

Fernsehqualität im Wandel – eine medienwissenschaftliche Diskursbetrachtung

Tanja Weber

Auffällig am Diskurs über die Qualität von Fernsehsendungen in der Fernsehwissenschaft ist, dass er bis in die 2000er Jahre nur vereinzelt geführt wird. Blickt man auf die Forschungstradition des Faches zurück, ist dies höchst verwunderlich, denn das Nachdenken über die Qualität hat schon Aristoteles in der *Poetik* fest in der westlichen Philosophie verankert. Eine Definition von Qualität liefert er in der *Metaphysik*, die er, zugespitzt formuliert, auf eine Sache und ihre Wirkung festlegt. »Quale«¹ bezeichnet die charakteristischen Eigenschaften eines Gegenstandes und »Qualia« bezieht sich auf die »Affektionen der Wesen«.² In der *Poetik* führt er die Auswirkungen von guter Dichtkunst auf das Publikum am Beispiel der Tragödie aus, ohne den Begriff der Qualität zu nennen. Er geht der Frage nach, welche Eigenschaften (Quale) die Tragödie aufweisen muss, damit sie die gewünschte Wirkung auf das Publikum (Qualia) hat, nämlich *eleos* und *phobos*, also Jammer und Schauern auszulösen.³ Der aristotelischen Verknüpfung von guter Eigenschaft und Wirkung von Fiktion folgen viele Wissenschaftler, wie zum Beispiel Gotthold Ephraim Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769). Lessing passt sowohl das Genre als auch die erwünschte Wirkung an seine Zeit an. Er untersucht das zeitgenössische bürgerliche Trauerspiel, das idealerweise Mitleid und Furcht auslösen sollte. Der stark verkürzte Abriss über den Diskurs der Medienqualität in der Philosophie und Germanistik zeigt, dass es einerseits Traditionen gibt, in deren Nachfolge das Nachdenken über Qualität steht, andererseits aber auch, dass dieses Nachdenken gemäß dem jeweils herrschenden Zeitgeist aktualisiert wird.

In den Philologien wird bis in das 20. Jahrhundert Literatur im Sinne von Kunst in den Vordergrund der Betrachtungen gestellt, woraus sich ein Kanon von Werken entwickelte, die immer weiter gelesen und besprochen wurden. Wichtig bei der Bewertung von literarischer Kunst sind die Faktoren von Innovation

1 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 137.

2 Beide Zitate ebd.

3 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 19, 33, 39.

und Originalität, einer Vorstellung der Romantik, in der sich die Auffassung von Autorschaft verbunden mit dem Geniegedanken entwickelt hat.⁴ Analog dazu analysiert und bewertet auch die aus den Philologien hervorgegangene Filmwissenschaft einen Filmkanon, die Autorfunktion wird auf die Regieführenden übertragen. Nicht so in der Fernsehwissenschaft; hier fand die Auseinandersetzung mit Qualität von Fernsehsendungen im Sinne von Kunst nur marginal statt.⁵

Der Diskurs über Fernsehqualität ändert sich um die Jahrtausendwende grundlegend. Seitdem ist der Begriff ›Quality TV‹ in aller Munde und zu einer »Art Modebegriff«⁶ nicht nur in der Forschungsliteratur geworden. Der aus der anglo-amerikanischen Debatte übernommene Begriff Quality TV oder QTV bezieht sich aber nicht auf alle Fernsehsendungen, sondern ausschließlich auf fiktionale Serien. Das Forschungsfeld verengt sich noch weiter, denn es werden nur Serien betrachtet, denen Qualität zugesprochen wird. Sowohl die Auswahl der Serien als Beispiele für Quality TV, als auch die Kriterien zur Identifizierung der Qualität dieser Serien werden zum Großteil nicht offengelegt, sondern sie werden meist implizit mit Literatur oder Film verglichen. An diesem Diskurs sind nicht nur Medienwissenschaftler sondern auch Akteure aus der Produktion, Presse und Publikum beteiligt.

Die QTV-Debatte eignet sich, um einen Diskurs in seinem Verlauf zu studieren: Wer beginnt den Diskurs und was ist der Grund dafür? Wer diskutiert mit und wer nicht? Was wird von wem als Qualität betrachtet und was nicht? Unterscheidet sich das Sprechen über Fernsehqualität zu unterschiedlichen Zeitpunkten, oder hat Qualität unveränderliche Eigenschaften (Quale), die über die Zeit hinweg bestehen? Zu Beantwortung dieser Fragen wird nach einer kurzen Reflexion über die Strukturierung des Diskurses zunächst die Debatte um Quality TV skizziert und im Anschluss mit früher geführten deutschen Fernsehqualitätsdiskursen verglichen. Hierbei werden vor allem deutsche Qualitätsdiskussionen in den 1970er bis 1990er Jahren betrachtet.

Wer spricht über Qualität wann, wie und warum? Die Diskursstrukturierung

Um die unterschiedlichen Qualitätsdebatten zu vergleichen zu können, ist eine Strukturierung sinnvoll. Die kleinste Einheit innerhalb des Wertungsdiskurses stellt die Wertung als einzelner Sprechakt dar. Was bewertet wird, hängt davon ab, wer wertet, wie er/sie Qualität definiert, welchen Bezugsrahmen er/sie aus-

4 Vgl. U. Eco: Die Innovation im Seriellen, S. 155ff.

5 Vgl. E. Thompson/J. Mittell: Introduction: An Owner's Manual for Television, S. 3.

6 K. Rothemund: Serielle Textproduktionen – Zeitgenössische Fernsehserienforschung, S. 13.

wählt und mit welchen Verfahren er/sie die Qualität misst. Für diese verschiedenen Parameter hat Christoph Neuberger folgende Begrifflichkeiten eingeführt: Wertungssubjekt, Wertungsobjekt, Wertungsprädikat und Wertungsmaßstab. Die unzähligen Wertungssubjekte lassen sich in unterschiedliche Gruppen einteilen. Zur Fernsehqualität äußern sich Akteure aus Medienpolitik, Medienrecht, Medienmanagement, Selbstkontrolleinrichtungen, Vertreter partikularer Interessen usw.⁷ Um die Vielzahl der Stimmen zu kanalisieren, werden bei der Skizzierung der Qualitätsdiskurse nur die Gruppen der Fernsehproduzenten, der Medienkritiker, der Zuschauer und der Wissenschaftler betrachtet. Das Bewertete bezeichnet Neuberger als Wertungsobjekt, dessen Qualität sich erst aus dem »*Zusammenspiel zwischen Angebot und Rezipient*«⁸ ergibt. Mit dieser Definition ist Qualität anders als bei Aristoteles nicht eine feststehende Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern wird diskursiv immer wieder am jeweiligen Medienprodukt von den verschiedenen Wertungssubjekten ausgehandelt. Das Wertungsprädikat gibt Auskunft, wie etwas qualifiziert wird; es ist das Ergebnis eines Abgleichs zwischen Ist- und Soll-Zustand. Letztendlich geht es darum, ob etwas als gut oder schlecht angesehen wird. Der Begriff Qualität wird sowohl im Alltag als auch in der Wissenschaft mehrheitlich als positive Bewertung genutzt. »Qualität ist in dieser Verwendungsweise ein normativ aufgeladener Begriff.«⁹ Beim expliziten positiven Kritisieren wird häufig implizit eine negative Kritik ausgesprochen und damit ein unbenanntes Wertungsobjekt abqualifiziert. Der Kritiker spricht sich also gegen etwas aus, indem das positive Beispiel gelobt wird. Die Qualitätsmessung geschieht anhand von Wertungsmaßstäben, die an das Wertungsobjekt angepasst sein müssen.¹⁰ Nur durch die konsequente Offenlegung des Bezugsrahmens kann der weit verbreitete Fehler vermieden werden, implizit (verdeckt oder unbewusst) von bestimmten Wertungsmaßstäben auszugehen und andere auszuschließen.¹¹ Hierbei ist auch von Interesse, welche Verfahren der Qualitätsmessung zum Einsatz kommen. In welchem Bezugsrahmen bewegt sich die Kritik? Im Prozess der Qualitätsfindung ist noch ein weiterer Punkt interessant: nämlich warum etwas kritisiert wird. Was löst das kritische Sprechen aus? Im Folgenden wird die Debatte um Quality TV skizziert und nach den oben dargelegten Parametern strukturiert.

