

Bereichsrezension: *Quality TV*

**Birgit Däwes, Alexandra Ganser, Nicole Poppenhagen (Hg.):  
Transgressive Television: Politics and Crime in 21st-Century  
American TV Series**

Heidelberg: Winter 2015, 358 S., ISBN 3825365441, EUR 45,-

**Jonas Nesselhauf, Markus Schleich (Hg.): Das andere Fernsehen?!  
Eine Bestandsaufnahme des „Quality Television“**

Bielefeld: transcript 2016 (Edition Medienwissenschaft, Bd.28),  
303 S., ISBN 9783837631876, EUR 39,99

**Daniela Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen:  
Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von  
Fernsehserien wie *The Sopranos*, *The Wire* oder *Breaking Bad***

Wiesbaden: Springer VS 2016, 317 S., ISBN 9783658114350,  
EUR 34,99

(Zugl. Habilitation an der Hochschule für Musik, Theater und  
Medien Hannover, 2015)

Als sich die Ära der Anthologie-Serien in den US-Networks in der zweiten Hälfte der 1950er ihrem Ende näherte, wurde diese Zeit zum ersten *Golden Age of Television* erklärt. Als in den 1980er Jahren die Serie *Hill Street Blues* (1981-1987) ausgestrahlt wurde, war *Television's Second Golden Age* angebrochen, wie Robert J. Thompson in seiner viel zitierten Studie im Titel bereits anzeigt (New York: Continuum, 1996). Mittlerweile gibt es ein drittes ‚Goldenes Zeitalter‘, das durch die Serie *The Sopranos* (1999-2007) begründet wurde. Sie lief auf dem Kabelsender HBO und ist maßgeblich für dessen Geschäfts- und Publikumserfolg verantwortlich. Die Serien aller drei ‚Goldenen Zeitalter‘ wurden mit zahlreichen Preisen

ausgezeichnet. Das dritte ‚Goldene Zeitalter‘ wird in der Serienforschung und -kritik auch als *Quality TV* (abgekürzt *QTV*) bezeichnet. Diese Formulierung hat Jane Feuer in *MTM: „Quality Television“* (London: BFI, 1984) eingeführt und ebenfalls Robert J. Thompson in seiner Studie von 1996, also noch vor dem Erfolg der *Sopranos*, geprägt. Thompson nennt elf Kriterien, denen eine Serie genügen muss, um als *QTV* kategorisiert zu werden. Jason Mittell hat diese Kriterien in seiner Studie *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York/London: NYU Press, 2015) ergänzt. Serien des *QTV* werden mit großen Romanen, zum Beispiel von Honoré de Balzac, Charles Dickens oder Henry

James, verglichen. Sie finden große wissenschaftliche Aufmerksamkeit, nicht nur in der Medienwissenschaft, sondern auch bei Amerikanist\_innen und Anglist\_innen.

Aus unterschiedlichen Perspektiven problematisieren alle drei Bücher den Qualitätsbegriff in Bezug auf die Fernsehserie. Birgit Däwes, Alexandra Ganser und Nicole Poppenhagen verwerfen den Begriff als ideologisch und schlagen vor, ihn entsprechend ihres Buchtitels durch die Bezeichnung *transgressive television* zu ersetzen, da alle Serien des QTV auf die eine oder andere Weise Grenzen überschreiten würden. Die vier Teile des Bandes zeigen dann unterschiedliche Modi von Grenzüberschreitungen. Im ersten Teil gibt Gary R. Edgerton in seinem Beitrag einen umfassenden und informativen Überblick über die systemischen Veränderungen, die die Entwicklung von Serien seit rund zwei Jahrzehnten geprägt und die sie mitgetragen haben. Er stellt die technologischen, ökonomischen und institutionellen Veränderungen dar, die QTV ermöglicht haben. Edgerton zeigt auf, dass auch die *Sopranos*, die immer wieder als Wendepunkt in der Serienentwicklung eingeschätzt werden, nicht in einem Vakuum entstanden ist. Er erläutert, dass HBO-Serien auf einem ganz anderen Geschäftsmodell basieren als Serien, die im Zeitalter des Network-TV produziert worden sind. Im Unterschied zu den Networks, die sich durch Werbeeinnahmen finanzieren, deren Programme möglichst hohe Einschaltquoten erzielen müssen und die durch eine Dramaturgie definiert sind, in deren *flow* (vgl. Williams, Raymond:

*Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana, 1974) sich Werbespots einfügen, werden die werbefreien Kabelsender von Zuschauer\_innen abonniert. Damit wandelt sich *broadcasting* zum *narrow casting*. Diese Entwicklung und die seit Ende des 20. Jahrhunderts fortschreitende Digitalisierung veränderten im Laufe von, wie Edgerton sagt, zehn kurzen Jahren die gesamte Fernsehlandschaft. Edgerton beschreibt die Produktionspolitik von HBO als Voraussetzung für „high-end scripted programs throughout the television industry“ (S.40). Aufgrund der veränderten Rahmenbedingungen wurde die Arbeit für Serienprogramme auf künstlerischer Ebene – für Autor\_innen, Regisseur\_innen und Schauspieler\_innen – attraktiver. Es war jetzt möglich, komplexe Erzählungen zu erfinden und eine vergleichsweise aufwändige und kinematografisch orientierte Regie zu führen.

Es stellt sich die noch unbeantwortete Frage, welche medialen, kulturellen und sozialen Faktoren daran beteiligt sind, dass am Beginn des 21. Jahrhunderts narrative Komplexität zum Qualitätsmerkmal wird. Für diese Art von Serienerzählungen gibt es mit *Miami Vice* (1984-1990) und *Twin Peaks* (1990-1991) zwei Vorläufer. Alexandra Ganser konzentriert sich in ihrem Beitrag zu *Transgressive Television* auf *Twin Peaks* und zeigt, dass die Serie sowohl „a serialization of transgression“ als auch „a transgression of traditional seriality on multiple levels, both intra- and extradiegetically“ (S.56) darstellt und damit zentrale Elemente des QTV vorwegnimmt. Im

zweiten Teil der Studie stehen politische TV-Serien im Zentrum (*House of Cards* [2013-], *Scandal* [2012-], *Veep* [2012-]), und im dritten geht es um Serien, die herrschende Normen von Institutionen, Gender und Ethnizität durchkreuzen (z.B. *The Wire* [2002-2008], *Breaking Bad* [2008-2013], *The Americans* [2013-]) oder aber eingeschliffene Verhaltensweisen perpetuieren, wie Kimberly R. Moffit und Cornelia Klecker aufzeigen. Im letzten Teil werden schließlich unterschiedliche Formen der Grenzüberschreitung und des Kontrollverlusts in Kriminalserien untersucht. Die Verfasser\_innen analysieren mit unterschiedlichen Fragestellungen Serienkiller-Serien wie *Dexter* (2006-2013) oder *Hannibal* (2013-2015), und Janina Rojek erkundet die metaphorische Bedeutung von Krankheit in *The Sopranos* und *Breaking Bad*. Die Beiträge des Bandes sind insgesamt informativ; auf analytischer Ebene bleiben einige etwas oberflächlich, andere hingegen bieten scharfsinnige Analysen.

Die von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich herausgegebene Aufsatzsammlung *Das andere Fernsehen?! definiert sich als Bestandsaufnahme einer Serienepoche, die, so die Herausgeber in ihrem Vorwort, beim Erscheinen des Bandes bereits an ihr Ende gekommen sei: „Nachdem *Mad Men* (2007-2015) im Frühsommer 2015 zu Ende ging, schloss sich ein Kreis – die ‚großen vier‘ Produktionen der vergangenen Jahre und des QTV sind auserzählt, eine fernsehgeschichtliche Epoche zu Ende gegangen“ (S.11). Nicht ohne polemische Zuspitzungen*

kommentieren die Verfasser kritisch die Bezeichnungen Quality TV, „High End TV“, „Auteur Series“, „Prestige TV“ oder „Art TV“ (S.10).

Aufschlussreich für die Debatte um QTV ist Martin Lampprechts Beitrag (vgl. S.61-74), der die jüngere „Seriophilie“ mit der älteren „Cinephilie“ vergleicht: Cinephilie entstand, als das Fernsehen für das Kino zur Bedrohung wurde. Zur Seriophilie kommt es, als sich wiederum das klassische Network-TV durch Kabel, Satelliten sowie die Digitalisierung bedroht fühlte und das Fernsehen sich sehr stark diversifizierte. Der zweite Aspekt, der mit der Bewertung von Serien als QTV einhergeht, so Lampprecht, ist eine ständige Abwertung des ‚normalen‘ Fernsehens, so wie in *Cahier du Cinéma* in den 1950er Jahren bestimmte Genrefilme des Kinos Wertschätzung erfuhren und damit immer zugleich die ‚gewöhnlichen‘ Filme abgewertet wurden. Der Titel *Das andere Fernsehen* ist also programmatisch: Wenn man lobend von QTV spricht, so die Grundthese, dann denkt man ‚Trash TV‘ gleich mit, dann ist QTV das gute, das ‚andere Fernsehen‘ und alles andere das normale, durchschnittliche, schlechte Fernsehen. Das alte Pauschalurteil über Fernsehen wird also nur für ausgewählte, für Programme mit Gütesiegel revidiert, und das sind derzeit ausgewählte US-amerikanische Serien.

