. (R: Ryan Murphy, USA 2003); 18:06 – 18:59

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '9	HN, B ^{hk} : Tür öffnet sich, Sean und Christian betreten OP, S ^{hk} über OP, zwei Patientinnen, Personal, S ^{hk} zu HN Sean und Christian, mit OP-Kleidung, Hände werden abgetrocknet	Mu: ((synthetischer Beat)), HG Mu,G: ((Vogelgezwitscher)), HG G: ((Tür stößt auf)), ((Piepen von OP-Apparaten)) C: Willkommen zurück
2 / '3	D, F ^{o,li,hk} : Hände der Patientinnen mit Messklemme, N: Liz in blauer OP-Kleidung mit Mundschutz	Mu,G: ((synthetischer Beat)), ((Vogelgezwitscher)), HG L: Für das doppelte Gehalt (.) wie kann eine Lady da ablehnen, Mu: ((Melodie, synthetisch, pop-pig))
3 / '1,5	G: Christian mit blauer OP-Haube, Blick nach links (zu Sean), Mund etwas offen	Mu: ((synthetische Musik))
4 / '2	N, F ^{o,li,hk} u. F ^{u,li,hk} : Sean von OP-Schwester weiter vorbereitet	Mu: ((synthetische Musik))
5 / '4	G ^{hk} : Christian mit blauer OP-Haube, Blick nach links (zu Sean), Mund etwas offen, dann nach vorne, S ^u ((minimal)): bekommt Kittel	Mu: ((synthetische Musik)) Sängerin ^w ((verzerrt)): Make your desires reality; ((Scratchen))
6 / '2	G ^{hk} : Sean, Blick nach rechts (zu Christian)	Mu: ((synthetische Musik)), HG S: Ich das Gesicht, du den Körper?
7 / '2	G ^{hk} : Christian, Blick nach links, Mund zu, nickt resigniert, Blick nach vorne, bekommt Mundschutz	Mu: ((Scratchen)), S ^w : Make your desires rea
8 / '1	G ^{hk} : Sean bekommt Mundschutz	Mu: S ^w : lity; ((Scratchen))
9 / '5	HT, F ^{li,hk} : Sean und Christian gehen mit erhobenen Händen zu Patienten	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} ((verzerrt)): (it's scientific, it's natural, it's incorrect (-) it's

		scientific, it's na:)
10 / '3	G (US ^l): Christian mit Mundschutz, F ^{u, re, hk} : nimmt Skalpell, F ^{o, li, hk} ((nicht komplett))	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} : (:tural, it's incorrect,[it's scientific,) C: [10er-Messer,
11 / '3	G (US ^l): Sean mit Mundschutz, F ^{u, li, hk} : nimmt Skalpell, F ^{o, re, hk} ((minimal)) Weißblitz ((lang)), Ü	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m1} : (it's nat-)[S: [Skalpell, Mu: [S ^w : Make your desires reality G: ((Rauschen))
12 / '1,5	G: Kopf Patientin seitlich, mit Verbänden, Meißel in Nase gehauen	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m2} : hohe Stimme: genetic woa::rld G: ((Meißel im Takt))
13 / '0,5	G (AS): Kopf von Patientin, Gesicht, Meißel in Nase gehauen	Mu: ((synthetische Musik)) G: ((Meißel im Takt))
14 / '0,5	D: Bein seitlich, behandschuhte Hand zieht Schnitt in Höhe von Kniekehle, Blut tritt aus	Mu: ((synthetische Musik))
15 / '0,5	D (AS): Bein, Schnitt geht weiter	Mu: ((synthetische Musik))
16 / '1	G: Kopf Patientin seitlich, Markierung gestrichelte Linie schwarz mit Filzstift hinter Ohr Weißblitz, Ü	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m2} : genetic woa:: G: ((Rauschen))
17 / '1	G (OS): Mit Schere schneidet behandschuhte Hand Teil von linkem Ohr ab ((re im Bild)) Ü	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m2} : ::arld
18 / '0,25	G: Kopf seitlich, blutig, Hand geht Richtung Ohr Ü	Mu: ((Scratchen))
19 / '0,5	G (OS): Mit Schere schneidet behandschuhte Hand Teil von linkem Ohr ab ((re im Bild))	Mu: ((Scratchen))
20 / '0,2	G (OS): Bauch, blaues Tuch bis Bauchnabel, Hand-schuhhand zieht Schnitt mit Skalpell über Bauchnabel,	Mu: ((synthetische Musik))

	Blut tritt aus Ü	
21 / '0,4	G (OS): Bauch, blaues Tuch bis Bauchnabel, Handschuhhand zieht Schnitt mit Skalpell über Bauchnabel, Blut tritt aus	Mu: ((synthetische Musik))
22 / '0,6	G (AS ^s): blutiges Bein, Handschuhhand greift unter die Haut, blaue Laken	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m2} : genetic woa::
23 / '1	G (AS): Kopf, zwei Handschuhhände mit Instrument an Nase von Patientin	Mu: ((synthetische Musik)) S ^{m2} : ::arld
24 / '0,3	G (AS ^s): blutiges Bein, Handschuhhand greift unter die Haut, blaue Laken	Mu: ((Scratchen))
25 / '1	G (AS ^s): Bauch und Busen von Patientin, Brustwarzen abgeklebt, zwei blutige Handschuhhände betätigen Spritze mit durchsichtiger Flüssigkeit, Schlauch scheint in Bauch zu führen	Mu: ((synthetische Musik)) S ^w : Make your desi:
26 / '1,5	D: Busen und Bauch Patientin, HG: Spritze wird weiter gedrückt; VG, BR ^{li} : Busen wird größer	Mu: ((synthetische Musik)) S ^w : :ires reality.