7 Vgl. C. Neuberger: Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet, S. 17.

8 Ebd., S. 28 (Herv. i.O.).

9 J. Wolling: Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmungen und die Nutzung von Fernsehserien, S. 173.

10 Vgl. C. Neuberger: Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet, S. 31.

11 Vgl. ebd., S. 16.

Die Debatte um Quality TV

Den Begriff Quality TV führt Robert J. Thompson 1996 in seinem Buch *Television's Second Golden Age* ein. Mit dem Titel knüpft er an das Label des ersten Golden Age of Television an, welches sich vornehmlich auf einstündige, von der Kritik in den höchsten Tönen gelobte Anthologieserien, wie »Kraft Television Theatre« (NBC, 1947-1958) oder »Westinghouse Studio One« (CBS, 1948-1958) der 1950er Jahre bezieht.¹²

Thompson beobachtet nach einer Ära, die er als »Dark Age«¹³ bezeichnet, einen Paradigmenwechsel im seriellen Erzählen und bündelt unter dem Etikett des zweiten goldenen Zeitalters US-amerikanische Network-Serien, die sich seiner Meinung nach von der Masse des restlichen Fernsehprogramms absetzen. Die Qualität dieser Serien unterteilt er noch einmal nach historischen und ästhetischen Gesichtspunkten: »Hill Street Blues« (NBC, 1981-1987) löst nach seiner Einteilung die Qualitätsrevolution aus und wird dann von »St. Elsewhere« (NBC, 1982-1988) auf einem anderen Qualitäts-Level fortgeführt. Unter dem Label des zweiten goldenen Zeitalters der Qualität kategorisiert er Serien wie »Cagney & Lacey« (CBS, 1982-1988), »thirtysomething« (ABC, 1987-1991) und »L.A. Law« (NBC, 1986-1994) sowie unter »Quality Goes Quirky«¹⁴ »Picket Fences« (CBS, 1992-1996) und »Twin Peaks« (ABC 1990-1991). Um den Unterschied zu verdeutlichen, stellt er einen Katalog mit zwölf Eigenschaften zusammen, welche eine Serie zu einer Quality-TV-Serie machen. Punkt 1 auf seiner Liste deutet auf das Alleinstellungsmerkmal dieser Serien hin: »Quality TV is best defined by what it is not. It is not ›regular‹ TV.«¹⁵ Die Punkte 2 bis 9 teilen die Serien nach ästhetischen Gesichtspunkten ein, etwa die Genrehybridität (Punkt 7), die komplexen Figurenensemble, (Punkt 5), deren Charaktere mit einem Erinnerungsvermögen ausgestattet sind (Punkt 6); die Punkte 10-12 beziehen sich auf die kulturelle Bewertung.¹⁶ Eng verzahnt mit dem ästhetischen Diskurs wird implizit auch immer ein ökonomischer Diskurs geführt. Die Serien sind attraktiv für ein Publikum mit »blue chip demographics«¹⁷ – Punkt 4 auf Thompsons Liste. Darunter versteht er ein »gehobenes« Publikum, weil jung, urban, gebildet und besserverdienend,¹⁸ dessen Aufmerk-

12 Vgl. R. J. Thompson.: *Television's Second Golden Age*, S. 20-24.

13 Ebd., S. 24.

14 Ebd., S. 149.

15 Ebd., S. 13.

16 Vgl. ebd., S. 13-16.

17 Ebd., S. 14.

18 Vgl. ebd.

samkeit an die werbetreibende Industrie entsprechend teuer verkauft werden kann.¹⁹

Im Anschluss erlebte das Reden von Quality TV einen regelrechten Boom. Der Diskurs wird von Akteuren aus Produktion, Presse, Publikum sowie der Wissenschaft geführt, und dort nicht nur von Fernsehwissenschaftlern, sondern auch von Literatur- und Filmwissenschaftlern. Mit den veränderten Bedingungen in der Medienlandschaft durch Einführung von Kabel- und Satellitenfernsehen, neuen Produktions- und Distributionssystemen und Finanzierungsbedingungen vor allem durch Branding und die Ausdifferenzierung des Marktes beobachten die Diskutanten einen »radikalen Wandel«²⁰ und »Paradigmenwechsel«²¹ in der Produktion von Serien, »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.«²² Andere Stimmen meinen sogar, dass Serien wie »The Sopranos« (HBO, 1999-2007) »die Fernsehserie als Kunstform etabliert« und »das Kino als Leitmedium abgelöst«²³ haben. Die am Diskurs Beteiligten verstehen Qualität normativ. Die QTV-Serien werden als radikaler Bruch mit bisheriger Serienproduktion verstanden und als innovativ und damit besser bewertet.²⁴ Hier zeigt sich die Linie des tradierten Kunstdiskurses. Entsprechend werden die Serien häufig mit Literatur verglichen, zum Beispiel mit Balzac²⁵ oder Dickens²⁶.

Im wissenschaftlichen Diskurs wird Thompsons Merkmalkatalog Grundlage für die Evaluierung der »neuen« QTV-Serien sowie für eine Re-Aktualisierung, die Robert Blanchet vornimmt.²⁷ Zum Beispiel revidiert Blanchet Punkt 4 von Thompsons Liste, der besagt, dass Qualitätsserien gegen niedrige Einschaltquoten kämpfen. Dagegen schreibt Blanchet: »In der aktuellen Serienlandschaft lässt sich diese These so sicherlich nicht mehr halten, denn eine Qualitätsserie kann heute auf Anhieb Spitzenquoten erreichen.«²⁸ Die Qualität und auch das Sprechen über sie ist zum Mainstream geworden.

Viele Untersuchungen von Quality-TV-Serien greifen die Merkmale auf, die in ihre Argumentationslinie passen, und lassen andere außen vor. Während

19 Vgl. J. Feuer: HBO and the Concept of Quality TV, S. 147.

20 S. Seiler: Abschied vom Monster der Woche, S. 6.

21 G. Schabacher: Serienzeit, S. 20.

22 R. Blanchet: Quality TV, S. 37.

23 Beide Zitate M. Wolf: Der Pate auf der Couch, S. 147.

24 Vgl. K. Rothmund: Serielle Textproduktionen, S. 14.

25 Vgl. R. Kämmerlings: Ein Balzac für unsere Zeit; vgl. M. Wolf: Der Pate auf der Couch, S. 147.

26 Vgl. L. Williams: How The Wire Is, and Isn't, »Dickensian«.

27 Vgl. R. Blanchet: Quality TV, S. 37.

28 Ebd., S. 52.

Thompsons Punkte als Gesamtheit und eingebettet in den historischen Kontext die Unterschiede zur restlichen Serienproduktion verdeutlichen sollten, führt das punktuelle Aufgreifen im weiteren Diskursverlauf dazu, dass die Rahmenbedingungen der Qualitätsvorstellungen und -kriterien verschwimmen bzw. sich gar auflösen. Die Qualitätskriterien werden nun herangezogen, um den televisuellen Gegenstand zu nobilitieren und letztlich in den Kunstdiskurs einzubetten: »Zwar wird ›Quality TV‹ ebenfalls über Qualitäten im Sinne von verschiedenen, oft generischen Eigenschaften definiert, dennoch wird das Verständnis eines elitären Status mindestens partiell mitgeführt oder sogar als zentrales Alleinstellungsmerkmal hervorgehoben.«²⁹ Es entsteht der Eindruck »als müsse sich das Fernsehen und mit ihm die Fernsehmacher und -akademiker fortwährend legitimieren«.³⁰ Mit Quality-TV-Serien befassen sich nun auch die Filmwissenschaft und die Philologien. Hier dient der Begriff QTV neben der Funktion der Nobilitierung häufig auch als »Rechtfertigungsstrategie« für die wissenschaftliche Beschäftigung nicht nur »mit dem ›künstlerisch wertvolleren‹ Medium Film, sondern auch mit dem Massenphänomen Fernsehen«.³¹