Nicht haltbar ist allerdings die im Band vertretene These, dass mit der vermeintlichen Ära des QTV die Serienforschung überhaupt erst begonnen habe. Eine solche Feststellung ignoriert die umfangreiche Serienforschung, die

zum Beispiel innerhalb der Cultural Studies stattgefunden hat. Solche Studien enthalten zahlreiche wichtige und medientheoretisch fundierte Einsichten zu Serienprogrammen sowie zur sozialen und kulturellen Bedeutung des Mediums Fernsehen. Die Serienforschung im Rahmen von QTV hingegen zeigt insgesamt ein geringes Interesse an medientheoretischen Fragen.

Die Aufsatzsammlung *Das andere Fernsehen?!*  gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil versammelt unter der Überschrift „Theorien des anderen Fernsehens“ Aufsätze zu recht unterschiedlichen Themen. Neben dem Beitrag zur Seriephilie wird das Prinzip der Serialität diskutiert, und ein weiterer Beitrag erörtert das Phänomen des Antihelden, das in zeitgenössischen Serien auftritt. Immer wieder wird, wie auch in den beiden folgenden Teilen des Bandes, die Bezeichnung der Serien als QTV kritisch beleuchtet und der Qualitätsbegriff insgesamt problematisiert. Der zweite Teil enthält mehrere „Fallstudien zur Qualitätsfrage“ – die Beiträge hier thematisieren beispielweise die US-amerikanische Serie *Fargo* (2014-) und die britische Serie *Sherlock* (2010-). Im dritten Teil werden Fallstudien zu ausgewählten Sitcoms und Animationsserien vorgestellt, zu Formaten und Genres also, die in der Regel unbeachtet beziehungsweise ausgeschlossen bleiben, wenn es um QTV geht. Dieser Teil enthält interessante Werkanalysen, aber auch jetzt steht die Frage nach der Qualität erneut im Mittelpunkt. Indem *Das andere Fernsehen?!*  auch ausgewählte Sitcoms und einige britische Serien in den ‚Kanon‘ aufnimmt,

will sie darüber hinaus aufzeigen, dass nicht nur die wenigen, immer wieder angeführten US-amerikanischen Serien qualitativ hochwertig sind.

Die Fokussierung der Studie auf die Qualitätsfrage führt zu etlichen Redundanzen und gleichzeitig zu Widersprüchen. Einige Beiträge kritisieren scharfsinnig den QTV-Diskurs, andere wiederum folgen dem Argumentationsmuster dieses Diskurses und fragen danach, ob zum Beispiel eine Sitcom den Kriterien entspricht, die Thompson für QTV aufgestellt hat (vgl. z.B. die Beiträge von Julien Bobineau oder Solange Landau).

Von den Serien ausgehend, die im Titel der Studie angeführt werden, orientiert sich die Monografie *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen* von Daniela Schlütz am engsten an der US-amerikanischen Debatte, denn *The Sopranos*, *The Wire* und *Breaking Bad* bilden den engen ‚Kanon‘ des QTV. Allerdings ist das Ziel der Verfasserin sehr viel weiter gesteckt, als mit diesen drei Titeln angezeigt wird. Sie beabsichtigt, unterschiedliche kommunikations- und medienwissenschaftliche Bereiche sowie auch ökonomische Themen in ihre Habilitationsschrift zu integrieren. Um eine solche Integrationsleistung bemüht sich Schlütz in ihren Überblicken über die Serienentwicklung. Sie stützt sich in diesen Kapiteln auf die einschlägige Literatur, die dazu vorliegt (vgl. z.B. Jane Feuer, Christine Geraghty, Knut Hickethier). In diese Überblickskapitel integriert sind Darstellungen der US-amerikanischen Fernsehentwicklung. Ähnlich wie Edgerton unterscheidet Schlütz