Transkription 4a: Die Rezertifizierung, Teil 1

Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 10: Adelle Coffin. (R: Michael M. Robin, USA, 2003), 09:44 – 11:10

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '5	A: Prüfer mit dunkelrotem Anzug, gelbe Krawatte, kommt von links ins Bild, hält Mikrofon, schaut auf Uhr HG: weiße Wand BR ^u : AUFBL u. AUSBL <i>directed by michael / m./ robin</i>	Mu: ((klassisch, Streicher)), HG P: Doctores, bitte stellen sie
2 / '2	T, F ^{l.v.} : BM: Prüfer, BR ^{re u. li.} : Zwei Reihen Menschen in dunkelroter OP-Kleidung, vor ihnen metallene Rollwagen mit blauen Tuch; alle in weißem Raum, Deckenbeleuchtung	Mu: ((Streicher)), HG P: sich ihren Patienten vor.
3 / '1	N: BR ^{li.} : blaues Tuch wird gelüftet, linke Reihe Leichenköpfe erscheinen auf Rollwagen, Gesicht nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Hebegeräusch von Tuch im Takt der Musik))
4 / '1	N: BR ^{re.} : blaues Tuch wird gelüftet, rechte Reihe Leichenköpfe erscheinen auf Rollwagen, Gesicht nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Hebegeräusch von Tuch im Takt der Musik))
5 / '2	HN: BR ^{re.} : Merrill in dunkelroter OP-Kleidung vor Rollwagen mit totem Frauenkopf; HG ^{li.} : zwei weitere Chirurgen	Mu: ((Streicher)), HG M: m. na; toll.
6 / '2	G: Merrill, Blick nach links unten	Mu: ((Streicher)), HG M: ich krieg die fette Schnalle.
7 / '1	G: Frauenkopf auf Metalltisch, Augen zu	Mu: ((Streicher)), HG
8 / '2	G (AS): Metalltisch, blaues Tuch weggezogen, Frauenkopf darunter	Mu: ((Streicher)), HG P: Aus Erfahrung wissen wir,
9 / '1	G: Christian in roter OP-Kleidung, öffnet empört den Mund	Mu: ((Streicher)), HG P: dass es viele von ihnen
10 / '2	HN: BH ^{re.} : Christian hinter Rollwagen mit Frauenkopf in BM und Instrumenten, beugt sich nach unten und nach oben zu Kopf, Handschuhe	Mu: ((Streicher)), HG P: äußerst unpersönlich und irgendwie auch be

11 / '2	G (AS): toter Frauenkopf auf Metalltisch, Augen zu	Mu: ((Streicher)), HG P: unruhigend finden am Kopf einer Lei
12 / '1	N: Sean in roter OP-Kleidung blickt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG P: che zu operieren.
13 / '2	HN: Christian fuchelt mit Handschuhhand über Frauenkopf, ratloser Gesichtsausdruck	Mu: ((Streicher)), HG P: da wollen wir Abhilfe schaffen.
14 / '3	HN: Prüfer mit Mikrofon läuft nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG P: daher haben sie diesmal falls sie es wünschen die Möglichkeit die Biografie ihrer Leiche
15 / '2	T: BR ^{re u. li} : Zwei Reihen Chirurgen mit Rollwagen und Leichköpfen nehmen alle zeitgleich Mappe an sich	Mu: ((Streicher)), HG P: etwas genauer zu betrachten;
16 / '1	G: Christian, blickt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
17 / '2	D ^{hk} : Krankenblatt, Aufschrift u.a.: Cause of Death: Heart Attack	Mu: ((Streicher)), HG C: Herzinfarkt;
18 / '2	G: Sean, blickt nach unten, blättert in Mappe	Mu: ((Streicher)), HG
19 / '2,5	D ^{hk} : Krankenblatt, Aufschrift u.a.: Adelle Coffin, Suicide	Mu: ((Streicher)), HG S: Selbstmord.
20 / '2	G: Sean blickt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
21 / '2	G: Frauenkopf auf Metalltisch, Augen zu	Mu: ((Streicher)), HG
22 / '1	N: Christian hebt Handschuhhand	Mu: ((Streicher)), HG
23 / '2	HT (AS ^l): BH ^{li} : Prüfer zwischen den Tischen, schaut zu Christian; BH ^{re} : Christian schräg von hinten, hebt Hand	Mu: ((Streicher)), HG C: äh[: P: [ja?
24 / '1	G: Christian, nimmt Hand runter	Mu: ((Streicher)), HG C: Könnt ich n anderen Kopf kriegen?
25 / '1	HT (AS ^l): BH ^{li} : Prüfer zwischen den Tischen, schaut zu Christian; BH ^{re} : Christian schräg von hinten	Mu: ((Streicher)), HG P: wieso?
26 / '2	G: Christian hebt Hände nach oben	Mu: ((Streicher)), HG C: ich hab (-) große Hände; und äh wie sie sehen;
27 / '1	G: Frauenkopf auf Tisch, seitlich, Finger deutet darauf	Mu: ((Streicher)), HG C: ist das der Kopf eines
28 / '2		Mu: ((Streicher)), HG

	G: Christian	C: unheimlich kleinen Menschen
29 / '1		Mu: ((Streicher)), HG
	N: Prüfer; HG: anderer Chirurg	C: ich werd diesen Schädel
30 / '2	G: Christian, Blick nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
		C: auf keinen Fall bearbeiten können,
31 / '0,5	G: Frauenkopf auf Tisch, Handschuhhand packt aufs Gesicht	Mu: ((Streicher)), HG
		C: sehen sie,
32 / '0,5	G: Christian, Blick nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
33 / '4	N, F ^{re} (AS ^l): Prüfer geht auf Christian zu	Mu: ((Streicher)), HG
		P: Doktor Troy, wir haben nur wenige Leichen die der Wissenschaft zur Verfügung stehen;
34 / '2	G: Christian, Mund offen, Blick nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
		P: für jeden Chirurgen einen Kopf zu bekommen
35 / '2	G (AS ^l): Prüfer	Mu: ((Streicher)), HG
		P: ist nicht leicht gewesen.
36 / '1	G: Christian schüttelt Kopf	Mu: ((Streicher)), HG
		P: wir [mussten in vier
		C: [äh; so, <<p>>
37 / '2	G (AS ^l): Prüfer	Mu: ((Streicher)), HG
		P: Bezirken nachfragen um die alle zu kriegen
38 / '1	G: Christian	Mu: ((Streicher)), HG
		P: es tut mir leid
39 / '1	G (AS ^l): Prüfer	Mu: ((Streicher)), HG
		P: aber sie werden damit zurecht
40 / '1	HN: BH ^{re} : Merrill grinst; VG, BH ^{li} : Prüfer	Mu: ((Streicher)), HG
		P: kommen müssen.
41 / '2	G: Christian, erboast	Mu: ((Streicher)), HG
42 / '1	G: Merrill lacht	Mu: ((Streicher)), HG
		M: he[he
		P: [Meine Damen
43 / '1	G: Christian, Mund offen, schaut nach links	Mu: ((Streicher)), HG
		P: und Herren

