

## Perspektiven

Stefan Borsos

### Nach dem ‚Quality TV‘: Anatomie und Kritik eines Diskurses

Wie rezente Beispiele – von Aufsatzsammlungen wie *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“* (2016) bis hin zur vorletzten Ausgabe der britischen Zeitschrift *Screen* (2016) – eindrücklich untermauern, reißt die Debatte um das sogenannte ‚Qualitätsfernsehen‘ (i.F. als QTV abgekürzt) nicht ab. Insbesondere in Bezug auf fiktionale serielle Formate hat sich der Begriff als Paradigma etabliert und prägt die Fernseh(serien)forschung wie kaum ein zweiter. Das QTV markiert in diesen Texten einen Bruch (vgl. Seiler 2008, S.6), einen Paradigmenwechsel (vgl. Nesselhauf/Schleich 2014, S.9), gar einen kometenhaften Aufstieg der Fernsehserie (vgl. ebd., S.15), ist bahnbrechend, neu (vgl. Ritzer 2014, S.9) und „more sophisticated and more artistic“ (Thompson 1996, S.12). Symptomatisch in vielerlei Hinsicht ist Robert Blanchets Zusammenfassung: „Im Verlauf der letzten Jahre hat sich in der amerikanischen Serienlandschaft ein markanter Wandel vollzogen – weg von einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen, die den Vergleich mit dem Kino nicht mehr zu scheuen brauchen und sogar vieles von dem, was

wir auf der großen Leinwand geboten bekommen, in den Schatten stellen“ (2011, S.37).

Allerdings: Egal ob ‚Quality TV‘, ‚Complex Television‘, ‚Art Television‘ oder ‚Autorenserie‘ – all diese Begriffe und Konzepte teilen ähnlich fundamentale Aporien und Desiderate. Zwar werden Fragen und Zweifel in einigen Studien durchaus adressiert (vgl. Nesselhauf/Schleich 2014, S.11f.; Köhler 2011, S.21; Rothmund 2013, S.36-38; Mittell 2015, S.210-216), aber mitunter ebenso schnell, manchmal schon nach wenigen Zeilen und Absätzen wieder verworfen und vergessen. Beispielsweise kommen Jonas Nesselhauf und Markus Schleich zu dem Schluss, dass es an der Zeit sei, „sich davon zu lösen, einer Serie Qualität unterstellen zu *müssen*, um über sie sprechen zu können bzw. zu dürfen“ (2016, S.19). Nur wenige Seiten später und als Fazit ihres Essays fragen sie jedoch (rhetorisch?): „Lässt sich denn überhaupt von Fernsehserien reden, während man sich gleichzeitig vom Qualitätsdilemma löst“ (ebd., S.25)?

Dem Begriff wird mithin ebenso automatisch eine Produktivität zugesprochen wie Befunde und Urteile unkritisch übernommen werden. Das prägnanteste Beispiel hierfür ist Robert

J. Thompsons vielzitiertes Katalog an Merkmalen des QTV (vgl. 1996, S.13-16), der mal explizit, mal implizit vielen Betrachtungen zugrunde liegt (vgl. Nesselhauf/Schleich 2014, S.11; Nesselhauf/Schleich 2016, S.89) und dessen Kriterien, wie etwa in Blanchets Aktualisierung, „nach wie vor ein wertvolles Instrument darstellen, um sich dem Phänomen anzunähern“ (2011, S.44).

Genau diesen Grundlagen und Voraussetzungen möchte sich der vorliegende Beitrag widmen und, entlang einschlägiger Texte und Argumente von Thompson, Nesselhauf und Schleich, Jane Feuer, Sarah Cardwell, John Thornton Caldwell, Jason Mittell, Kathrin Rothemund und Ivo Ritzer, zentrale Aspekte der QTV-Debatte kritisch diskutieren und als Ausblick alternative Perspektiven und Schwerpunkte vorschlagen. Besonderes Interesse gilt dabei der ästhetischen Dimension des QTV und den sie umgebenden Argumenten. In Anlehnung an Tag Gallaghers Aufsatz zur Genrehistoriografie „Shoot-out at the Genre Corral: Problems in the ‚Evolution‘ of the Western“ verstehen sich die folgenden Ausführungen bewusst als polemische Intervention, die die Produktivität des Konzepts ‚QTV‘ grundlegend in Frage stellt. Mit Elliot Logan gesprochen: „This essay questions the extent to which the concept of quality television, and related discourses of distinction, are able to provide a satisfying account of historical developments in television fiction form“ (2016, S.145).

Dies soll nicht heißen, dass es keinerlei Veränderungen oder Ent-

wicklungen im Bereich der Fernsehserien gegeben habe. Im Gegenteil ist den unter anderem von Umberto Eco (2015), Francesco Casetti und Roger Odin (2001) sowie von Caldwell (1995) diagnostizierten ökonomisch-technischen, institutionellen wie dispositiven Verschiebungen beizupflichten. Dennoch trübt der Überschwang für eine kleine, recht willkürlich zusammengestellte Auswahl neuerer Serien und die einhergehende kategorische Geringschätzung anderer, insbesondere älterer Serien, deren Reduktion auf eine amorphe Masse sowie die allzu holzschnittartige Vorstellung von geschichtlichem Wandel, die in Evolutionssprüngen statt Prozessen denkt, den Blick für präzise Beobachtungen.<sup>1</sup> Es scheint eine differenziertere Herangehensweise notwendig, um die Auswirkungen der obigen „dispositiven Modifikationen“ (Kirchmann 2010, S.63) auf der textuellen Ebene der Serien näher bestimmen zu können.

### Never a Wasteland!

Die Debatte um ein ‚besseres‘ Fernsehen ist nicht neu. Wie William Boddy in seiner Diskursgeschichte des US-amerikanischen Fernsehens der 1950er Jahre dokumentiert, sind Diskurse um Qualität in Kritikerkreisen bereits damals virulent (vgl. 1990, S.80-92). New-York-Times-Kritiker Jack Gould beispielsweise stellt in sei-

1 Jüngste Publikationen wie *Die Fernsehserie als Agent des Wandels* (2016) oder *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration* (2016) zeigen, dass sich diese normative Zäsur nachhaltig naturalisiert hat.