Aus der Beschäftigung mit Quality TV sind zahlreiche Sammelbände zu einzelnen Serien hervorgegangen, wie etwa zu »The Wire« (HBO, 2002-2008) oder »Mad Men« (AMC, 2007-2015).³² Das Schreiben über immer dieselben Serien, die auch ständig wieder als Referenzen herangezogen werden, hat zu einem stark reduktionistischen Kanon mit nur wenigen Serien geführt.³³ Damit bildet QTV ein eigenes Meta-Genre, welches aber nicht genretheoretisch reflektiert wird.

Einige Forscher versuchen der Crux der engen Verzahnung von ›besonderen‹ Eigenschaften und Wertung zu entgehen, indem sie nicht die Qualität als Ausgangspunkt für die von ihnen untersuchten Serien nehmen, sondern ein von vielen Forschern als charakteristisch beschriebenes Merkmal – nämlich den Hybridcharakter der Serien und die Komplexität von Narration und Figuren. Im QTV-Diskurs wird fortgesetztes Erzählen gefeiert, allerdings in Abgrenzung zu dem »anspruchsfreien Genre« der Soap Opera, deren Geschichten »simpel gestrickt sind« und sich »stetig wiederholen«.³⁴ Zudem werden flexible Verknüpfungen von abgeschlossenen und fortgesetzten Erzählsträngen, von Robin Nelson als

29 K. Rothemund: *Serielle Textproduktionen*, S. 16.

30 S. Borsos: *Nach dem ›Quality TV‹*, S. 10.

31 Beide Zitate K. Rothemund: *Serielle Textproduktionen*, S. 16.

32 Allein auf der Verlagsseite von Bloomsbury werden unter dem Reihentitel »Reading Contemporary Television« 20 Bände gelistet. Vgl. [https://www.bloomsbury.com/uk/series/reading-contemporary-television/\(letzter Zugriff 02.09.2019\)](https://www.bloomsbury.com/uk/series/reading-contemporary-television/(letzter%20Zugriff%2002.09.2019)).

33 Vgl. J. Nesselhauf/M. Schleich: »Watching Too Much Television«, S. 11.

34 Alle Zitate S. Seiler: *Abschied vom Monster der Woche*, S. 7.

flexi-narrative bezeichnet,³⁵ gelobt. Darunter werden Serien mit »anspruchsvollen«³⁶ staffelübergreifenden Handlungsbögen wie in »Buffy the Vampire Slayer« (The WB, 1997-2003) oder »The West Wing« (NBC, 1999-2008) gezählt. Serien, die vor allem episodisch erzählen, werden hingegen als Wiederkehr des Immergleichen abgelehnt. Für die Autoren besteht die Qualität der QTV-Serien letztendlich in ihrer Komplexität, die sie in Bezug auf Narration, Figuren und Ästhetik konstatieren.³⁷

Zwar wurden bisher nur US-amerikanische Serien genannt, aber die Quality-TV-Debatte ist mitnichten ein Diskurs, der sich auf die USA bzw. auf US-Serien beschränkt. »Wo ist eigentlich deutsches Quality-TV?«³⁸ fragen sich mit Aufkommen der Debatte alle am Diskurs Beteiligten. Hier lässt sich eine Schiefelage zwischen der Wahrnehmung und Bewertung der Diskursführenden und der gesamten Zuschauerschaft beobachten. Die Wegbereiter und im Kanon als Prototypen etablierten Serien wie »The Sopranos« oder »The Wire« sind im deutschen Fernsehen entweder gar nicht ausgestrahlt bzw. nach kurzer Zeit wegen mangelnder Quote abgesetzt worden. Trotzdem haben alle überregionalen Zeitungen zum Tod von James Gandolfini, dem Hauptdarsteller aus »The Sopranos«, lange Nachrufe geschrieben, obwohl das deutsche Publikum ihn nur von der Rezeption auf DVD oder illegalen Downloads kennt.³⁹ Hier zeigt sich einmal mehr, dass die deutsche Quality-TV-Debatte häufig von Akteuren geführt wurde und wird, die eben nicht im Fernsehen fernsehen. Seit den 2010er Jahren werden US-amerikanische Quality-TV-Serien zunehmend auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt, allerdings nicht in den Vollprogrammen. Zum Beispiel hat ZDFneo seit 2012 Serien wie »Six Feet Under« (HBO, 2001-2005) oder »Mad Men« ins Programm aufgenommen; der Kultursender ARTE hat schon 2010 die Koproduktion »The Tudors« (BBC/Showtime/CBC/TV3, 2007) oder »Breaking Bad« (AMC, 2008-2013) gesendet.⁴⁰

Der Kanon der US-Serien, die vornehmlich von Pay-TV-Sendern produziert wurden, ist zum Maßstab für die deutsche Serienproduktion geworden. Jede neue deutsche Serie wird am Quality TV gemessen (und abqualifiziert). Für viele Diskutanten ist »Babylon Berlin« (ARD/SKY, seit 2017) »die erste wirkliche Qualitätsserie aus Deutschland«.⁴¹ Nach Meinung der Kritiker setzt »Babylon Berlin« neue Maßstäbe in der Serienproduktion und löst beflügelt von Erfolgen am inter-

35 Vgl. R. Nelson: TV Drama in Transition, S. 24.

36 S. Seiler: Abschied vom Monster der Woche, S. 8.

37 Vgl. K. Rothemund: Komplexe Welten; J. Mittell: Complex TV.

38 Picknicker: Wo ist eigentlich deutsches Quality-TV?

39 Vgl. V. Fröhlich: Spurensuche, S. 35.

40 Vgl. ebd.

41 E. Leimann: Babylon Berlin: Wie gut ist die Serie wirklich?

nationalen Markt eine »neue deutsche Serienwelle«⁴² aus. Die Qualitäts-Serienwelle lässt sich natürlich auch im Hinblick auf Nominierungen und Auszeichnungen mit dem Grimme-Preis beobachten. »Babylon Berlin« erhielt zusammen mit »Dark« (Netflix, seit 2017) und »4Blocks« (TNT, seit 2017) 2018 den Grimme-Preis, nominiert waren außerdem noch »Hindafing« (BR, seit 2016) und der Vierteiler »Das Verschwinden« (BR/ARD/NDR/SWR, 2017). Dass dieser Trend noch anhält lässt sich auch im folgenden Grimme-Preisjahr 2019 ablesen, mit Auszeichnungen für »Bad Banks« (ZDF/ARTE, seit 2018), »Beat« (Amazon Prime, 2018) und »Häckerville« (HBO/TNT, seit 2018) sowie drei weiteren Seriennominierungen.