44 / '2	G: Merrill lacht, schaut nach rechts, verzieht ironisch das Gesicht	Mu: ((Streicher)), HG P: die erste Operation, die für sie ansteht ist eine Rhino
45 / '1	G: Christian, Blick nach links	Mu: ((Streicher)), HG P: plastik. Sie
46 / '4	T, F aus dem Bild: Prüfer in Mitte, schaut auf Uhr, rechts und links Reihen von Chirurgen nehmen Hammer und Meißel	Mu: ((Streicher)), HG P: haben eine Stunde Zeit; u::nd (---) fangen sie an.
47 / '0,5	N: linke Reihe Köpfe bekommen alle zeitgleich Hammer-Schläge in Nase	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Meißelschlag))
48 / '1	N: rechte Reihe Köpfe bekommen alle zeitgleich Hammer-Schläge in Nase	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Meißelschlag)) ((Meißelschlag))
49 / '1	G: Frauenkopf Adelle bekommt Hammer-Schlag in Nase	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Meißelschlag))

Transkription 4b: Die Rezertifizierung, Teil 2

*Nip/Tuck, Staffel 1, Folge 10: Adelle Coffin. (R: Michael M. Robin, USA, 2003), 24:07
– 27:24*

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '6	T, BM: Prüfer im dunkelroten Anzug läuft nach vorne, BR ^{re u. li.} : Zwei Reihen Menschen in dunkelroter OP-Kleidung, vor ihnen metallene Rollwagen mit Leichenköpfen, alle Gesicht nach vorne; alle in weißem Raum, Deckenbeleuchtung	P: Wir beginnen mit dem Einschnitt an der Kranznaht (-) u::nd (-) fangen sie, an.
2 / '3	N, F ^l : Merrill arbeitet an Kopf in roter OP-Kleidung, mit Handschuhen, unter Lampe	Mu: ((klassisch, Streicher)), HG
3 / '2	N ^{hk} : Christian blickt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
4 / '2	HN: Christian hinter Tisch, Handschuhhände an Leichenkopf unter Lampe, drückt	Mu: ((Streicher)), HG
5 / '2	G: Leichenkopf auf Tisch mit Handschuhhänden	Mu: ((Streicher)), HG
6 / '1	HN: Christian hinter Tisch, Handschuhhände an Leichenkopf unter Lampe, drückt	Mu: ((Streicher)), HG
7 / '1	N: Christian blickt angestrengt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
8 / '1	G: Leichenkopf auf Tisch mit Handschuhhänden, die drücken, Kopf fliegt nach vorne weg	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Rutschen))
9 / '1	G: Merrill blickt erstaunt nach rechts	Mu: ((Streicher)), HG
10 / '1	N: Christian schaut bestürzt nach unten	Mu: ((Streicher)), HG
11 / '4	T: Prüfer an linker Chirurgenreihe, von rechts fällt Kopf nach unten und rollt über den Boden, Prüfer schaut nach unten	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Flatsch))
12 / '1	G, F ^{re} : Christian blickt bestürzt nach rechts, geht nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG
13 / '1	G (AS ^l): Prüfer erstaunt, blaue Krawatte	Mu: ((Streicher)), HG
14 / '2	N: Christian geht nach links	Mu: ((Streicher)), HG P: Gibt's ein Problem
15 / '2	G (AS ^l): Prüfer schaut nach oben rechts	Mu: ((Streicher)), HG P: Doktor Troy?
16 / '2	G: Christian schaut nach links, dann nach unten	Mu: ((Streicher)), HG C: Nein Doktor Hiroshi. ((räuspern))
17 / '4	T: Zwei Chirurgenreihen, in Mitte Christian, bückt sich nach Kopf neben Prüfer, hebt Kopf auf und geht zurück	Mu: ((Streicher)), HG C: überhaupt nicht.

18 / '2	N: Prüfer, im HG: andere Chirurgin	Mu: ((Streicher)), HG P: Das Resultat sollte besser sein .h
19 / '3	HN, F ¹ : Christian, Frauenkopf in Händen, Prüfer geht vorbei, Christian nickt	Mu: ((Streicher)), HG P: als der Anfang.
20 / '2	N: Christian blickt nach unten, dann nach vorn, genervt	Mu: ((Streicher)), HG
21 / '3	T: Prüfer an linker Chirurgenreihe, geht nach vorne	Mu: ((Streicher)), HG
22 / '1	HN: Sean hinter Metalltisch, arbeitet mit Instrumenten an Kopf unter Lampe	Mu: ((Streicher)), HG G: ((<<pp>Ticken>))
23 / '1	G (AS ¹): Frauenleichenkopf, Augen zu	Mu: ((Streicher)), HG G: ((<<pp>Ticken>))
24 / '2	N: Sean hinter Kopf, rote OP-Kleidung inkl. Haube, arbeitet an Kopf; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG G: ((<<cresc>Ticken>)) ((<<cresc>Sirren>))
25 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Frauenleichenkopf, Augen zu; dann gehen Augen auf – blau	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Ticken)), ((<<f>Sirren>)) A: autsch,
26 / '3	G: Sean blickt verwundert auf, nach rechts und links	Mu: ((Streicher)), HG G: ((<<p>Ticken>)), ((<<f>Klirren>))
27 / '4	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, lächelt, schaut nach links oben zu Sean	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Ticken, Klirren)) A: Könnten sie auch meine Augen verschönern? Ich hasse Krähenfüße.
28 / '2	N: Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG G: ((<<p>Ticken>)) S: Ich bin ganz schön im Stress,
29 / '2	G: Kopf seitlicher, behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Was gibt's neues,
30 / '3	N: Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Sie sind nicht echt; da redet bloß mein Unterbewusstsein;
31 / '3		Mu: ((Streicher)), HG