nem 1952 erschienenen Aufsatz „A Plea for Live Video: Switch to Film for TV was a Major Mistake“ die Qualitäten der Live-Programme dem Televideo gegenüber und urteilt, dass auf Film gedrehte Sendungen technologisch wie ästhetisch gleichermaßen minderwertig seien (vgl. 2002, S.41). *Liveness*, besonders im Sinne einer Lebendigkeit (gegenüber der Künstlichkeit des *television films*), wird dabei als medienpezifischer Modus des ‚wahren‘ Fernsehens identifiziert (vgl. ebd., S.43). Die Argumentationsmuster und Vorstellungen von geschichtlichem Wandel ähneln einander damals wie heute. Das betrifft sowohl eine ausgesprochen enge – man möchte beinahe sagen bildungsbürgerliche – Vorstellung von Qualität, Exzellenz, Wertigkeit wie auch den stets ins Feld geführten Verweis auf und Vergleich mit anderen Medien, seien es (Sprech)theater, Literatur oder Film. Ob Live-Fernsehspiele der späten 1940er und 1950er, ob im Dunstkreis von Newton Minows ‚Vast-Wasteland‘-Rede entstandene Semi-Anthologien der frühen 1960er, ob die ‚Relevanz-Offensive‘ von CBS der 1970er Jahre oder vergleichbare Momente, die als ‚goldene Zeitalter‘ identifiziert wurden – man gewinnt unweigerlich den Eindruck, als müsse sich das Fernsehen und mit ihm die Fernsehmacher- und -akademiker\_innen fortwährend legitimieren. Die Texte zum QTV verpassen in der Regel diese historischen Anknüpfungspunkte und gehen allenfalls bis zu *MTM: ‚Quality Television‘* (1984) zurück. Kay Kirchmann spricht in diesem Zusammenhang von „einer gewissen Geschichtsvergessenheit“ (2010,

S.62). Einzig Thompson stellt seiner Exploration des ‚Zweiten Goldenen Fernsehzeitalters‘ eine Geschichte früherer ‚Golden Ages‘ voran. Statt aber damit die eigene Rhetorik und Annahmen zu reflektieren und diese in einer diskursiven Tradition zu verorten, knüpft er lediglich an das Label an, um sich in einem zweiten Schritt davon abzusetzen. In Bezug auf die Ära der Live-Fernsehspiele – das erste Goldene Zeitalter nach Thompson – weist er einschränkend darauf hin, dass sich jenseits des Kanons auch viel Mittelmäßiges befunden habe und sich in die Urteile ein gehöriges Maß an Verklärung mische (vgl. 1996, S.21).

Eine Geschichtsvergessenheit grundsätzlicher Natur bricht sich Bahn, wenn es darum geht, den behaupteten Paradigmenwechsel von einem allzu formalisierten Fernsehen hin zum QTV zu begründen. Fernsehgeschichte wird als linear konzipierter Fortschritt verstanden, alle Fernsehserien vor *Hill Street Blues* (1981-1987) mithin schematisch als trivial oder schlecht apostrophiert beziehungsweise ignoriert. Christoph Dreher etwa verhandelt Serien vor der ‚Qualitätswende‘ lediglich knapp auf einer Seite als Kindheitserinnerungen (vgl. 2010, S.23). Es fehlen eine ausführlichere historische Begründung dieser behaupteten Revolution und eine Überprüfung, ob die zunächst durchaus legitimen Erinnerungen und Annahmen zutreffen.

Selbst Caldwells materialreiche Studie zur Televisualität erweist sich in ihrer Darstellung audiovisueller Strategien und Praktiken im US-Fernsehen der 1950er bis 1980er Jahre im besten

Falle als reduktionistisch, im schlimmsten Falle aber als grob verzerrend: Obwohl der Autor der Periode vor 1980 immerhin ein ganzes Kapitel widmet (vgl. Caldwell 1995, S.32-72), stellt sich schnell heraus, dass ein wirkliches Interesse, historischen (Vor-)formen und Entwicklungslinien nachzuspüren, um auch die ästhetische Dimension der Televisualität historisch genau verorten zu können, kaum vorhanden ist. Es geht Caldwell in erster Linie darum, eine Folie zu entwickeln, die es ihm erlaubt, den vermeintlichen Bruch des televisuellen Zeitalters mit seiner Vergangenheit umso vehementer zu argumentieren. Eine differenziertere Auseinandersetzung mit den ästhetischen und dramaturgischen Feinheiten der Fernsehserie vor 1980 stünde eben dieser Unternehmung entgegen. Entsprechend führt Caldwell den Begriff des *zero-degree style* ein, der jenseits vereinzelter Ausnahmen das gesamte US-amerikanische Fernsehen vor *Hill Street Blues* und *Miami Vice* (1984-1990) prägt – monolithisch und in einem streng dichotomen Verhältnis zur Televisualität. Mit Bezug auf das Genre halbstündiger Westernserien wie *Wanted: Dead or Alive* (1958-1961) meint Caldwell beispielsweise, diese seien „a blank but efficient replication of the classical Hollywood style, complete with generic establishing shots, shot-reverse shots, reaction shots, and cutaways“ (ebd., S.51). Fernsehserien werden demnach als „shorthand versions of feature B-films“ (ebd., S.49f.) verstanden. Wiederholt und gezielt verwendet Caldwell in seinem Aufriss Adjektive wie „nondescript“ (ebd., S.34,

S.39, S.52, S.56 und S.61) oder „homogenous“ (ebd., S.58 und S.61), sodass der Text von einer stark wertenden Sprache geprägt ist. Negativurteile macht Caldwell vor allem an der Lichtgestaltung fest: Als eines von mehreren Beispielen dient ihm eine Episode aus der Anthologie-Reihe *General Electric Theater* (1953-1962), deren „conservative single-camera direction, flat and high-key lighting“ (ebd., S.49) er als typisch für die *bread-and-butter*-Ästhetik des Hollywood-Fernsehens identifiziert. Dabei gibt es einen dergestalt homogenen Stil selbst innerhalb einer Serie oder Reihe nicht. Die Episoden „The Martyr“ (1955) und „The Incredible Jewel Robbery“ (1959) etwa kennzeichnet ein dezidierter *Chiaroscuro*-Stil.

Für seine Diskussion des US-amerikanischen Live-Fernsehspiels dient Caldwell eines der in diesem Kontext am häufigsten zitierten Beispiele: *Marty* (1953). Wie viele andere Autor\_innen vor und nach ihm scheint Caldwell nicht nur einen Kanon zu übernehmen, der sich durch Fernsehprogramme wie *The Golden Age of Television* (1981-1982) über einen langen Zeitraum verfestigen konnte, sondern auch den Diskurs und die Selbstbeschreibung der New Yorker Fernsehmacher und -kritiker\_innen zu reproduzieren. Ob aber der Sozialrealismus dieser im Arbeitermilieu angesiedelten Liebesgeschichte für immerhin über 2000 entstandene Live-Stücke (vgl. Edgerton 2007, S.194) als repräsentativ gelten darf, muss in Frage gestellt werden. Doch auch abgesehen von veritablen Experimenten wie *The Hospital* (1952), *A Night to Remember* (1956), *Days of*