Zusammenfassend und strukturiert lässt sich die Quality-TV-Debatte in einer Tabelle folgendermaßen verkürzt darstellen:

Wer? Wertungssubjekte	Was? Wertungsobjekt	Woran? Maßstab	Wie? Verfahren	Warum?
Akteure aus Produktion, Presse und Publikum, aus Fernseh-, Film- & Literaturwissenschaft	Fiktionale Fernsehserien	Innovation und Kunst, US-Produktion, Modus der Aufmerksamkeit	Kriterien für Filme & andere Künste, Entwicklung fernsehwissenschaftlicher Verfahren: Serialität, Komplexität und Hybridität	Ausdifferenzierung der Medienlandschaft und digitaler Wandel

**Ist QTV eine neue Debatte oder eine Wiederaufnahme?
Oder: Fernsehqualität in den 1970er Jahren**

Eine ähnliche Debatte über die Qualität von fiktionalen Fernsehsendungen wurde in Deutschland bereits in den 1970er Jahren geführt. Allerdings handelt es sich nicht um eine breit geführte Diskussion und der Fokus war nicht auf Serien verengt, sondern es wurden auch Fernsehfilme bewertet. Ein weiterer Unterschied besteht nicht nur im Hinblick auf die Wertungsobjekte, sondern auch die -subjekte. Wie in der Debatte um QTV diskutieren die Akteure aus Produktion, Presse und Publikum über Fernsehqualität, der Diskurs wird aber nur marginal in der Fernsehwissenschaft geführt. Im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung um Qualität im Fernsehen stehen in erster Linie journalistisch-publizistische Programmsparten, also ein anderes Wertungsobjekt, welches nach deutscher Wissenschaftstradition von der Kommunikationswissenschaft untersucht wird.⁴³

Die an der Debatte um fiktionale Fernsehqualität Beteiligten argumentieren explizit oder implizit aus einer ästhetischen Perspektive heraus und orientieren sich an bereits etablierten Künsten als Wertungsmaßstab. Die Fernsehwissen-

42 D. Priesching: Neue deutsche Serienwelle – Quality-TV beim Nachbarn.

43 Vgl. S. Bolik: Ansätze empirischer Medienwertforschung, S. 14.

schaft hat keinen elaborierten Qualitätsdiskurs⁴⁴ und damit auch kein eigenes Instrumentarium für die Ermittlung von ästhetischer Qualität hervorgebracht, sondern greift, wenn sie überhaupt Qualität untersucht, auf Verfahren aus Literatur- und Filmwissenschaft zurück.⁴⁵ Dies führt einerseits dazu, dass »[f]ernsehspezifische Qualitätsvorstellungen mit Werttraditionen literar-, theater- und filmgeschichtlicher Provenienz [konkurrieren]«⁴⁶ und andererseits, dass (alle) Fernsehsendungen mit dem gleichen Kunstanspruch und den gleichen Qualitätskriterien bewertet werden. Die Debatte flammt immer dann auf, wenn sich Sendungen vom restlichen Programm unterscheiden, es sich also um »herausragendes« Fernsehen handelt, wie etwa bei »Acht Stunden sind kein Tag« (WDR, 1972-1973) von Rainer Werner Fassbinder oder »Heimat« (1981-2012) von Edgar Reitz. Auch diese Meilensteine des deutschen Fernsehens orientieren sich in Ästhetik und Dramaturgie »ausschließlich«⁴⁷ am Film und werden auch dementsprechend bewertet.

Eine weitere Auffälligkeit bezüglich der Qualitätsdebatte in den 1970er Jahren ist, dass neben dem traditionellen Kunst-Diskurs die Produktionsbranche eine Debatte um professionelle Kodes und Praktiken führt. Darunter lassen sich audiovisuelle Produktionspraktiken und -bedingungen fassen, die meist in einer sehr technischen Argumentationslinie verhandelt werden.⁴⁸ Betrachtet wird die Produktqualität im Sinne eines »guten Handwerks« und gemessen am Erfolg,⁴⁹ also nach der Wirtschaftlichkeit der Ware.⁵⁰ In einer ähnlichen Blickrichtung wird auch über *production value* diskutiert. Hierbei geht es um die Sichtbarmachung von Produktionskapital, zum Beispiel in Form von Stars, aufwendigen Sets oder Special Effects. Der Einschaltquote als Messinstrument für Erfolg wird in der Logik der ökonomischen Wertekategorie eine große Aussagekraft beigemessen.⁵¹ Damit führen die Akteure aus der Produktion einen eigenen Diskurs, der dieselben Wertungsobjekte, nämlich herausragende fiktionale Fernsehsendungen, nach anderen Maßstäben, nämlich Erfolg und *production value*, mit eigenen Verfahren, Quote und »gutes Handwerk«, bewertet.

44 Vgl. C. Brunsdon: *Aesthetics and Audiences*, S. 61.

45 Vgl. S. Bolik: *Ansätze empirischer Medienwertforschung*, S. 30.

46 Ebd., S. 19.

47 D. Scheunemann: *Kinoästhetik – Fernsehästhetik*, S. 29.

48 Vgl. C. Brunsdon: *Problems with Quality*, S. 78.

49 Vgl. G. Hallenberger: *Vorwort*, S. 10-11.

50 Vgl. S. Bolik: *Ansätze empirischer Medienwertforschung*, S. 16.

51 Allerdings führen geringe Zuschauerzahlen nicht automatisch nicht zum Umkehrschluss von geringer Qualität, sondern sie können wiederum in den Kunstdiskurs eingebettet werden. In der Argumentation sind die Sendungen Kunst, und haben damit Qualität, weil sie eben kein Massenpublikum bedienen.

Eine weitere Besonderheit des Qualitätsdiskurses in den 1970er Jahren bezieht sich auf die potenziellen Bewertungssubjekte aus der Fernsehwissenschaft. Bei den Untersuchungen des Mediums steht das Fernsehen als Kommunikationsmedium und nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel im Zentrum. Als fernsehspezifisch werden insbesondere der Live-Charakter herausgestellt⁵² bzw. die besondere Beziehung des Fernsehens zum Realen in Form von Nachrichten, Sport, Berichterstattung über öffentliche Ereignisse und Katastrophenberichterstattung analysiert. Neben dem Live-Aspekt wird der Flow ebenfalls als Charakteristikum des Mediums Fernsehen aufgefasst.⁵³ Raymond Williams spricht in Zusammenhang mit dem Prozess der Fernseherfahrung sogar von einer »Flow-Qualität«.⁵⁴ Diese Auffassung von Fernsehen als einem endlosen Fluss von ineinander übergehenden Sendungen steht der Bewertung einzelner Sendungen entgegen, wie auch die dispositive Anordnung des Fernsehens.⁵⁵ Zuschauer sehen auf sehr heterogene Art und Weise fern: alleine, mit Freunden oder der Familie, mit Fremden an Flughäfen, sie schauen konzentriert zu, sie zappen durch die Kanäle, machen währenddessen etwas ganz Anderes oder verlassen sogar den Raum. Der Modus der Rezeption – Zerstreuung oder Aufmerksamkeit – definiert daher nicht einen als gut erlebten Fernsehabend. Aber gerade der für die Fernseherfahrung wichtige Modus der Zerstreuung sperrt sich gegen eine Auffassung einer Rezeption von Kunst, die eher mit kontemplativer Versenkung assoziiert wird. Anhand von Untersuchungen zur Rezeption von »Dallas« (1978-1991) lässt sich außerdem zeigen, dass zwar die Rezipienten das Bedürfnis haben, ihre Sehgewohnheiten zu entschuldigen⁵⁶ – sich also im Modus des »guilty pleasure« befinden – aber auch, zu welchen kognitiven Leistungen die Auseinandersetzung mit dem vermeintlich »seichten« Inhalt führt.⁵⁷ Daher empfinden es viele Fernsehwissenschaftler als problematisch, dass mit einem ästhetischen Ansatz eben nicht »normales« Fernsehen erfasst werden kann.⁵⁸ Zur Untersuchung der Ästhetik des Fernsehens hat die Fernsehwissenschaft ganz andere Kategorien als der Kunstdiskurs hervorgebracht, wie etwa Horace Newcombs Unterscheidung von »intimacy, continuity, and history«.⁵⁹ Außerdem definier(t)en sich viele Fernsehwissenschaftler gerade in Abgrenzung zu Literatur- und Filmwissenschaft und deren Beschäftigung mit hierarchisch und kanonisch gegliederten (Kunst-)Werken als »refreshingly demo-