	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	A: Ja: immer alles intellektuell betrachten,
32 / '4	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: die Sichtweise ist sehr praktisch (.) nicht wahr Sean; wenn man an einer Toten
33 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: operiert oder wenn man (-) wenn man versucht
34 / '3	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: der Freundin auszureden sich umzubring[en]; S: <<f>[Halten sie die Klappe.]>
35 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht, schaut nach links	Mu: ((Streicher)), HG A: Darf ich nicht reden während sie arbeiten?
36 / '2	N: Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: sie sind nicht; echt.
37 / '9	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht, nickt.	Mu: ((Streicher)), HG A: Der Tod ist eine Illusion Sean; (-) nur die Liebe ist von Dauer. (-) ihnen sollte klar sein dass ihre Liebe zu Megan andauern wird selbst wenn sie weg
38 / '3	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: ist. (--) Genauso wird auch ihre Liebe zu
39 / '7	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Julia andauern. (-) Wenn sie herausfindet dass sie ihrer Freundin dabei geholfen haben sich umzubringen, (.) wird sie sich von ihnen scheiden; lassen.
40 / '3	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut wütend; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Sie wird es nicht rausfinden. (.) Und ich bringe niemanden um.
41 / '5	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht	Mu: ((Streicher)), HG A: Na: schö::n. (.) Wir müssen ja nicht darüber reden. (-) Konzentrieren sie sich nur auf ihre Arbeit,
42 / '3	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut irritiert; VG:	Mu: ((Streicher)), HG

	Kopf	A: mein lieber, S: .h ich werde jetzt damit anfangen ihre Stirn zu liften
43 / '4	N (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, spricht, freut sich, fängt an zu husten	Mu: ((Streicher)), HG A: hervor:ragend. ((lacht)) dann liften sie mal oh;oh; ((hustet))
44 / '1	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: ((hustet))
45 / '1	G: behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Augen offen, hustet	Mu: ((Streicher)), HG A: ((hustet, lacht))
46 / '2	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: Krebs?
47 / '2	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Blick nach oben zu Sean, hustet	Mu: ((Streicher)), HG A: wie bei Megan? (.) Nein Schätzchen; ((hustet leicht))
48 / '2	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut irritiert; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: ((hustet))
49 / '1	G (AS ¹): Kopf, Blick leicht nach unten, Lippen zusammengepresst	Mu: ((Streicher)), HG A: das hab ich durch die Brechanfälle bekomm'n
50 / '4	N (US ¹): Sean hinter Kopf, schaut irritiert, fängt wieder an zu arbeiten; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: als ich keine Lebensfreude mehr verspürte beschloss ich das ganze zu been
51 / '5	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Blick nach vorne, spricht, zieht Augenbrauen hoch	Mu: ((Streicher)), HG A: den, Ich hab dann sämtliche Muntermacher eingesammelt, und sie dann mit einem gut gefüllten Becher Martini runtergespült.
52 / '1	N (US ¹): Sean hinter Kopf, schaut fragend, arbeitet; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG A: Aber was einem
53 / '13	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, Blick nach links zu Sean, spricht, blickt nach vorne, zieht Augenbrauen hoch, blickt wieder zu Sean	Mu: ((Streicher)), HG A: verschwiegen wird, ist dass Pillen und Alkohol in den meisten Fällen zu einem völlig unkontrollierten Erbrechen führen. (--) oh, (-) Da ist bedauerlicherweise meine Kehle drauf gegangen. (--) Helfen sie Megan Sean,

54 / '1		Mu: ((Streicher)), HG S: Nein.
	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	
55 / '6		Mu: ((Streicher)), HG A: Do:ch. Geben sie ihr einfach ein schönes Glas kalte Milch das beruhigt ihren Magen. Damit sie sich nicht so fürchterlich schämen muss wie neulich im
	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht, schlägt Augenlider nieder	
56 / '2		Mu: ((Streicher)), HG A: Restaurant (.)
	G (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	
57 / '2		Mu: ((Streicher)), HG A: Und sie dürfen nicht die Plastiktüte vergessen,
	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht	
58 / '1		Mu: ((Streicher)), HG S: Nei::n.
	G (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet; VG: Kopf	
59 / '9		Mu: ((Streicher)), HG A: Das ist ein notwendiges Übel wenn man Selbstmord begehen will. (-) Oh (.) nur Pillen und Alkohol das ist wirklich ein langer qualvoller und langsamer Tod. Aber mit ner Plastiktüte überm
	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht, reißt Augen auf	
60 / '3		Mu: ((Streicher)), HG A: Kopf nachdem man die Pillen intus hat (-)
	N (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut verzweifelt; VG: Kopf	
61 / '7		Mu: ((Streicher)), HG A: oh:, him::lisch. (-) durch den fehlenden Sauerstoff sieht man Farben eine schöner als die andere. (-)
	G (AS ¹): behandschuhte Hände arbeiten an Kopf, spricht, wiegt den Kopf, Blick ins Leere	
62 / '5		Mu: ((Streicher)), HG A: Tausende; So wunderschön und herr
	G (US ¹): Sean hinter Kopf, arbeitet, schaut verzweifelt; VG: Kopf	
63 / '8		Mu: ((Streicher)), HG A: lich und leuchtend. (-) Und dann entschwindet man so friedvoll als würde man träumen. (.)
	G (AS ¹): Kopf spricht, Blick ins Leere, lächelt	
64 / '2		Mu: ((Streicher)), HG A: So müssen sie es machen Sean;
	N (US ¹), F ⁰ : Sean hinter Kopf; VG: Kopf	
65 / '3		Mu: ((Streicher)), HG

	G (AS ¹): Kopf nickt bestimmt	A: <<f>Plastiktüte.>
66 / '2	N (US): Sean hinter Kopf, verzweifelt	Mu: ((Streicher)), HG
67 / '2	A (US ¹): Prüfer, linke Chirurgenreihe, Prüfer blickt auf Uhr, dreht sich um	Mu: ((Streicher)), HG P: Schluss. G: ((Klirren der Instrumente))
68 / '2	T: Zwei Metalltischreihen mit Köpfen, Prüfer an linker Reihe	Mu: ((Streicher)), HG G: ((Klirren der Instrumente))
69 / '4	N (US ¹): Sean hinter Kopf, verzweifelt, blickt nach links; VG: Kopf	Mu: ((Streicher)), HG S: .h h ((stöhnt))

Transkription 5: Ava Moore

*Nip/Tuck, Staffel 2, Folge 16: Joan Rivers (R: Ryan Murphy, USA, 2004), Beginn:
12:33 – 15:42*