*Wine and Roses* (1958) oder der täglich übertragenen Live-Alternative zur Daily Soap *Matinee Theater* (1955-1958) wird Caldwell's allzu knappe Darstellung der ästhetischen Heterogenität des Live-Fernsehspiels nicht gerecht. Bereits die Beschreibung der *kitchen-sink*-Strategien in *Marty* als „antistyle“ (Caldwell 1995, S.48) zeugt von einem eklatanten Missverständnis. Selbst in den Diskursen der 1950er Jahre wurde das Live-Fernsehspiel als „unique synthesis of the immediacy of the live theatrical performance, the space-conquering powers of radio, and the visual strategies of the motion pictures“ (Boddy 1990, S.80) betrachtet. Indem es aber strukturell einzig auf das Theater reduziert wird, wie es auch Feuer macht (vgl. 2007, S.146f.; aber auch Mayerle 1989, S.57; Rothmund 2013, S.14f.), wird seine Formenvielfalt unterschlagen. Es entsteht der Eindruck, das Live-Fernsehspiel privilegiere sozialrealistische Stoffe mit einem schichten-spezifischen Figurenpersonal sowie eine audiovisuelle Umsetzung, die nicht nur nach (sprech)theatralen Prinzipien, sondern auch mit einem bestimmten Repertoire an Ausdrucksmitteln (z.B. Nahaufnahme oder lange, starre Einstellungen) operiert. In Abgrenzung zu Arbeiten von Kenneth Hey (1983) und Feuer (1983), die das Live-Fernsehspiel respektive das Konzept von *liveness* als ideologische Strategie perspektiviert haben, plädiert Jonah Horwitz dafür, zu den Artefakten zurückzukehren „to clear away the cobwebs that have clung to scholarly descriptions of post-war anthology drama, and to provide a more nuanced account of its style that

has been available previously“ (2013, S.64).

Gerade der genaue Blick auf audiovisuelle Aspekte verkompliziert die üblichen Pauschalurteile. Beispielsweise ist *The Bold Ones* (1969-1973) nicht nur beziehungsweise gar nicht so sehr wegen seiner ‚relevanten‘ Themen bemerkenswert, sondern mindestens ebenso wegen seiner formalen Innovationen. Sowohl die letzte Staffel von *The New Doctors* (1972-1973) und *The Senator* (1970-1971) als auch einzelne Folgen von *The Lawyers* (1969-1972) entfalten ein ästhetisches Experimentierfeld. Am eindrucklichsten ist vielleicht eine kurze, aber irritierende Kamerafahrt in der *Senator*-Episode „The Day the Lion Died“ (1970), die zunächst suggeriert, die Bewegung einer Figur wiederzugeben, mit zunehmender Dauer aber errahnen lässt, dass es das vermutete Subjekt, welches diesen *point-of-view* einnehmen könnte, gar nicht gibt. Weder erfolgt der klärende Gegen-schuss, noch tritt jemand in das Bildfeld; die Kamera erscheint mithin als geisterhafte Präsenz. Jenseits dieser für das Fernsehen ungewohnt entfesselten Kamera erproben die Episoden regelmäßig elliptische Bild- und Tonmon-tagen (vgl. bspw. „The Sound of Anger“ [1968]) oder naturalistische Lichteffekte (vgl. bspw. „Some Day, They'll Elect a President“ [1971]). Von einem ‚textuell anämischen‘ Fernsehen (vgl. Jacobs 2001, S.434), von *talking heads*, ‚unfilmischem‘ Licht, Kamera, Schnitt und Musik, wie auch Ritzer das Fernsehen vor der ‚Qualitätswende‘ zu fassen sucht (vgl. 2011, S.16f.), kann keine Rede sein. *The Bold Ones* bezeugt exempla-

risch, dass ein linear-teleologisches Geschichtsverständnis einer Überprüfung am Material nicht standhält und mithin eine Neubewertung erfordert.

Bedeutet diese Befunde nun, dass lediglich genauer hingesehen oder tiefer in den Archiven gegraben werden müsste, um rezente televisuelle Phänomene und Serien besser einordnen zu können? Handelt es sich gar um eine banale Korpus-Frage? Ja und nein. Zweifellos ist es essentiell, bei einem historischen Argument auch historiografisch sauber zu arbeiten. Das hieße, sich durch die zahlreichen, aber teils sehr unterschiedlichen Staffeln von *Have Gun, Will Travel* (1957-1963), *The Twilight Zone* (1959-1964), *Rawhide* (1959-1965), *Bonanza* (1959-1973) oder *Peyton Place* (1964-1969) zu arbeiten und dabei auch jede einzelne Episode ernst zu nehmen<sup>2</sup>, einen erneuten Blick auf Serien wie *Route 66* (1960-1964), *Bus Stop* (1960-1961), *The Defenders* (1961-1965), *Ben Casey* (1961-1966), *The Nurses* (1962-1965) oder *East Side/West Side* (1963-1964) zu werfen, sich mit obskuren, vergessenen und kurzlebigen Beispielen wie *The Richard Boone Show* (1963-1964), *Coronet Blue* (1967) oder *The Name of the Game* (1968-1971) zu beschäftigen und schließlich, über

den sozialrealistischen ‚Kanon‘ des Live-Fernsehspiels hinaus, die von Caldwell gescholtenen Anthologie-Reihen ebenfalls in den Blick zu nehmen.<sup>3</sup> Das kann freilich nicht bedeuten, den einen Kanon gegen den anderen einzutauschen. Aber ohne eine genaue Kenntnis des historischen Materials und seine unvoreingenommene Analyse auch aus ästhetischer Perspektive stehen Aussagen zu historischen Brüchen und Paradigmenwechseln auf tönernen Füßen. Diese Kenntnisse sind nicht zuletzt Voraussetzung dafür, Veränderungen, Entwicklungen, Sackgassen wie Innovationen präzise nachvollziehen zu können und zu einem komplexen historischen Verständnis von Fernseh(serien)geschichte zu gelangen. Die Gefahr, die sich hinter der Verschlagwortung von (Fernseh)geschichte – mit Kürzeln und Begriffen wie CNA (*Classical Network Era*), LOP (*Least Objectable Programming*) oder dem von John Ellis (2002) eingeführten Phasenmodell Scarcity/Availability/Uncertainty – verbirgt, besteht darin, dass Tendenzen zu Stabilitäten und Dominan-

2 Diesem ‚quantitativen Problem‘ (vgl. Rothmund 2012, S.18) ist zugegebenermaßen schwer beizukommen, dennoch scheint mir der ‚Rückgriff auf die Vorarbeiten von Fans‘ (ebd.) auch bei Überprüfung und Interpretation der Daten kaum der richtige Ausweg aus dem Dilemma zu sein. Besonders die fehlende rigorose Sichtung des historischen Materials bildet den Ausgangspunkt für die in dieser Arbeit problematisierten Befunde.