52 Vgl. J. Jacobs: Issues of judgement and value in television studies, S. 429.

53 Vgl. R. Williams: Programmstruktur als Sequenz oder flow.

54 R. Williams: Technology and Cultural Form, S. 40.

55 Vgl. K. Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells.

56 Vgl. P. Alasuutari: »I'm Ashamed to Admit it but I have Watched Dallas«, S. 1.

57 Vgl. I. Ang: Watching Dallas; vgl. T. Liebes/E. Katz: The Export of Meaning.

58 Vgl. C. Brunsdon: Aesthetics and Audiences, S. 62.

59 H. Newcomb: TV. The Most Popular Art, S. 245.

cratic and egalitarian«.⁶⁰ Damit wird das nicht wertende Sprechen zu einem markanten Abgrenzungsmerkmal in der Wissenschaftstradition. Dies ändert sich mit den einsetzenden Transformationen in der Medienlandschaft.

Alle reden über Fernsehqualität in den 1980er Jahren!

Die 1980er Jahre stehen für einschneidende Veränderungen in der Fernsehdistributionstechnik. Breitbandkabel und die Entwicklung von preiswerten und kleinen Parabolantennen ab Beginn der 1990er Jahre stellen neue Distributionsmöglichkeiten für weitere Sender bereit, die in Konkurrenz zu den bereits etablierten Sendern treten. In den USA wird diese Ära mit dem Begriff der Post-Networks bezeichnet. Die Networks begegnen der drohenden Abwanderung der Zuschauer mit eben jenen Primetime-Serien, die Robert J. Thompson unter Qualitätsaspekten untersucht hat. Ähnliche Veränderungen lassen sich auch in Europa beobachten. In westeuropäischen Ländern werden zudem Änderungen von strukturellen Rahmenbedingungen aufgrund deregulierender medienpolitischer Entscheidungen vorgenommen, im restlichen Europa erfolgt die Umstrukturierung nach Wegfall des Eisernen Vorhangs Anfang der 1990er Jahre. Diese Umwandlungen in der Medienlandschaft münden in der BRD Anfang der 1980er Jahre in die Einführung des dualen Rundfunksystems. Zu den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, die bisher ein Monopol auf das Fernsehprogramm hatten, gesellen sich nun privatrechtlich organisierte, kommerzielle Sender, die in Konkurrenz zueinander, aber auch zu den etablierten Sendern treten. Infolgedessen muss auch das Programm der öffentlich-rechtlichen Sender einen Spagat zwischen Bildungsauftrag und Publikumsattraktivität respektive Zuschauerquote leisten, um die Gebührenfinanzierung zu rechtfertigen.

In der Debatte um Fernsehqualität sind nun drei Diskursstränge vorrangig: Erstens produziert nach Wahrnehmung der Kritiker die Marktlogik des dualen Systems eine »ungeheure Bildmaschinerie«⁶¹, in deren Strudel sich sowohl die öffentlich-rechtlichen als auch die privaten Sender befinden. Dies führt zur »ungehemmten Programmvermehrung« und der Aufgabe von Kernkompetenzen, alles für den »Quotenkampf«⁶², wie es Uwe Kammann 1995 formuliert. Zweitens ist ab diesem Zeitpunkt das Gegenteil von gutem Fernsehen nicht schlechtes Fernsehen, sondern kommerzielles Fernsehen. In der Zuschreibung besteht das »schlechte«, kommerzielle Fernsehen in den 1990er Jahren aus einem kostengünstigen Programm mit Gameshows und Softpornofilmen sowie »billigen« US-ame-

60 G. Creeber: Introduction, S. xiv.

61 U. Kammann: Qualität und Verantwortung, S. 173.

62 Beide Zitate ebd., S. 175.

rikanischen Fernsehserien. Damit ist gutes Fernsehen ›anständiges‹ nationales Fernsehen und kommerzielles Fernsehen ist Massenkultur.⁶³ Drittens wird ganz allgemein über Unterhaltung im Fernsehen nachgedacht und damit implizit über die (schlechte) Wirkung des Fernsehens. Dabei wird häufig die These vertreten, dass alles im Fernsehen aufgrund der Fernsehästhetik zu Unterhaltung werde. So schreibt Neil Postman 1988, dass der politische Diskurs im Fernsehen zu einem ästhetischen werde, es gehe nicht mehr um Argumente, sondern nur noch um das bessere Bild,⁶⁴ und damit letztlich um Unterhaltung. Generell wird Unterhaltung von der deutschen Fernsehkritik kulturell geringgeschätzt,⁶⁵ ein Umstand, den Otto Hülge als das »Dilemma von U- und E-Kultur«⁶⁶ bezeichnet. Zu diesem Spektrum lassen sich auch generelle Vorbehalte gegen Serien verorten, die vor der Quality-TV-Debatte als Massenanfertigungen und nicht als künstlerische Artefakte wahrgenommen werden.⁶⁷ Letztendlich überträgt sich die Mediennutzung auch immer auf die Rezipienten. Die vermeintlich seichte Unterhaltung der Privatsender korrespondiert mit dem Stereotyp der am Fernseh Bildschirm hängenden ›couch potatoes‹. Die Rezeption schlechter Fernsehinhalte führt in der Zuschreibung zur ›Verblödung‹ ganzer Gruppen von Menschen, verbunden mit Vorstellungen »von unterstellten Lebensstilen, sozialen Zugehörigkeiten und Intelligenz«.⁶⁸ Die hier gelisteten Positionen zeigen, dass das Fernsehen im kulturellen Ansehen auf einer medienhierarchischen Skala am unteren Ende rangiert und sich in einem ständigen Prozess der Legitimation befindet.⁶⁹

Damit unterscheidet sich die Debatte, die mit der Einführung des dualen Systems in Deutschland geführt wird, drastisch von den Wertungsdiskursen der 1970er Jahren und der Diskussion um Quality TV, lediglich die Wertungsobjekte sind gleich. Als Wertungsobjekte werden alle Fernsehsendungen begutachtet und am Programm des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gemessen. Da dies der Bewertungsmaßstab ist, werden neben ›billiger Unterhaltung‹ auch US-amerikanische Serien abqualifiziert. In der Debatte um Quality TV verdrehen sich dann die Nationalitäten: US-amerikanische Serien werden zum Maßstab, an denen deutsche Produktionen gemessen und als minderwertig aufgefasst werden.

63 Vgl. C. Brunsdon: *Aesthetics and Audiences*, S. 60.

64 Vgl. N. Postman: *Wir amüsieren uns zu Tode*, S. 16.

65 Vgl. G. H. Mostar: *Sind Gesellschaft und Sprache hierzulande dem Amüsanten abgeneigt?*, S. 38.

66 H.-O. Hülge: *Lob des Mainstreams*, S. 17.

67 Vgl. U. Eco: *Die Innovation im Seriellen*, S. 155.

68 A. Seier/T. Waitz: *Fernsehen als Agentur des Sozialen*, S. 11. Heutzutage hat sich dafür der Begriff ›Unterschichtenfernsehen‹ eingebürgert.