Nr./Zeit	Bild	Ton
1 / '4	HN ^{hk} , F ^h : Ava, schwarzes Oberteil, gelber Rock, gießt Drink ein (BH ^{li}) an Hausbar, Christians Hinterseite (BH ^{re})	A: Nur zu (.) liefern sie mich der Polizei aus; (.) ich werd alles abstreiten. Matt wird mich unterstützen,
2 / '2	N ^{hk} : Christian im Anzug, HG: Avas Wohnung, gelbe Couch, Kunstgegenstände	A: und sie werden bloß erreichen, dass eine Kriminalakte
3 / '2	HN ^{hk} : Ava gießt Drink ein an Hausbar	A: für ihren Sohn angelegt wird.
4 / '2	N ^{hk} : Christian, HG: Avas Wohnung	C: Matt wird nicht verhaftet, (.) sie schon.
5 / '2	HN ^{hk} : Ava stellt Flasche beiseite	A: der Diebstahl von Arzneimitteln ist eine
6 / '1	N ^{hk} : Christian, HG: Avas Wohnung	A: Straftat, machen sie sich schlau bevor sie zu mir
7 / '2	HN ^{hk} : Ava dreht sich rum mit Glas in der Hand	A: kommen und hier Kasperletheater aufführen.
8 / '1	N ^{hk} : Christian, Avas Rücken erscheint HG: Avas Wohnung	A: hh
9 / '6	N ^{hk} , F ^{re} : Ava geht nach vorne rechts, hält Christian Drink hin; BH ^{re} : Christians Rücken	A: Wodka auf Eis; ich glaub den haben sie das letzte mal runtergeschmissen als sie hier mit leeren Drohungen aufgetaucht sind. (.)
10 / '1	N ^{hk} : Christian, BH ^{li} : Avas Rücken, hebt Glas nach oben	A: trinken sie aus
11 / '1	N ^{hk} : Ava hebt Glas nach oben	A: und hauen sie ab.
12 / '1	N ^{hk} : Christian schlägt Glas aus Avas Hand	G: ((Schleudern))
13 / '5	D ^{hk} , B: Glas fliegt auf Boden und zersplittert, Pfützte, B auf Ava, krümmt Finger	G: ((Scheppern, Klirren)) A: wie primitiv.
14 / '2	N ^{hk} : Christian, presst Lippen aufeinander	A: trotz ihres Doktor-
15 / '7	N ^{hk} : Ava bewegt Kopf, dreht sich weg	A: titels, und der ta,delo:sen facade; (-) sind sie bei der Behandlung von Frauen, (--) gerade erst aus der Höhle gekrochen.
16 / '2	N ^{hk} , B ^{li} : Christian, Ava dreht sich weg, geht zur Seite	C: <<f>ich würd aufpassen was ich sage wenn ich sie wär>
17 / '4	HN ^{hk} , B ^{re} : Ava geht vor fleckigen Spiegel, ihr Rücken zu Christian, Gesicht im Spiegel; links von ihr erscheint Christian hinter ihr im Spiegel	G: ((Schritte)) A: sonst was? Schlagen sie mich dann?
18 / '3	G ^{hk} : Christian	C: wenn sie ein Mann wären, (.) lägen sie nachdem, was sie mei-

		ner Familie angetan haben längst am
19 / '5	N ^{rhk} : B: Ava und Christian im Spiegel, Ava schmaler Mund, dreht sich zu Christian aus Spiegel raus	C: Boden. A: h und sie würden dann oben drauf liegen, (.) oder?
20 / '1	G ^{hk} : Christian	
21 / '2	G ^{hk} : Ava, zieht Nase nach oben	A: weil sie mich begehren, (.) nicht wahr?
22 / '2	N ^{rhk} : Christian	C: was sie absondern ist Säure.
23 / '2	G ^{hk} : Ava	C: wenn ich meinen Schwanz da reinstecken würde,
24 / '1	N ^{rhk} : Christian	C: würde er verbrutzeln.
25 / '3	G ^{hk} : Ava	A: Oh: (-) Der würde ganz sicher brutzeln.
26 / '1	G ^{hk} : Christian	
27 / '2	G ^{hk} : Ava, dreht sich weiter um	A: Matt ist nicht hie:r. h (.)
28 / '1	G ^{hk} : Christian	A: aber
29 / '3	G ^{hk} : Ava, umgedreht, verschränkt Arme	A: das wussten sie schon bevor sie mit dem Rohrstock herkamen, den sie sich nicht trauen zu schwingen. (-)
30 / '1	N ^{rhk} : Christian	A: sie sind nicht sauer weil
31 / '4	HN ^{rhk} : Ava geht weiter, Rückseite im Spiegel, Christians Gesicht im Spiegel; B Christian geht mit, stehen sich vor Fenster gegenüber	A: ich was mit Matt habe, sondern weil sie chancenlos sind. C: sie sind ja verrückt.
32 / '1	G ^{hk} : Christian	C: und damit eins klar ist; (.)
33 / '1	G ^{hk} : Ava	C: ich verlasse dieses
34 / '3	G ^{hk} : Christian	C: Höllenhaus erst, (.) wenn sie mit Matt schluss machen.
35 / '1	G ^{hk} : Ava	C: he.
36 / '2	G ^{hk} : Christian geht mit Gesicht auf Ava zu, aggressiv	C: eher würde ich sie töten als dass ich zu-
37 / '3	G ^{hk} : Ava geht mit Gesicht auf Christian zu, aggressiv	C: -lasse dass sie mit ihm verschwinden. A: ich schieß auf die haltlosen Drohungen.
38 / '1	G ^{hk} : Christian	
39 / '5	G ^{hk} : Ava, hebt Hand	A: sie wollen dass ich mit Matt Schluss mache, (--) dann zwingen sie mich.
40 / '1	G ^{hk} : Christian, Gesicht zur Seite von Ohrfeige ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG G: ((Klatschen))
41 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), mit Zungenspitze an Oberlippe	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ich soll damit aufhören?
42 / '2	G ^{hk} : Christian wütend, dreht Gesicht zurück ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: dann bleibt ihnen nur
43 / '1		Mu: ((Tango-Musik)), HG