3 Obwohl eine Reihe von entsprechenden Monografien (vgl. Boddy 1990; Sturcken 1990; Watson 1994; Spigel/Curtin 1997; Hawes 2001 und 2002) und Aufsätzen (vgl. Shaheen 1971; Mayerle 1987; Lamm 1995) vorliegt, wurde in den vergangenen fünfzehn Jahren und mithin in der aktuellen Debatte um QTV nur vereinzelt daran angeknüpft; zudem handelt es sich bei den Studien zum Live-Fernsehspiel häufig um vorrangig deskriptive Arbeiten. Eine positive Ausnahme bildet die Publikationsreihe ‚TV Milestones‘ der Wayne State UP, die Bände etwa zu *Maverick* (1957-1962) und *Father Knows Best* (1954-1960) herausgebracht hat.

ten festgeschrieben werden, Nuancen und Gegenläufiges hingegen verloren gehen. Ein Beispiel: Als einziger Vorläufer neuerer (Fortsetzungs-)serien werden gewöhnlich Daily (und später Prime-Time-)Soaps genannt (vgl. Seiler 2008, S.7; auch Mittell 2015, S.233; Schleich/Nesselhauf 2016, S.90). Tatsächlich ist die Dominanz der Episodenserie der 1950er bis 1980er Jahre gar nicht so allumfassend wie häufig suggeriert wird, jedenfalls nicht in ihrer idealtypischen Form. Wie Caryn Murphy (2014) anhand von Archivmaterial dokumentiert hat, erprobten Sender und Produzent\_innen bereits in den 1960er Jahren, durchaus mit einem schon damals wachsenden Verständnis eines ‚Qualitätspublikums‘ (vgl. Alvey 2004), verschiedene Mischformen horizontaler und vertikaler Narration. Zu Murphys Beispielen *The Defenders*, *The Fugitive* (1963-1967), *Peyton Place* und *Dr. Kildare* (1961-1966) ließen sich auch beispielsweise *The Man Called Shenandoah* (1965), *Our Private World* (1965) oder *The Long, Hot Summer* (1965-1966) hinzufügen.

Ausgehend von Murphys Beobachtungen wäre Greg M. Smith dahingehend zu folgen, „dass der klassisch abgeschlossene Text und der offene Serientext nicht radikal zu trennen sind“ (2011, S.94). Anstatt Episoden- und Fortsetzungsserien in einer Entwicklungslinie von weniger zu mehr Komplexität zu verstehen, müsste man, so Smith, „die Serienproduktion als ständiges Lavieren zwischen den Vor- und Nachteilen serialer und episodaler Strukturen [...] denken. [...] Wenn wir die dynamische Produkti-

onspraxis anhand bestimmter Serien verfolgen, so könnte es uns nach und nach [...] gelingen, ein umfassendes Bild davon zu entwerfen, wie das Fernsehen seine Fortsetzungsgeschichten erzählt“ (ebd., S.113). Hinzuzufügen wäre einer solchen Vorgehensweise die Einbeziehung des Anthologieformats und die Frage, inwiefern sich dieses eventuell auch als Serie begreifen ließe, sowie der Vorschlag von Jens Ruchatz, auch Episodenserien „als ästhetische Form [zu] begreifen, die eine spezifische Bedeutung aktualisiert“ (2012, S.80).

### To be or not to be... TV

Aber das fundamentale Problem der Debatte um QTV gründet nicht allein im Korpus. Vielmehr liegen den Darstellungen und Argumentationen sehr spezifische Kriterien und Vorstellungen von Qualität und ‚gutem Fernsehen‘ zugrunde, die allerdings nicht explizit benannt werden. Das überrascht umso mehr, als dass der QTV-Diskurs, zumal im angloamerikanischen Kontext, symptomatisch für einen Wandel hin zur offenen Artikulation von Positionen und Bewertungskriterien steht (vgl. Nelson 1997, insb. S.209-234; Jacobs 2001; Geraghty 2003; Cardwell 2007; Jacobs 2011; Mittell 2015, S.206-232). Spätestens seit dem wirkmächtigen Aufsatz von Charlotte Brunson (1990a) ist die Debatte um neuere TV-Serien in besonderem Maße von Fragen der Evaluation gefärbt.

Doch bevor diese Kriterien und Vorstellungen ausführlicher diskutiert werden sollen, sei auf einen Vorschlag

verwiesen, der das Problem von Urteil und Wertschätzung zu umgehen sucht, indem er QTV als Genre begreift und Qualität als deskriptive Kategorie etabliert. Bereits Thompson stellt fest: QTV wurde in den 1990er Jahren „a genre in itself, complete with its own set of formulaic characteristics“ (1996, S.16). Während seine Ausführungen dazu allerdings kursorisch bleiben, widmet sich Sarah Cardwell ausführlich der Unterscheidung zwischen QTV und gutem Fernsehen und argumentiert: „By recognising quality as a generic description rather than a term of positive critical evaluation, we are able to engage more straightforwardly and with fewer reservations in the evaluation of all television“ (2007, S.23). Unklar bleibt allerdings, was für ein Genrebegriff Cardwells Argumentation zugrunde liegt. Dem QTV werden zwar Affinitäten und Parallelen zu einem Genre zugeschrieben, aber kaum genretheoretisch ausgearbeitet (vgl. auch Logan 2016, S.147). Es überrascht daher nicht, dass Hinweise zur filmwissenschaftlichen Genretheoriebildung fehlen. Nicht, dass sich die dort gewonnenen Erkenntnisse ohne weiteres auf das andere Medium übertragen ließen, aber als methodologischer Ausgangspunkt für die Reflexion über Fernsehgenres bieten sie anschlussfähige Perspektiven. Leider kommen Cardwells Überlegungen, ähnlich wie Thompsons Merkmalskatalog, kaum über eine simple Auflistung hinaus. In dieser vermischen sich Kategorien und Ebenen, und es bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis die Merkmale zueinander stehen. Gibt es beispielsweise einen

Minimalkonsens, um von QTV sprechen zu können? Das ist eine der Fragen, die in der filmwissenschaftlichen Genre-Debatte nach den Arbeiten von unter anderem Jörg Schweinitz (1994), Rick Altman (1999) und Steve Neale (2000) komplexeren Betrachtungsweisen und Ansätzen gewichen sind.

Cardwell kommt zu einem Ergebnis, das die ursprüngliche Fragestellung des Textes *ad absurdum* führt: „Perhaps the notion of ‚quality television‘ is nebulous that in the end it is not particularly useful. Perhaps the recent scholarship on American quality television reveals what many of us really want to write about is good television – but we seem afraid to do so“ (2007, S.32). Ihr Text endet entsprechend mit dem Vorschlag: „Let us abandon quality television and embrace good television“ (ebd., S.34). Mithin kommen wir um die Frage nach Urteil und Wertschätzung offenbar nicht herum. Wie auch Milly Buonanno und Logan betonen, ist dieses als deskriptiv apostrophierte Verständnis von QTV ohnehin schwerlich möglich, insofern sich die evaluative Dimension immer wieder Bahn bricht (vgl. Buonanno 2013, S.177-178; Logan 2016, S.147). Cardwell ist hierfür ein gutes Beispiel, wenn sie die Merkmale des ‚Genres QTV‘ aufzählt: „American quality television programmes tend to exhibit high production values, naturalistic performance styles, recognised and esteemed actors, a sense of visual style created through careful, even innovative, camerawork and editing, and sense of aural style created through the judicious use of appropriate, even original music“ (2007, S.26). Wer und



wie definiert aber, was *careful*, *judicious* und *appropriate* genau bedeuten? Die Einführung von Begriffen wie der *interpretative community* oder einer *reading formation* (vgl. Feuer 2007, S.145f.), in diesem Falle ‚Akademiker\_innen‘ (vgl. Brunsdon 1990b, S.59), schafft hier nur auf den ersten Blick Abhilfe – schlicht, weil es trotz der scheinbaren Einigkeit in der Debatte keine Akademiker\_innen mit einem gemeinsamen ästhetischen Wertesystem gibt.