69 Vgl. M.Z. Newman/E. Levine: *Legitimizing Television*, S. 4.

Kritisches Nachdenken über Fernsehqualität

Welche Schlüsse lassen sich aus dem Vergleich der verschiedenen Qualitätsdebatten ziehen?

Die Strukturierung des Qualitätsdiskurses macht die verschiedenen Relationen deutlich. Die direkte Gegenüberstellung ergibt, dass sowohl die Wertungsobjekte als auch die Maßstäbe und Verfahren zur Qualitätsmessung flexibel von den Wertungssubjekten herangezogen werden. Außerdem zeigt die historische Betrachtung der deutschen Debatten um Fernsehqualität, dass die Frage, was Qualität ist, die Motivation, warum zu einem bestimmten Zeitpunkt über Qualität gesprochen wird, verdeckt. Dass Transformationen in der Medienlandschaft und Qualitätsdiskurse in einem Zusammenhang stehen, zeigt sich eindrücklich am Qualitätsdiskurs in den 1970er Jahren, der sich mit Einführung des dualen Systems fulminant ändert – vom vereinzelt geführten Kunstdiskurs mit entsprechenden Maßstäben hin zur Bewertung aller Sendungen, aller Sender und des gesamten Fernsehsystem mit relativ willkürlich herangezogenen Maßstäben.⁷⁰ »In jedem Fall signalisiert die Qualitätsdebatte einen mediengeschichtlichen Umbruch, der Fragen nach der Gültigkeit tradierter und neu sich ausformender kultureller Werte einerseits, nach dem Verhältnis sozial-kultureller, ästhetischer, ökonomischer und produktionstechnischer Werte andererseits aufwirft.«⁷¹ Was als Qualität im deutschen Fernsehen betrachtet wird, divergiert mit dem Bezugsrahmen, warum bewertet wird. Der Medienumbruch, der die US-amerikanischen Quality-TV-Serien hervorbringt, wird im Laufe der Debatte vom Kunst-Diskurs verdeckt. Zu Beginn der Debatte werden die Umwälzungen in der US-amerikanischen Medienlandschaft noch reflektiert,⁷² im weiteren Diskursverlauf wird der Medienumbruch dann auf den Slogan »It's not TV, it's HBO« reduziert und eher mit der Distinktion assoziiert. Eine genaue historische Verortung liefert die notwendigen Rahmenbedingungen auch für Qualitätsbetrachtungen. Zum Beispiel untersucht Roger Hagedorn in historischer Perspektive den Einsatz von Fortsetzungsserien in den Medien. Er stellt fest: »When a medium needs an audience, it turns to serials.«⁷³ Genau dies lässt sich mit der Entscheidung des Pay-TV-Senders HBO, vor allem mit seriellen Eigenproduktionen seinen Abonnentenkreis zu

70 Eine weitere spannende deutsche Qualitätsdebatte wird mit der Einführung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks Anfang der 1950er Jahre geführt. Das Wertungsobjekt ist das gesamte Fernsehprogramm, der Wertungsmaßstab die Ausgewogenheit bzw. Erziehung zur Demokratie und als Verfahren werden dramaturgische Verfahren aus dem Theater und die Konzeption von Kino- und Hörfunkprogrammen herangezogen. Weitere Ausführungen dazu vgl. T. Weber: *Post-Quality TV*, S. 233-235.

71 Vgl. S. Bolik: *Ansätze empirischer Medienwertforschung*, S. 11.

72 Vgl. G. Schabacher: *Serienzeit*, S. 21.

73 R. Hagedorn: *Doubtless to be continued*, S. 29.

erweitern, beobachten. Exakt die gleiche Strategie, den Markt mit Fortsetzungsserien zu erobern, lässt sich auch mit der Offensive zum Start von Netflix feststellen.

Die Fokussierung auf aktuelle Serien und deren Kanonisierung im QTV führt zu einer weit verbreiteten Geschichtsvergessenheit: »Fernsehgeschichte wird als linear konzipierter Fortschritt verstanden, alle Fernsehserien vor ›Hill Street Blues‹ (1981-1987) mithin schematisch als trivial oder schlecht apostrophiert beziehungsweise ignoriert.«⁷⁴ Die nicht weiter hinterfragte Übernahme von kanonisierten Vorläufern liefert ein historisch grob verzerrendes Bild, in dem letztendlich auch kein Platz für die Erforschung von Fernsehgeschichte ist, weil ja festzustehen scheint, wie es gewesen ist.⁷⁵ Nicht nur im US-amerikanischen Diskurs werden Serien vor einem bestimmten Zeitraum nicht mehr erinnert, auch der deutsche Quality-TV-Diskurs beginnt, wie bereits oben beschrieben, bei vielen Wertungssubjekten erst mit »Babylon Berlin«. Der Geschichtsvergessenheit fallen Serien wie »KDD – Kriminaldauerdienst« (ZDF, 2007-2009, Grimme-Preis 2008) oder »Im Angesichts des Verbrechens« (ARD, 2010, Grimme-Preis 2011) anheim, Serien, die bei ihrer Ausstrahlung enthusiastisch gelobt und auch mit den US-amerikanischen Serien verglichen worden waren.⁷⁶ Der Qualitätsdiskurs des QTV verfügt nur über ein Kurzzeitgedächtnis.

Die Gegenüberstellung der Qualitätsdebatten demonstriert auch, dass die Wertungssubjekte je nach Bewertungsobjekt und in Abhängigkeit davon, welche Erwartungen sie hegen, eigene Maßstäbe zur Bewertung der Objekte heranziehen.⁷⁷ Am Beispiel der QTV-Debatte lässt sich die Willkür der herangezogenen Bewertungsmaßstäbe und Verfahren noch einmal verdeutlichen. Dass die Serien zur Legitimation für die wissenschaftliche Beschäftigung mit televisuellen Inhalten mit dem Label QTV versehen werden, wurde schon beschrieben. Aber auch die Zuschauer grenzen sich einerseits mit der Rezeption von QTV-Serien vom Fernsehprogramm sowie andererseits vom restlichen Publikum ab. Sarah Kumpfs Untersuchung anhand qualitativer Leitfadeninterviews zeigt, dass die Analysanden sich selbst als »Quality Viewer«⁷⁸ positionieren. Sie lehnen das deutsche Fernsehprogramm grundsätzlich ab und stehen auf dem Standpunkt, dass die Rezeption von Serien sie auszeichne und ihre Individualität beweise. Wichtig ist für sie auch, dass sie die Serien eben nicht im Fernsehen und damit zeitlich und örtlich

74 S. Borsos: Nach dem ›Quality TV‹, S. 10.

75 Stefan Borsos führt geschichtliche Gegendarstellungen an, die die grobe Vereinfachung im nichtexistierenden historischen QTV-Diskurs einmal mehr entlarven. Vgl. ebd. S. 10-14.