	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS))	A: eine Möglichkeit Christian.
44 / '1	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: .hh
45 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), kneift Augen zusammen, geht Schritt nach vorne	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: zwingen sie mich sie mehr zu begehren; (.) erobern sie mich.
46 / '1	N ^{hk} : Christian, Avas Rücken, Ava schubst Christian	Mu: ((Tango-Musik)), HG Sängerin ^w : ((spanischer Gesang)) G: ((Schubsen))
47 / '2	G ^{hk} : Ava, Christian geht auf sie zu	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: doch das trauen sie sich ja nicht
48 / '1	G ^{hk} : Christian geht auf Ava zu	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: genauso wie
49 / '1	D ^{hk} : Christian ballt Faust	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: Sean und
50 / '1	G ^{hk} : Christian wütend	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: Julia. (-)
51 / '2	G ^{hk} : Ava, Gesicht bewegt sich zu Christian	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: ich hab die Macht und ich werd sie auch <<f>behalten>.
52 / '0,5	N ^{hk} : Christian, Ava schubst ihn	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) G: ((Schubsen)) C: .hh
53 / '0,5	D ^{hk} : Christian ballt Faust	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang))
54 / '0,5		Mu: ((Tango-Musik)), HG

		S ^w : ((spanischer Gesang)) A: aa:ch,
55 / '3	G ^{hk} : Christian, Schritt auf Ava zu	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: sie führen sich wie die anderen Versager auf. (.) sie drohen nur aber sie haben kein Rückgrat.
56 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)) aggressiv	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: sie haben Angst vor der Bedingungen-
57 / '3	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS)) aggressiv	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: -losigkeit. (-) Vor einer Frau von
58 / '2	G ^{hk} : Ava bewegt sich zu Christian, schlägt Augenlider nieder, schaut Christian an	Mu: ((Tango-Musik)), HG S ^w : ((spanischer Gesang)) A: mentaler und sexueller Intelligenz.
59 / '1	G ^{hk} : Christian, Lippen zusammengepresst	Mu: ((Tango-Musik)), HG
60 / '1	G ^{hk} : Ava, hebt Hand	Mu : ((Tango-Musik)), HG
61 / '0,5	G ^{hk} : Christians Kopf fliegt nach links, getroffen von Ohrfeige	Mu: ((Tango-Musik)), HG G: ((Klatschen))
62 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), schmale Augen	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: sie enttäuschen mich Christian. (-)
63 / '1	G ^{hk} : Christians Kopf bewegt sich zurück, wütend	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: letztenendes
64 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), hebt Hand	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: bellen sie nur und beißen nicht.
65 / '1	N ^{hk} : Ava und Christian gegenüber, Christian fängt ihr Handgelenk ab; HG: rote Kunst im Garten	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: h .h
66 / '2	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)), erstaunt, blickt auf festgehaltenes Gelenk	Mu: ((Tango-Musik)), HG
67 / '1	G ^{hk} : Christian ((ohne OvS))	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: beißen kann ich.

68 / '3	G ^{hk} : Ava ((ohne OvS)) grinst	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: <<p>wie fest?>
69 / '5	N ^{hk} , B: Ava und Christian gegenüber, Christian küsst Ava heftig, drehen sich, Christian wirft Ava auf gelbes Sofa	Mu: ((Tango-Musik)), HG A und C: hh .hh hh .hh
70 / '8	N ^{hk} (AS), B: Ava fällt aufs Sofa, Christian über ihr, küssen sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ((stöhnt))
71 / '5	HT ^{hk} , B: Christian auf Ava auf Sofa, Ava schlägt um sich, Christian setzt sich auf, öffnet Hose	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ((stöhnt)) C: sie haben damit angefangen, jetzt bringen sie es zu ende.
72 / '1	G ^{hk} (AS): Ava wehrt sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG
73 / '1	HN ^{hk} : Christian aggressiv, beugt sich wieder runter zu Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: Nein, nein,
74 / '3	G ^{hk} (AS), B: Ava wehrt sich, schlägt um sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: nein, nein, nicht das, nein,
75 / '1	N ^{hk} (US ^l), B: Christian auf Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: ich soll sie erobern?
76 / '1	G ^{hk} (AS), B: Ava wehrt sich	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ah.,
77 / '1	N ^{hk} (US ^l), B: Christian auf Ava	Mu: ((Tango-Musik)), HG C: na schön.
78 / '1	G ^{hk} (AS), B: Ava streckt Kopf nach hinten	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: ah::;
79 / '1,5	G ^{hk} (US): Christian erstaunt	Mu: ((Tango-Musik)), HG
80 / '4	G ^{hk} (AS): Ava nimmt Kopf nach oben, schaut Christian an	Mu: ((Tango-Musik)), HG A: <<p>ah::;>
81 / '3	G ^{hk} (US): Christian erstaunt, Mund offen, wiegt Kopf zur Seite	Mu: (((<<decresc>Tango>>)))
82 / '3	G ^{hk} (AS): Ava schaut Christian an, fragend, Christian geht von ihr runter	C: .hh
83 / '15	N ^{hk} (US ^l), B: Christian schaut zu Ava runter, fragend; schaut nach vorne, konsterniert, geht nach vorne rechts weg; Ava steht auf, B, F ^h , HN: Ava, schlägt Arme um Bauch, verwirrt	C: h .h G: ((Schritte)) A: h .h (.) was ist denn los?

		<<ff>sagen sie bloß ich bin ihnen zu sehr Frau.> h .h
--	--	--

III Auswertung der Arztserien

Bei der ersten Nennung der Serie werden die Produktionsdaten, das Land und eventuelle Genre-Überschneidungen in Klammer angegeben.

Ausnahme: Dokusoaps, da angenommen wird, dass diese aktuell produziert werden.

Auch Magazine, Reportagen und Filme sind aufgeführt.

Samstag, 9. Mai 2009:

RTL

7:35 Uhr: Nikola (Comedy) (deutsch) 1997-2005

Sat1

6:00 Uhr: Für alle Fälle Stefanie (deutsch) 1995-2004

7:00 Uhr: alphateam – Lebensretter im OP (deutsch) 1996-2005

8:00 Uhr: Hallo, Onkel Doc! (deutsch) 1994-2000

Pro7

6:15 Uhr: Scrubs – Die Anfänger (Comedy) (amerikanisch) seit 2001

15:20 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

HR

9:15 Uhr: In aller Freundschaft (deutsch) seit 1998

18:20 Uhr: Notarztwagen 7 (deutsch) 1976

MDR

15:12 Uhr: In aller Freundschaft

Sonntag, 10 Mai 2009:

RTL

9:50 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben (Kombination aus Polizei, Feuerwehr, Notarzt; Actionserie) (deutsch), als Arztserie gezählt; 2008-2009