Pierre Bourdieus Konzept des Habitus, das hinter derartigen Begriffen und Konzepten durchscheint, wird nicht nur unreflektiert übernommen. Verstreute Bemerkungen bei etlichen QTV-Forscher\_innen insinuieren zudem, als habe es erst der Kategorie des QTV bedurft, um sich überhaupt wissenschaftlich mit Fernsehserien beschäftigen zu können (vgl. Blanchet 2011, S.52; Nesselhauf/Schleich 2016, S.10). Die Rhetorik von Nesselhauf und Schleich, wenn sie etwa – in Bezug auf Thompsons Merkmalsliste – von „Distinktionsmerkmalen“ (2014, S.10) sprechen, fügt sich nahtlos in einen Legitimationsdiskurs ein, der die Trennung von E- und U-Kultur, Kunst und Populärem, gutem und schlechtem Fernsehen fortschreibt.

Michael Z. Newman und Elana Levine beschreiben die damit verbundene Gefahr folgendermaßen: „Such discourses seem to be according respect to a medium that has long been denied it, challenging prevailing cultural hierarchies to welcome, progressive ends. But discourses of television’s cultural legitimation do not dismantle prevailing structures of status. They perpetuate them by seeking to move television up

in the contemporary cultural hierarchy while leaving in place the distinctions of value and respectability that denigrated the medium in the first place. The hierarchies themselves persist, with some genres, instances, technologies, and experiences of television positioned below their legitimated counterparts“ (2012, S.3).

Hans-Otto Hügel ist zuzustimmen, wenn er dafür plädiert, den Artefakten ihre Souveränität zurückzugeben und nicht jegliche Bedeutungsproduktion einzig in der Rezeption zu verorten (vgl. 2007, S.84-87). Ob aber die Antworten, die im Rahmen des QTV-Diskurses auf die Verbannung des Ästhetischen aus der populärkulturellen Analyse bislang gegeben wurden, hierzu einen produktiven Beitrag leisten, bleibt fraglich. Wie noch zu zeigen ist, wird in der Forschung hauptsächlich genau das getan, wovor Hügel ausdrücklich warnt: Es wird bewusst oder unbewusst ein bestimmter ästhetischer Geschmack propagiert (vgl. ebd., S.76). Eine Setzung oder Auswahl, wie sie Akademiker\_innen häufig vornehmen, ist zudem von der Artikulation eines persönlichen Geschmacks oder einer Wertung im ästhetischen Sinne im Zweifel zu unterscheiden.

Entsprechend wäre zu fragen, warum überhaupt Kameraarbeit und Montage sorgfältig, der Musikeinsatz überlegt und ausgewogen sein müssen. Derlei Beschreibungen erwecken den Eindruck, dass hier nicht Maßstäbe einer akademischen Community zugrunde liegen, sondern jene ‚klassischen‘ Prinzipien, wie sie zum Beispiel David Bordwell, Janet Staiger

und Kristin Thompson (1985) für das *Classical Hollywood Cinema* formuliert haben. Würde man diesen Gedanken weiter verfolgen, entspräche das enge Konzept der Klassik nach Bordwell et al. mit seinen Attributen der Ausgewogenheit dem der von Cardwell identifizierten Vorstellung von Qualität.

Diese Form der Privilegierung gilt selbst für die avancierteren Ansätze von Mittell (2015) und Rothemund (2013), die gegenüber der Qualität den Begriff der ‚(narrativen) Komplexität‘ stark machen.<sup>4</sup> Beide grenzen sich vom QTV-Diskurs deutlich ab und sind darum bemüht, ihr Komplexitätsverständnis begrifflich zu definieren und, in Rothemunds Fall in transdisziplinärer Manier, auch theoretisch herzuleiten. Was allerdings selbst bei Rothemunds vielleicht umsichtigstem Ansatz aus dem Umfeld der QTV-Studien problematisch erscheint, ist die fehlende Diskussion von Prämissen und Vorstellungen, die den Ausgangspunkt für ihre Konzeption von Komplexität bilden. Vielzahl als „ein Merkmal ausschlaggebend für das Ausmaß an Komplexität“ (Rothemund 2013, S.71) zu definieren, ist eine Setzung und ebenso wenig selbstverständlich wie die Über-

tragung von Komplexitätsbegriffen aus (eher naturwissenschaftlichen) Disziplinen auf geisteswissenschaftliche, mediale Gegenstände. Komplexität wird damit in einer engen, reduktionistischen Weise gedacht. In diesem Zusammenhang kritisiert Ruchatz folgerichtig: „Um die Erzählweise besagter Serien zu würdigen, werden Kriterien in Anschlag gebracht, die mitten in die Gutenberg-Galaxis zurückführen, wenn etwa die laufend vertiefte Zeichnung der Charaktere oder die Komplexität lang anhaltender Erzählbögen gewürdigt wird. Es kann jedoch kaum zielführend sein, die Fernsehserie anhand längst angestaubter Maßstäbe, zumal eines anderen Mediums, zu nobilitieren“ (2012, S.80). Ob man nun Ruchatz‘ Kritik in seiner Gesamtheit teilt oder nicht: Komplexität wird mit einem hohen Serialitätsgrad, mit langen Formen gleichgesetzt. Dass auch kurze Formen, etwa eine halbstündige Episode einer Anthologiereihe oder eine Folge *Have Gun, Will Travel*, auf eine andere Weise, aber ebenso komplex sein können, wird implizit ausgeschlossen – nicht zuletzt natürlich auch, weil sie dem ‚Romanhaften‘ und ‚Epischen‘ diametral gegenüberstehen (vgl. bspw. Nesselhauf/Schleich 2014, S.18; Mittell 2015, S.383; Nesselhauf/Schleich 2016, S.16ff.).