76 Vgl. z.B. C. Heidbömer: In der Qualitätsfalle; O. Jungen: Im Angesicht der Quote.

77 Vgl. auch C. Neuberger: Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet, S. 16-17.

78 S. Kumpf: ›Ich bin nicht so ein Freak‹, S. 347 (Herv. i.O.).

flexibel rezipieren.⁷⁹ Da die Serien »more sophisticated and more artistic«⁸⁰ sind, fordern sie die volle Aufmerksamkeit der Rezipienten. Die besondere Qualität dieser Serien ist also, dass sie nicht den üblichen Fernsehsendungen gleichen und nicht im Modus der Zerstreuung rezipiert werden. Herbert Schwaab stellt fest, dass die Debatte um das QTV vor allem dazu dient, bestimmte Zuschauer, die dem neuen Ideal des flexiblen, beweglichen Menschen entsprechen, zu markieren, indem die imaginierte träge Masse des Gesamtpublikums mit seiner Ausrichtung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner verdrängt wird.⁸¹ Bei der Bewertung von Fernsehqualität wird ganz im aristotelischen Sinn auch immer die »gute« Wirkung von Qualität (bzw. als Umkehrschluss die »schlechte« Wirkung von etwas Nicht-Benanntem), also letztendlich der Rezipient qualifiziert. Auch bei der Debatte zur Einführung des dualen Systems findet sich eine solche Zuschauerbewertung in gute und schlechte Rezipienten, allerdings sind hier sowohl der Maßstab als auch das Verfahren different. Dies zeigt auch, dass jeder Diskurs seine eigenen Stereotypen hervorbringt, die relativ willkürlich herangezogen werden.

Nicht nur Publika, auch alle anderen Fernsehprogramme, die nicht dem QTV zugeordnet sind, werden diskriminiert. Nimmt man die Bewertungsmaßstäbe ernst, zum Beispiel das Lob der Fortsetzungsserie, dann ist nicht einsichtig, warum Episodenreihen per se qualitativ minderwertiger sein sollten als fortgesetzt erzählende Serien.⁸² Dass der Quality-TV-Diskurs an dieser Stelle auch ein wenig schizophren ist, lässt sich am eher episodisch erzählenden »Tatort« (ARD, seit 1970) gut aufzeigen, der jede Woche eingehend von allen Wertungssubjekten kritisiert wird, aber auch trotz vieler Auszeichnungen (zum Beispiel der »Tatort – Im Schmerz geboren« [HR, 2014, Grimme-Preis 2015] oder der »Tatort – Meta« [RBB, 2018, Grimme-Preis 2019]) nicht in den Kanon der deutschen Quality-TV-Serien aufsteigt. Noch absurder ist es, wenn fortgesetztes Erzählen im QTV als die beste Erzählform bewertet wird, aber nicht in anderen Genres wie der kategorisch abqualifizierten Soap Opera. Mit einer solchen Bewertung wird gänzlich vergessen, worauf QTV-Serien basieren, nämlich auf »a peculiar elevation of soap opera narrative structure«.⁸³

Auch die Forscher, die als Charakteristikum der QTV-Serien ihre Komplexität und Hybridität identifiziert und geeignete Analyseinstrumente entwickelt haben,

79 Vgl. ebd., S. 355-361.

80 R.J. Thompson: *Television's Second Golden Age*, S. 12.

81 H. Schwaab: *Ästhetische Konzepte des Gewöhnlichen und das Nebenschichten-Fernsehen*, S. 156-158.

82 Jens Ruchatz vergleicht den Sisyphos-Mythos mit der Erzählstrategie von Episodenreihen und schreibt ihnen einen »existenzialistischen Gehalt« zu. J. Ruchatz: *Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenreihen?*, S. 84.

83 J. Feuer: *HBO and the Concept of Quality TV*, S. 151.

bleiben letztlich im Kanon des QTV gefangen. Denn auch Formate des Reality TV bilden innovative Genrehybride, in denen ganze Industrien konvergieren; zum Beispiel die Fernsehindustrie und die Musikindustrie in »Pop Idol« (ITV, 2001-2003), weswegen Misha Kavka sie als *convergence shows* beschreibt und analysiert.⁸⁴ Sendungen des Reality TV werden aber dezidiert nicht unter Aspekten der Komplexität (und damit Qualität) betrachtet. Das Sprechen über Qualitätsserien dient auch als Abgrenzung zum restlichen Fernsehprogramm und die Formate des Reality TV werden zu impliziten Bewertungsobjekten, die als »Trash« abqualifiziert werden. Damit stößt populäre Serialität einerseits auf breite Ablehnung und wird andererseits im QTV in den höchsten Tönen gelobt.⁸⁵ Die Tabelle veranschaulicht auch, dass durch die Qualifizierung von Bewertungsobjekten automatisch der nicht weiter benannte Rest der Nicht-Qualität-Kategorie zugeordnet und unsichtbar wird.⁸⁶ Das explizite Lob der Qualität wird häufig begleitet von einer impliziten Kritik, die das unbenannte Wertungsobjekt abqualifiziert.

Der letzte Kritikpunkt schließt an das vorherige Argument der Geschichtsvergessenheit an und plädiert für die historische und kulturelle Verortung von Qualität. Die US-Zentriertheit der QTV-Debatte zeigt eindrücklich die Fallstricke einer Auffassung von universeller Qualität. Die US-amerikanischen Serien, vor allem die des Pay-TV mit ihren spezifischen Produktions- und Distributionsbedingungen, bilden den Bewertungsmaßstab für alle Serien weltweit. Der nicht weiter hinterfragte Vergleich negiert die spezifischen Bedingungen von Pay-TV in Bezug auf Produktion, Distribution und Rezeption. Zum Beispiel wird häufig der »realistische« Einsatz von Gewalt und nicht zensierter Sprache als Qualitätsmerkmal angeführt, etwa in »The Wire«. Dabei wird nicht reflektiert, dass Pay-TV-Sender nicht an die Vorgaben des Jugendschutzes gebunden sind, da sie Verträge mit Erwachsenen abschließen. Folglich können Sex, vulgäre Sprache und Gewalt anders inszeniert werden als im Free-TV und fungieren als *unique selling point*.⁸⁷ In der Folge sind viele Sendungen im Pay-TV gespickt mit Flüchen sowie Sex- und Gewaltszenen. Der Vergleich der von unterschiedlichen Systemen produzierten und distribuierten Serien hinkt an dieser Stelle.

Die Merkmale, die QTV zu einer bestimmten Zeit konstituiert haben, erwecken im Verlauf der geschichtsvergessenen Debatte den Eindruck ontologisch zu sein, also ahistorisch und a-kontextuell, der ästhetische Wert der Serien scheint universell.⁸⁸ Jedoch hängt die Auffassung von Qualität als allgemeiner Bezeichnung stark vom jeweiligen fernseh-kulturellen Kontext ab. Sarah Cardwell zeigt,

84 Vgl. M. Kavka: *Industry convergence shows*.

85 Vgl. B. Frizzoni: *Zwischen Trash-TV und Quality-TV*, S. 340.

86 Vgl. auch M. Buonanno: *The transatlantic romance of television studies*, S. 177.

87 Vgl. M. Leverette: *Cocksucker, Motherfucker, Tits*.

88 Vgl. J. Jacobs: *Television Aesthetics: an Infantile Disorder*, S. 21.

dass britische Wissenschaftler und Kritiker in Bezug auf den Qualitätsaspekt anders über britische als über US-amerikanische Sendungen schreiben,⁸⁹ dieser Aspekt lässt sich auch auf Deutschland übertragen. Der US-Zentrismus der Debatte verstellt auch den Blick für die Diversität von Qualität. Denn in den verschiedenen Fernsehländern haben sich unterschiedliche Formen von Qualitätsfernsehen etabliert. Zum Beispiel wird in Italien (wie auch in Deutschland) der Mehrteiler als besonderes Event im Gegensatz zum ›normalen‹ Fernsehen gefeiert.⁹⁰

Qualität sollte daher als ein historischer und kultureller Aushandlungsprozess interpretiert werden. Ein breites Verständnis von Qualität, das nicht von universal definierbaren Eigenschaften, nach dem Motto ›Gut ist immer überall gut‹, sondern von einem relationalen und dynamischen Prozess ausgeht, in dem die unterschiedlichen Parameter und Akteure miteinander in der Qualitätsfindung in Beziehung und im diskursiven Austausch stehen,⁹¹ bietet zwar keine allgemeingültigen Definitionen, hat aber den Vorteil, sich nicht in den hier an der QTV-Debatte beobachteten Irrungen und Wirrungen zu verlieren.