Pro7

8:10 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

SWR

13:15 Uhr: In aller Freundschaft

HR

17:15 Uhr: In aller Freundschaft

MDR

18:05 Uhr: In aller Freundschaft

RBB

17:10 Uhr: In aller Freundschaft

Montag, 11. Mai 2009:

RTL

10:30 Uhr: Mein Baby (Dokusoap, nicht nur im Krankenhaus)

11 Uhr: Die Kinderärzte (Dokusoap)

17 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben

Pro7

8:45 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

Vox

16 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren (Dokusoap)

17 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

4:40 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

5:30 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

WDR

20:15 Uhr: Die Kinderklinik (Doku-Reihe)

NDR

12:15 Uhr: In aller Freundschaft

SWR

10:15 Uhr: In aller Freundschaft

HR

12:45 Uhr: In aller Freundschaft

Dienstag, 12. Mai 2009:

ARD

21:05 Uhr: In aller Freundschaft

RTL

10:30 Uhr: Mein Baby

11 Uhr: Die Kinderärzte

17 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben

21:15 Uhr: Dr. House (amerikanisch) seit 2004

0:35 Uhr: Dr. House

Pro7

9:15 Uhr Scrubs – Die Anfänger

Vox

16 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

17 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

4:40 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

5:30 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

WDR

13 Uhr: In aller Freundschaft

NDR

12:15 Uhr: In aller Freundschaft

SWR

10:15 Uhr: In aller Freundschaft

HR

12:45 Uhr: In aller Freundschaft

RBB

13:30 Uhr: In aller Freundschaft

Mittwoch, 13. Mai 2009:

ARD

11:15 Uhr: In aller Freundschaft

RTL

10:30 Uhr: Mein Baby

11 Uhr: Die Kinderärzte

17 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben

Pro7

9:20 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

20:15 Uhr: Grey's Anatomy (amerikanisch) seit 2005

21:15 Uhr: Private Practice (amerikanisch) seit 2007

22:15 Uhr: Emergency Room (amerikanisch) 1994-2009

1:10 Uhr: Grey's Anatomy

3:10 Uhr: Private Practice

Vox

16 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

17 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

4:40 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

5:30 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

WDR

13 Uhr: In aller Freundschaft

NDR

12:15 Uhr: In aller Freundschaft

SWR

20:15 Uhr: Auch Helfer brauchen Hilfe (Reportage)

BR

11:45 Uhr: Gesundheit! (Magazin)

HR

12:45 Uhr: In aller Freundschaft

RBB

13:30 Uhr: In aller Freundschaft

Donnerstag, 14. Mai 2009:

ARD

0:50 Uhr: Klinik unter Palmen (Reihe) (deutsch) 1996-2003

RTL

10:30 Uhr: Mein Baby

11 Uhr: Die Kinderärzte

17 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben

Pro7

9:05 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

Vox

16 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

17 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

WDR

13 Uhr: In aller Freundschaft

NDR

12:15 Uhr: In aller Freundschaft

SWR

10:15 Uhr: In aller Freundschaft

HR

12:30 Uhr: In aller Freundschaft

16:30 Uhr: Die Bergretter; als Dokumentation gezählt

MDR

21 Uhr: Hauptsache gesund (Ratgeber)

RBB

13:30 Uhr: In aller Freundschaft

Freitag, 15. Mai 2009:

RTL

10:30 Uhr: Mein Baby

11 Uhr: Die Kinderärzte

17 Uhr: 112 – Sie retten dein Leben

Pro7

9:10 Uhr: Scrubs – Die Anfänger

Vox

16 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

17 Uhr: Menschen, Tiere und Doktoren

WDR

13 Uhr: In aller Freundschaft

NDR

12:15 Uhr: Dr. Sommerfeld – Neues vom Bülowbogen (deutsch), 1997-2004

SWR

10:15 Uhr: In aller Freundschaft

HR

11 Uhr: Service Gesundheit (Magazin, Ratgeber)

12:45 Uhr: In aller Freundschaft

MDR

13:15 Uhr: Hauptsache Gesund (Ratgeber)

RBB

13:30 Uhr: In aller Freundschaft

3Sat

14 Uhr: Sauerbruch – Das war mein Leben (Spielfilm, BRD, 1954)

Lässt man die Ratgeber, Magazine und Filme außen vor, kommt man auf 19 verschiedene Serien (nicht die Stunden, nur die Serien), von denen fünf Dokusoaps oder –reihen sind.

„Nikola“, „Für alle Stefanie“, „Hallo, Onkel Doc!“ und „alphateam“ werden nicht mehr aktuell produziert und befinden sich zudem auf einem schlechten Sendeplatz. Auch „Dr. Sommerfeld“, „Klinik unter Palmen“ und „Notarzwagen 7“ sind keine aktuellen Produktionen.

Als aktuelle Arztserien, die nicht dem Doku-Genre zugehörig sind, lassen sich insgesamt sieben Stück bezeichnen. Dabei handelt es sich um zwei deutsche und fünf amerikanische Produktionen. Es fällt auf, dass die amerikanischen Serien häufiger auf den quotenreichen Sendeplätzen am Abend liegen. Zu den deutschen Sendungen zählen „In aller Freundschaft“ und „112 – Sie retten dein Leben“, wobei diese Serie keine reine Arztserie ist, sondern die Einsätze von Polizisten, Feuerwehrleuten und Nothelfern thematisiert.

IV Serieninfos: *Nip/Tuck*

Deutscher Titel: *Nip/Tuck* – Schönheit hat ihren Preis

Produktionsdaten: 81 Folgen in 5 Staffeln

Produktionsland: USA

Erstausstrahlung USA: 22. Juli 2003 auf FX

Produzent und Idee: Ryan Murphy, produziert mit Team; Regisseure wechseln¹⁴⁶

Deutsche Erstausstrahlung: 21. Dezember 2004 auf ProSieben, später Sat 1. Bisher 4 Staffeln im deutschen Privat-Fernsehen, Free-TV.

Darsteller, Hauptcharaktere:

Dylan Walsh als Dr. Sean McNamara,
Julian McMahon als Dr. Christian Troy,
John Hensley als Matt McNamara,
Joely Richardson als Julia McNamara,
Roma Maffia als Dr. Liz Cruz,
Kelly Carlson als Kimber Henry.

Auszeichnungen:¹⁴⁷

Insgesamt 6 Preise und 42 Nominierungen. Mehrfach für den Emmy und den Golden Globe nominiert.