Die aktuelle Begeisterung für „ausgefeilte und komplexe Erzählstrukturen“ (Rothemund 2012, S.11) und die damit einhergehende Gewichtung auf narrative Aspekte im QTV-Diskurs hat Fragen der audiovisuellen Ästhetik und Stilistik, sei es im narrativen Sinne oder als Attraktionsmomente,

4 Was die Ansätze von Mittell, Rothemund und die QTV-Literatur generell eint, ist abermals die Selbstverständlichkeit, mit der Fernsehen vor 1980 jegliches Potenzial zur Innovation oder Komplexität abgesprochen wird. Selbst Rothemunds Hinweis darauf, dass eine in ihrer Arbeit nicht durchgeführte umfassende Historisierung in einem weiterführenden Schritt zu begrüßen sei, bezieht sich lediglich zurück auf *Twin Peaks* (1990-1991) und *Hill Street Blues* (vgl. 2013, S.234).

stark in den Hintergrund treten lassen. Entsprechend ist nicht nur in publizistischen und Fan-Diskursen ein regelrechter Kult um produzierende Autor\_innen und schreibende Produzent\_innen entstanden (vgl. Dreher 2010; Lavery 2010; Newman/Levine 2012, S.38-58; Rothemund 2013, S.28). Die Figur des *creators* und/oder *showrunners* wird dabei als prägende künstlerische Kraft verstanden. An die Stelle des Regisseurs als *auteur* tritt nun der/die Autor\_in-Produzent\_in; die einzige Ausnahme bilden berühmte Kino-Regisseur\_innen, deren cinematische Autorschaft weiterhin Gültigkeit besitzt beziehungsweise gar als nobilitierend verstanden wird (vgl. Thompson 1996, S.14; Blanchet 2011, S.48; Nesselhauf/Schleich 2014, S.14; Ritzer 2014). Dabei könnte die fernschwissenschaftliche Forschung von den Aporien der filmwissenschaftlichen Autor\_innendebatte lernen und den Reigen, den einen *auteur* durch den anderen zu ersetzen – sei es Regisseur\_in, Autor\_in, Produzent\_in, Studiochef\_in, Executive oder gar das Studiosystem selbst –, gar nicht erst anstoßen. Das hieße von der ‚Auteurisierung‘ jedweder Akteure konsequent Abstand zu nehmen. Damit stünde weniger die Frage nach einer singulären Autorschaft, sondern vielmehr konkrete Praktiken im Mittelpunkt. Dergestalt ließe sich auch konkreter benennen, welche Beiträge unterschiedliche Akteure in unterschiedlichen historischen (Produktions)zusammenhängen leisten (können). Gibt es beispielsweise Unterschiede hinsichtlich des Beitrags und der Funktion der Regie in Antho-

logien, Episoden- und Fortsetzungsserien? Jüngere filmwissenschaftliche Ansätze betonen eben diesen kollaborativen Kontext (vgl. Beach 2015).

In der fernschwissenschaftlichen Debatte ist das zu Unrecht in Vergessenheit geratene Nachschlagewerk von Tise Vahimagi und Christopher Wicking als erster wichtiger Schritt in diese Richtung zu nennen. Obwohl durchaus dem auteuristischen Denken nach Andrew Sarris verpflichtet, ließe sich in mehrfacher Weise daran anknüpfen:

1.) Auch wenn Vahimagi und Wicking den/die Regisseur\_in in den Mittelpunkt ihrer Aufarbeitung stellen, begehen sie nicht den Fehler, ihn/sie zur einzigen kreativen Instanz hochzustilisieren; in ihrem Buch finden auch Produzent\_innen, Schauspieler\_innen und Drehbuchautor\_innen Platz, und sie betonen, dass es pragmatischen Gründen geschuldet sei, nicht noch breiter und ausgewogener vorgegangen zu sein (vgl. 1979, S. xiif.).

2.) Im Gegensatz zu anderen Autor\_innen, die die ökonomisch-institutionellen Entstehungsbedingungen als stark determinierend beschreiben, werden den Artefakten aus der Ära vor dem QTV selbstverständlich kreative und künstlerische Potenziale zugestanden.

3.) Das Buch verfolgt einen integrativen Ansatz, der es den beiden Autor\_innen erlaubt, ohne jegliche Hierarchisierung Fernsehserien und -filme neben Kinofilme zu stellen.

4.) Jede Episode steht zunächst für sich selbst, unabhängig von übergeordneten Kategorien wie der Staffel, Serie

oder des Programm-*flows*. Das gewährleistet Vahimagi und Wicking zufolge, die ‚Bäume vor lauter Wald‘ nicht aus dem Blick zu verlieren und selbst episodensreiche Serien nicht auf ein vermeintlich repräsentatives Exemplar zu reduzieren.

So wie im QTV-Diskurs eine bestimmte, lange Form des Erzählens privilegiert wird, deuten Caldwell's Hinweise zum ‚Filmischen‘ auf ein enges, historisch spezifisches Verständnis von Film und Kino hin. Für ihn bedeuten „cinematic values [...] spectacle, high-production values, and feature-style cinematography“ (1995, S.12). Nicht nur wenn Caldwell im weiteren Verlauf die Televisualität als explizit exhibitionistische, exzessive Ästhetik beschreibt, fühlt man sich an Tom Gunnings Konzept des *Cinema of Attractions* erinnert – und mithin an jene Blockbuster-Logik, die sich besonders seit den 1950er Jahren zunehmend als Antwort auf die wachsende Kinokrise und Ende der 1970er Jahre endgültig als Standard für Hollywood-Großproduktionen etabliert. Warum hohe Produktionswerte allerdings per se Film signifizieren, wie es nicht nur bei Caldwell anklängt (vgl. auch Feuer 1984, S.32), und was überhaupt *feature-style* genau meint, wird nicht erklärt. Vergleichbar mit dem bereits genannten Aspekt der Narration besitzen Abstraktion, Verdichtung und Reduktion für Caldwell keinerlei Wert. *Zero-degree*, die B-Film-Ästhetik, die er den Serien der 1950er bis 1970er Jahre zuschreibt, zählt offenbar nicht zu seinem Verständnis des Filmischen. Ästhetik und Stil werden hier als etwas verstanden,

das dem Artefakt hinzugegeben wird und nicht immer schon vorhanden ist, unabhängig von der konkreten Form. Konsequenterweise zu Ende gedacht, würde dies bedeuten, dass auch ein Gutteil der Filmgeschichte per se ‚unfilmisch‘ ist.

Unter derselben Annahme, unter der etwa Horace Newcomb (1974) oder Herbert Zettl (1978) versucht haben, die Komponenten einer Fernsehästhetik herauszupräparieren, wird Film (und mithin Filmgeschichte) auf eine ontologische Essenz reduziert, die nur bestimmte filmische Verfahren und Ausdrucksmittel (von der Schärfentiefe, bestimmten Kamerabewegungen bis hin zu einer gewissen Vorstellung von *Mise-en-scène*) als einzig filmisch fest schreibt. Der Vielfalt filmischer und televisueller Praktiken und Formen wird damit eine klare Absage erteilt. Wie auch Martin Lamprecht (2016) festgestellt hat, fühlt man sich hierbei unweigerlich an François Truffauts Konzeption des *cinema du qualité* erinnert. In seiner programmatischen Streitschrift identifiziert Truffaut damit eine Tendenz im französischen Kino der 1940er und 1950er Jahre, deren Merkmale – von „ausgeklügelten Einstellungen, komplizierten Beleuchtungseffekten, ‚geleckter‘ Photographie“ (1999, S.304) über den Zuspuch der Kritiker\_innen, psychologischen Realismus (vgl. ebd., S.295) bis hin zu einer Autoren- und Drehbuchzentriertheit (vgl. ebd., S.297) – frappierende Parallelen zum QTV kennzeichnen.