vier Epochen: das Network-Fernsehen (ca. 1948-1975), die Epoche des Zielgruppenfernsehens (ca. 1975-1995), auch „age of niche-marketing“ (S.77) genannt. Die dritte Epoche umfasst die Jahre von 1990 bis 2010, also die Zeit der Ausbreitung von Kabel und Satellit sowie den Einstieg ins digitale Zeitalter. Für Schlütz ist diese Zeit durch das Geschäftsmodell des *branding* gekennzeichnet. Schließlich beginnt ab circa 2010 die als „Zeitalter der Konvergenz“ (S.94) charakterisierte vierte Epoche. Schlütz fragt – und hier liegt einer der zentralen Unterschiede zu den beiden Aufsatzsammlungen – welcher Begriff der Qualität für jede einzelne Epoche bestimmend war. QTV bezeichnet bei Schlütz nicht länger ausgewählte Serien, sondern wird als die „Rezeption rahmendes Meta-Genre“ (S.145) definiert. Als ‚Meta-Genre‘ soll der Begriff eine dem herkömmlichen Genre-Begriff übergeordnete Orientierungsfunktion übernehmen. Damit wird der Begriff der Qualität so breit gefasst, dass die Qualitätsfrage in ganz unterschiedliche Themenbereiche führt. So definiert Schlütz für die ersten beiden US-Fernsehepochen „qualitativ hochwertige Unterhaltung [als] Mittel (Publikum zu versammeln und Aufmerksamkeit zu wecken und zu erhalten) zum Zweck (Werbung zu verkaufen)“ (S.87). In der dritten Epoche wird nach Schlütz das „Branding, also der Aufbau einer Medienmarke, für TV-Sender zunehmend wichtig“ (S.90). Schlütz vermittelt einen guten Überblick über die Qualitätsdebatten, die anlässlich US-amerikanischer Serien geführt worden sind und noch werden,

und sie listet die diversen Kriterien auf, die mittlerweile für Qualitätsserien aufgestellt worden sind. Sie gibt dem Begriff der Qualität ein so weites Bedeutungsspektrum, dass nahezu alles zur Qualität werden kann. Das zeigt sich zum Beispiel, wenn sie drei „Qualitätsperspektiven“ unterscheidet: (1) Qualität als „vages Ideal“ auf der Seite der an der Produktion beteiligten Personen; (2) auf der Ebene der Distribuierenden bestimmt sich Qualität durch die Kosten-Nutzen-Relation; (3) auf der Ebene der Rezeption meint Qualität, dass die Bedürfnisse des Publikums ausreichend befriedigt werden (vgl. S.44ff.). Diese ‚Qualitätsperspektiven‘ verweisen auf die Komplexität des Qualitätsproblems und damit implizit auf die theoretischen Defizite, von denen diese Studie und auch die Debatte um QTV bestimmt sind.

Die Ebene der Rezeption greift Schlütz im letzten Kapitel ihrer Studie erneut auf. Hier verfolgt sie das Ziel, das Unterhaltungserleben von QTV zu modellieren. Sie betont zwar, dass Rezeption „ein sehr komplexes Phänomen“ (S.176) sei, hält aber an dem Ziel fest, sie modellhaft erfassen zu können. Dafür greift sie auf Werner Frühs Unterhaltungstheorie („Triadisch-dynamische Unterhaltungstheorie (TDI).“ In: Früh, Werner/Stiehler, Hans-Jörg [Hg.]: *Theorie der Unterhaltung: Ein interdisziplinärer Diskurs*. Köln: Herbert von Halem, 2003, S.27-56) zurück. Hier finden sich eine Reihe interessanter Beobachtungen, zum Beispiel über „Moral Disengagement als Rationalisierungsstrategie“ (vgl.

S.204ff.) oder über die Schwierigkeit, komplexe Charaktere wie Tony Soprano mit herkömmlichen rezeptionstheoretischen Erklärungsversuchen erfassen zu wollen (vgl. S.207ff.). Insgesamt bleibt der Erkenntnisgewinn abzuwarten, den empirische Rezeptionsforschung auf der Basis eines solchen Modells haben kann, das, wie Schlütz betont, eine „vereinfachte Nachbildung komplexer Realität“ (S.221) ist.

Alle drei Studien beleuchten wichtige Veränderungen der Fernsehlandschaft in den letzten beiden Jahrzehnten, und sie führen Werkanalysen ausgewählter Serien durch. Die

Studien konzentrieren sich weitgehend auf die US-amerikanische Situation und orientieren sich vor allem an der jüngeren US-amerikanischen Serienentwicklung. Wie bereits in der Frühzeit des deutschen Fernsehens, wenn auch damals aus anderen Motiven, ist der Blick in den letzten Jahren verstärkt auf US-amerikanische Tendenzen gerichtet. Auch diese Ausrichtung an einer Blickrichtung aus den Anfängen des Fernsehens muss man wohl als einen Effekt der neueren Medienentwicklung begreifen.

*Irmela Schneider (Berlin)*