2005: Golden Globe für „Best Television series“, Kategorie Drama

2004: Emmy für „Make Up“

Handlung:

Die beiden befreundeten Schönheitschirurgen Sean McNamara und Christian Troy sind Anfang 40, kennen sich seit der Universität und betreiben eine gut gehende Praxis in Miami, Florida. Sean ist verheiratet mit Julia und hat einen 16-jährigen Sohn, Matt, sowie eine siebenjährige Tochter, Annie (Alter in der ersten Staffel). Christian ist ein Frauenheld und hat oft in einer Episode mehrere Partnerinnen. In der Praxis arbeitet außerdem noch Liz, die lesbische Anästhesistin.

¹⁴⁶ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0361217/>, abgerufen am 11.06.2009.

¹⁴⁷ Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0361217/awards>, abgerufen am 11.06.2009.

Sean und Julia beschließen im Verlauf der Staffeln mehrfach sich zu trennen, lassen sich auch scheiden. Am Ende der dritten Staffel finden sie jedoch wieder zusammen, da sie ein gemeinsames Kind erwarten. Christian ist eigentlich seit der Uni in Julia verliebt, sie haben eine Nacht zusammen verbracht und Matt ist sein leiblicher Sohn. Dies findet Julia durch einen Gentest heraus. Sie ist sich nicht sicher, ob sie Christian wirklich liebt, allerdings unzufrieden in ihrer Ehe und mit ihrem Dasein als Hausfrau, lieber wäre sie ebenfalls Ärztin geworden und beginnt so ein Medizinstudium, das sie allerdings wieder abbricht.

Christian wird anscheinend Vater und nimmt sich Mutter und Kind an, obwohl sich herausstellt, dass das Kind doch nicht von ihm ist. Schließlich muss er es jedoch an den leiblichen Vater abgeben, worunter er sehr leidet. Immer wieder stößt er auf Kimber, die erst Model, dann Schauspielerin, dann Porno-Star ist. Sie beschließen zu heiraten. Am Tag der Hochzeit wird sie von dem Serienvergewaltiger Schlitzer, der insbesondere in Staffel 3 sein Unwesen treibt und dessen Opfer McNamara/Troy unentgeltlich operieren, entführt und entstellt. Danach findet sie, kann sie nicht mehr mit Christian als schönes, perfektes Paar zusammenleben, obwohl er ihr in einer liebevollen Operation ihr altes Gesicht wiedergibt.

Die Handlung ist sehr dicht, oft vergehen innerhalb einer Episode Wochen, manchmal auch nicht. Alle Figuren hadern mit ihrem Leben und ihren Entscheidungen. Dies war nur eine grobe Übersicht. Des weiteren zeichnet sich die Serie durch die oft grotesken Fälle aus, die McNamara/Troy behandeln: Nicht alle Facetten einer Frau mit multipler Persönlichkeitsstörung wollen die gleiche Schönheitsoperation, ein Gorilla-Weibchen braucht eine Operation im Gesicht, um von ihrem Männchen anerkannt zu werden, Kimber lässt der Gummipuppe, die sie nach ihrem Vorbild gestaltet, eine andere Vagina anbringen.

Platzierung des Vorspanns:

Die Episode, die immer den Namen eines der Patienten, die in dieser Folge behandelt werden, trägt, beginnt mit einer Zusammenfassung von Szenen aus vorangegangenen Episoden, dies wird eingeleitet durch den Satz „Zuvor bei *Nip/Tuck*“, der von einem der Darsteller gesprochen wird, im deutschen analog von einem Synchronsprecher. Daraufhin folgt eine einleitende Sequenz, dann der Vorspann mit dem Titelsong „A perfect lie“ von Engine Room. Dieser erklingt wieder während des Abspanns, der nicht die Schauspieler, sondern die Produktions-Credits auflistet. Die folgenspezifischen Credits laufen nach dem Vorspann über die Serienhandlung am unteren Bildschirmrand. Ihre Typographie entspricht der des Vorspanns, einschließlich des Slashes.

Ausnahmen: In manchen Fällen setzten die Credits über der Serienhandlung aus, möglicherweise, wenn diese Szene von den Produzenten als besonders spannend angesehen wurde und nicht durch die Schrift gestört werden sollte.

Spezielle Ausnahmen:

02/01: Vorspann kommt gleich nach der Zusammenfassung

01/01: kein Vorspann, nur Credits; aber in dieser Pilotfolge werden Konzepte des Vorspanns schon thematisch etabliert

02/16: Ein Beispiel, wo Credits bei „spannender“ Szene aussetzen

02/16: zunächst Abspann mit anderer Melodie, der erneut die Darsteller auflistet; erst dann kommt normaler Produktions-Credit-Abspann -> dieser andere Abspann kommt direkt nach dem Überfall des Schlitzers auf Christian

Der allererste sowie der allerletzte Satz der ersten Staffel ist: „Sagen Sie mir, was Sie an Ihrem Aussehen stört.“ Bzw. „Sagen Sie uns, was Sie an Ihrem Aussehen stört.“ Dieser Satz kehrt während jeder Episode wieder, wenn Sean und Christian zum ersten Mal Patienten beraten.

Impressum

ON SCREEN ist eine Onlinepublikationsreihe des

Lehrstuhls Prof. Dr. Angela Keppler

Universität Mannheim

Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft

L7/7

68131 Mannheim

Kontakt: onscreen.ma@googlemail.com

Redaktion:

Anja Peltzer, Svenja Dürr, Angela Keppler

Haftungsausschluss:

Die Universität Mannheim prüft und aktualisiert die Informationen auf dieser Website permanent. Eine Garantie oder Haftung für die Aktualität, Richtigkeit, Vollständigkeit und Verfügbarkeit der zur Verfügung gestellten Informationen kann jedoch nicht übernommen werden.

Für den Inhalt fremder Seiten, auf die mittels Hyperlink (URL) verwiesen wird, sind die Autoren nicht verantwortlich. Bitte wenden Sie sich an den zuständigen Informationsanbieter.

Urheberrecht/Copyright:

Das Layout, sämtliche Grafiken und Fotos sowie die Textbeiträge sind urheberrechtlich geschützt, soweit nicht anders gekennzeichnet. Es gelten die gesetzlichen Bestimmungen. Änderungen dürfen nicht vorgenommen werden.