Es wäre für die Forschung ein produktiver Schritt, essentialistisch verstandene Bezugsgrößen wie das ‚Filmische‘ oder ‚Romanhafte‘ nicht weiter

als Nobilitierungsmittel zu instrumentalisieren und mithin dem bislang allzu oft als defizitär konnotierten ‚Fernsehen an sich‘ mit all seinen Formaten, Genres und Formen einen ästhetischen Eigenwert zuzugestehen, der sich deziert nicht in eine Medienhierarchie einschreibt. Angezeigt wäre stattdessen ein integrativer, dynamischer Ansatz, der Film und Fernsehen (und Radio) zusammendenkt und sich in hohem Maße für Wechselwirkungen interessiert. Oliver Fahle (2006) hat hier bereits ein anschlussfähiges Modell skizziert, das Bildmedien (Malerei, Film, Fernsehen) mithilfe des Begriffspaares Bild/Sichtbares historisch wie theoretisch verortet. „And instead of constructing a historical narrative with inevitable outcomes“, so Michael Curtin, müsste ein solcher Ansatz „tensions, ambivalences, and contradictions“ (2005, S.7) in den Blick nehmen – ohne Privilegierung und Hierarchisierung mehr oder minder willkürlich ausgesuchter Formen oder Perioden. Nimmt man die Vorstellung einer fortwährendem Wandel unterworfenen Fernseh(erien)geschichte ernst, sind jegliche ‚Goldenen Zeitalter‘ als vermeintlich „offensichtliche Schwerpunkte“ (Schleich/Nesselhauf 2016, S.48) abzulehnen (vgl. auch Johnson 2007, S.56).

Ein solches Umdenken in der Forschung wäre gerade mit Blick auf eine transkulturell ausgerichtete Fernsehwissenschaft und Serialitätsforschung wertvoll. In ihrem Aufsatz zu QTV-Diskursen außerhalb des angloamerikanischen Kontexts konstatiert Buonanno am Beispiel Italiens und Deutschlands: „Furthermore, the naturalization and

universalization of standards of quality and criteria of evaluation calibrated on the best American TV drama preclude television studies from recognizing and acknowledging what counts as quality and value in televisual traditions and cultures outside the American location“ (2013, S.179). Der Kanon des US-amerikanischen QTV wird hiernach als einziger Prüfstein zur Bewertung von Serien herangezogen und sämtliche Formen, die dessen ‚Qualitätsvorgaben‘, bestimmte Produktionsstandards, ästhetische und dramaturgische Normierungen nicht erfüllen, mithin abgewertet und deren wissenschaftliche Auseinandersetzung in Abrede gestellt. Autoren wie Mittell, Jacobs, Blanchet oder Caldwell beteuern zwar, dass aus der Verwendung des QTV-Labels keine Herabsetzung anderer televisueller Formen erfolge (vgl. Blanchet 2011, S.68; Mittell 2015, S.216f.), aber ihre Rhetorik spricht eine andere Sprache. „Abwertung und Wertschätzung populärer Serialität, ihre Wahrnehmung als Schund oder Kunst“, so Brigitte Frizzoni, „sind gleichzeitig präsent und bedingen einander“ (2011, S.340). Man denke nicht zuletzt an Thompsons wirkmächtiges Diktum: „Quality TV is best defined by what it is not“ (1996, S.13). Auch hier erweist sich der Qualitätsbegriff eher als Hindernis für die Forschung – eines, das überwunden werden sollte. Entsprechend ist auf Nesselhauf und Schleichs eingangs zitierte Frage mit einem klaren ‚Ja‘ zu antworten: Es ist nicht nur möglich, sondern dringend notwendig, losgelöst vom Qualitätsdilemma über Fernsehserien zu reden.

## Literatur

Altman, Rick: *Film/Genre*. London: BFI, 1999.

Alvey, Mark: „The Independents: Rethinking the Television Studio System.“ In: Newcomb, Horace (Hg.): *Television: The Critical View*. Sixth Edition. London/New York: Oxford UP, 2000, S.34-51.

Alvey, Mark: „‘Too Many Kids and Old Ladies’: Quality Demographics and 1960s US Television.“ In: *Screen* 45 (1), 2004, S.40-62.

Beach, Christopher: *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. Oakland: University of California Press, 2015.

Beil, Benjamin/Engell, Lorenz/Maeder, Dominik/Schröter, Jens/Schwaab, Herbert/Wentz, Daniela: *Die Fernsehserie als Agent des Wandels*. Münster: LIT, 2016.

Blanchet, Robert: „Quality-TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien.“ In: ders./Köhler, Kristina/Smid, Teresa/Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 2011, S.37-70.

Boddy, William: *Fifties Television: The Industry and Its Critics*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1992.

Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979]. Frankfurt: Suhrkamp, 2014.

Brunsdon, Charlotte: „Problems with Quality.“ In: *Screen* 31 (1), 1990a, S.67-90.

Brunsdon, Charlotte: „Television: Aesthetics and Audiences.“ In: Mellencamp, Patricia (Hg.): *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1990b, S.59-72.

Buonanno, Milly: „The Transatlantic Romance of Television Studies and the ‚Tradition of Quality’ in Italian TV Drama.“ In: *Journal of Popular Television* 1 (2), 2013, S.175-189.

Caldwell, John Thornton: *Televsuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers UP, 1995.

Cardwell, Sarah: „Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007, S.19-34.

Casetti, Francesco/Odin, Roger: „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen: Ein semio-pragmatischer Ansatz.“ In: Adelman, Ralf/Hesse, Jan-O./Keilbach, Judith/Stauff, Markus/Thiele, M. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK, 2001, S.311-333.

Curtin, Michael: *Redeeming the Wasteland: Television Documentary and Cold War Politics*. New Brunswick: Rutgers UP, 1995.

Dreher, Christoph: „Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens.“ In: ders. (Hg.): *Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz Akademie, 2010, S.23-61.

Eco, Umberto: „Fernsehen: Die verlorene Transparenz.“ In: Daniels, Dieter/ Berg, Stephan (Hg.): *TeleGen: Kunst und Fernsehen. Art and Television*. München: Hirmer, 2015, S.195-205.

Edgerton, Gary: *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia UP, 2007.

Ellis, John: *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London/New York: I.B. Tauris, 2002.

Fahle, Oliver: „Das Bild und das Sichtbare: Eine Bildtheorie des Fernsehens.“ In: ders./Engell, Lorenz (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2006, S.77-90.

Feuer, Jane: „The Concept of Live Television: Ontology as Ideology.“ In: Kaplan, E. Ann (Hg.): *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*. Los Angeles: AFI, 1983, S.12-22.

Feuer, Jane: „The MTM Style.“ In: dies./Kerr, Paul/Vahimagi, Tise (Hg.): *MTM ‚Quality Television‘*. London: BFI, 1984, S.32-60.

Feuer, Jane: „HBO and the Concept of Quality TV.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007, S.145-157.

Frizzoni, Brigitte: „Zwischen Trash-TV und Quality-TV: Wertediskurse zu serieller Unterhaltung.“ In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S.339-351.

Gallagher, Tag: „Shoot-out at the Genre Corral: Problems in the ‚Evolution‘ of the Western.“ In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003, S.262-276.

Geraghty, Christine: „Aesthetics and quality in popular television drama.“ In: *International Journal of Cultural Studies* 6 (1), 2003, S.25-45.

Geraghty, Christine: „Discussing quality: critical vocabularies and popular television drama.“ In: Curran, James/Morley, David (Hg.): *Media and Cultural Theory*. London: Routledge, 2006, S.221-232.

Gould, Jack: „A Plea for Live Video: Switch to Film for TV Was a Major Mistake.“ In: Gould, Lewis L. (Hg.): *Watching Television Come of Age: The New York Times Reviews by Jack Gould*. Austin: University of Texas Press, 2002 [1952], S.41-43.

- Hawes, William: *Live Television Drama, 1946-1951*. Jefferson: McFarland, 2001.
- Hawes, William: *Filmed Television Drama, 1952-1958*. Jefferson: McFarland, 2002.
- Hey, Kenneth: „Marty: Aesthetics vs. Medium in Early Television Drama.“ In: O'Connor, John E. (Hg.): *American History, American Television: Interpreting the Video Past*. New York: Frederick Ungar, 1983, S.95-133.
- Horwitz, Jonah: „Visual Style in the ‚Golden Age‘ Anthology Drama: The Case of CBS.“ In: *Journal of Film Studies* 23 (2-3), 2013, S.39-68.
- Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams: Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem, 2007.
- Jacobs, Jason: „Issues of Judgement and Value in Television Studies.“ In: *International Journal of Cultural Studies* 4 (4), 2001, S.427-447.
- Jacobs, Jason: „The medium in crisis: Caughie, Brunsdon and the problem of US television.“ In: *Screen* 52 (4), 2011, S.503-511.
- Johnson, Catherine: „Negotiating value and quality in television historiography.“ In: Weatley, Helen (Hg.): *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. London: I.B. Tauris, 2007, S.55-66.
- Kirchmann, Kay: „Einmal über das Fernsehen hinaus und wieder zurück: Neuere Tendenzen in US-amerikanischen TV-Serien.“ In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hg.): *Previously On...: Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Wilhelm Fink, 2010, S.61-72.
- Köhler, Kristina: „You people are not watching enough television!‘ Nach-Denken über Serien und serielle Formen.“ In: Blanchet, Robert/dies./Smid, Teresa/Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 2011, S.11-36.
- Lamm, Bob: „Television's Forgotten Gems: The Nurses.“ In: *Journal of Popular Film and Television* 23 (2), 1995, S.72-79.
- Lamprecht, Martin: „Quality TV, Seriophilie, Cinephilie – oder: Wie man ein besserer Zuschauer wird.“ In: Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, 2016, S.61-74.
- Lavery, David: „The Imagination will be televised: Die Rolle des Showrunners und die Wiederbelebung der Autorschaft im amerikanischen Fernsehen des 21. Jahrhunderts.“ In: Dreher, Christoph (Hg.): *Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz Akademie, 2010, S.63-111.
- Logan, Elliott: „Quality Television‘ as a Critical Obstacle: Explanation and Aesthetics in Television Studies.“ In: *Screen* 57 (2), 2016, S.144-162.
- Mayerle, Judine: „Kraft Television Theatre and ‚A Night to Remember‘ (NBC,



- 1956).“ In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 7 (2), 1987, S.115-128.
- Mayerle, Judine: „Requiem for a Heavyweight‘ and Playhouse 90: An Age Had Come to an End.“ In: *Journal of Popular Film and Television* 17 (2), 1989, S.57-66.
- Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York UP, 2015.
- Murphy, Caryn: „The Continuing Story: Experiments with Serial Narrative in 1960s Prime-Time Television.“ In: *Journal of Screenwriting* 5 (3), 2014, S.381-392.
- Murray, Matthew: „Matinee Theater: Difference, Compromise and the 1950s Daytime Audience.“ In: Thumim, Janet (Hg.): *Small Screens, Big Ideas: Television in the 1950s*. London/New York: I.B. Tauris, 2002, S.131-148.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge, 2000.
- Nelson, Robin: *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Houndmills: Macmillan, 1997.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus: „Watching Too Much Television‘ – 21 Überlegungen zum Quality-TV im 21. Jahrhundert.“ In: dies. (Hg.): *Quality-TV: Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?! Münster: LIT, 2014, S.9-24.*
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus: „Feeling That the Best Is Over: Vom Ende der Qualität und der Qualität von Enden.“ In: dies. (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, 2016, S.9-31.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hg.): *Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Newcomb, Horace: *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1974.
- Newman, Michael Z./Levine, Elana: *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. London: Routledge, 2012.
- Ritzer, Ivo: *Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien*. Berlin: Bertz+Fischer, 2011.
- Ritzer, Ivo: „Charisma und Ideologie: Zur Rückkehr des Autors im Quality-TV.“ In: Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hg.): *Quality-TV: Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?! Münster: LIT, 2014, S.105-120.*
- Rothmund, Kathrin: „Serielle Textproduktionen – Zeitgenössische Fernsehforschung.“ In: *MEDIENwissenschaft* 29 (1), 2012, S.8-21.
- Rothmund, Kathrin: *Komplexe Welten: Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz+Fischer, 2013.
- Ruchatz, Jens: „Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7 (2), 2012, S.80-89.

- Schleich, Markus/Nesselhauf, Jonas: *Fernsehserien: Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: utb, 2016.
- Schweinitz, Jörg: „Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft.“ In: *montage/AV* 3 (2), 1994, S.99-118.
- Shaheen, Jack G.: „The Richard Boone Show: Repertory Theory on Commercial Television.“ In: *Journal of Broadcasting* XVI (1), 1971, S.111-120.
- Seiler, Sascha: „Abschied vom Monster der Woche.“ In: ders. (Hg.): *Was bisher geschah: Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt, 2008, S.6-9.
- Smith, Greg M.: „How Much Serial Is in Your Serial?“ In: Blanchet, Robert/Köhler, Kristina/Smid, Teresa/Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 2011, S.93-114.
- Sturcken, Frank: *Live Television: The Golden Age of 1946-1958 in New York*. Jefferson: McFarland, 1990.
- Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Syracuse UP, 1996.
- Truffaut, François: „Eine gewisse Tendenz im französischen Film“ [1954]. In: Fischer, Robert (Hg.): *Die Lust am Sehen*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999, S.295-313.
- Watson, Mary Ann: *The Expanding Vista: American Television in the Kennedy Years*. Durham: Duke UP, 1994.
- Wicking, Christopher/Vahimagi, Tise: *The American Vein: Directors and Directions in Television*. London: Talisman, 1979.
- Zettl, Herbert: „The Rare Case of Television Aesthetics.“ In: *Journal of the University Film Association* 30 (2), 1978, S.3-8.