Das Grimme-Institut ist auf der Suche nach Qualitätskriterien für seine Preise, was dieser Band eindrücklich demonstriert. Aus Sicht der Medienwissenschaft macht das Grimme-Institut vieles richtig. Die diskursive Aushandlung von Qualität in zwei verschiedenen Verfahren, einmal bezogen auf das Gesamtprogramm und einmal eine daraus destillierte Bestenliste, innerhalb von nicht zu starren Kategorien, die immer wieder an die Fernsehlandschaft angepasst werden, führt zu expliziten Wertungsobjekten und Maßstäben, an die Verfahren je nach Wertungsobjekt angelegt werden. Durch die Kommissionsarbeit werden auch die verschiedenen Maßstäbe und auch persönliche Vorlieben der einzelnen Wertungsobjekte diskursiv immer wieder ausgehandelt. In Bezug auf die Zusammensetzung der Kommission wäre es im Hinblick auf die heterogene Abbildung der Akteure im Qualitätsdiskurs sicherlich gut, auch Medienmacher zu involvieren. Denn wie sich an der Debatte über deutsche Fernsehqualität ablesen lässt, bewerten Produzenten zum Teil nach anderen Maßstäben als Akteure aus Presse, Wissenschaft und Publikum, was innerhalb der Kommissionen zu mehr Diskussionen führen würde. Die Kontinuität des Grimme-Preises, jedes Jahr wieder über Qualität innerhalb der Kategorien nachzudenken, bildet ein Korrektiv zu Qualitätsdebatten, die, indem sie Sendung x oder y loben, etwas ganz abqualifizieren, wie zum Beispiel das gesamte Fernsehsystem bei der Einführung der Privatsender in den 1980er Jahren. Bei importierten Diskursen wie der Quality-TV-Debatte bietet der Grimme-Preis eine alternative Perspektive bzw. zeigt die Zweigleisigkeit der Wertungsobjekte. Mit Konstanz und Varianz stellt sich

89 Vgl. S. Cardwell: Is Quality television any good?, S. 22.

90 Vgl. M. Buonanno: The transatlantic romance of television studies, S. 179-183.

91 Vgl. C. Neuberger: Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet, S. 16.

der Grimme-Preis gegen den vergesslichen und manchmal auch schizophrenen Diskurs.

Literatur

- Alasuutari, Pertti: »I'm Ashamed to Admit it but I have Watched Dallas«: The Moral Hierarchy of Television Programmes«, in: Denis McQuail (Hg.), *Mass Communication, Vol. 4: Audiences and Effects of Mass Communication*, London u.a.: Sage 2007, S. 1-21.
- Ang, Ien: *Watching Dallas. Soap Opera and the melodramatic imagination*. London/ New York: Methuen 1985.
- Aristoteles: *Metaphysik, Schriften zur Ersten Philosophie*, übersetzt und hg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart: Reclam 1976.
- Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2001.
- Blanchet, Robert: »Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien«, in: Robert Blanchet et al. (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und On-line-Serien*, Marburg: Schüren 2011, S. 37-70.
- Bloomsbury, Reihe *Reading Contemporary Television*, <https://www.bloomsbury.com/uk/series/reading-contemporary-television/> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Bolik, Sybille: »Ansätze empirischer Medienwertforschung«, in: Sybille Bolik/Helmut Schanze (Hg.), *Qualitätsfernsehen – Fernsehqualitäten* (=Arbeitshefte Bildschirmmedien Nr. 67, DFG-Sonderforschungsbereich 240 Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien), Siegen: DFG 1997, S. 9-31.
- Borsos, Stefan: »Nach dem ›Quality TV‹: Anatomie und Kritik eines Diskurses«, in: *MEDIENwissenschaft* 01 (2017), S. 8-25.
- Brunsdon, Charlotte: »Aesthetics and Audiences«, in: Patricia Mellencamp (Hg.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticis*, Bloomington: Indiana University Press 1990, S. 59-72.
- Brunsdon, Charlotte: »Problems with Quality«, in: *Screen* 31, 1 (1990), S. 67-90.
- 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.
- Cardwell, Sarah: »Is Quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement«, in: Janet McCabe/Kim Akass (Hg.), *Quality TV: Contemporary American television and Beyond*, London/ New York: Tauris 2011 [2007], S. 19-34.
- Creeber, Glen: »Introduction«, in: Glen Creeber (Hg.), *Fifty Key Television Programmes*, London/New York: Arnold 2004, S. xiii-xvii.

- Eco, Umberto: »Die Innovation im Seriellen«, in: Umberto Eco (Hg.), *Über Spiegel und andere Phänomene* [Sugli specchi e altri saggi, Milano 1985], München/Wien: Hanser 1993, S. 155-180.
- Feuer, Jane: »HBO and the Concept of Quality TV«, in: Janet McCabe/Kim Akass (Hg.), *Quality TV: Contemporary American television and Beyond*, London/New York: Tauris 2011 [2007], S. 145-157.
- Frizzoni, Brigitte: »Zwischen Trash-TV und Quality-TV. Wertdiskurse zu serieller Unterhaltung«, in: Frank Kelleter (Hg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2012, S. 339-351.
- Fröhlich, Vincent: »Spurensuche: Warum es die deutsche Quality-TV-Serie so schwer hat«, in: *Journal of Serial Narration on Television* 2 (2013), S. 35-51.
- Hagedorn, Roger: »Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative«, in: Robert C. Allen (Hg.), *To be continued... Soap operas around the world*, London/New York: Routledge 1995, S. 27-48.
- Hallenberger, Gerd: »Vorwort«, in: Gerd Hallenberger (Hg.), *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung* (= Angewandte Medienforschung, Band 32), Konstanz: UVK 2011, S. 10-11.
- Heidböhmer, Carsten: »In der Qualitätsfalle«, in: *Stern* vom 12.01.2010, <https://www.stern.de/kultur/tv/-kdd--kriminaldauerdienst--in-der-qualitaetsfalle-3333354.html> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Hickethier, Knut: »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *montage/av* 4, 1 (1995), S. 63-83.
- Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams: Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln: 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: »Television Aesthetics: an Infantile Disorder«, in: *British Cinema & Television* 3/1 (2006), S. 19-33.
- Jungen, Oliver: »Im Angesicht der Quote«, in: *FAZ Medien*, aktualisiert am 22.10.2010, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/krimiserie-im-angesicht-der-quote-1596842.html> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Kämmerlings, Richard: »Ein Balzac für unsere Zeit«, in: *FAZ* vom 14.05.2010, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/the-wire-ein-balzac-fuer-unsere-zeit-1581949.html> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Kammann, Uwe: »Qualität und Verantwortung. Zur Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Programmangebots«, in: Peter Christian Hall (Hg.), *Qualität hat ihren Preis. Die Zukunftssicherung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens* (= Mainzer Tage der Fernseh-Kritik Bd. 27), Mainz: ZDF 1995, S. 163-184.

- Kavka, Misha: »Industry convergence shows. Reality TV and the leisure franchise«, in: Michael Kackman et al. (Hg.), *Flow TV. Television in the age of media convergence*, New York/London: Routledge 2011, S. 75-92.
- Kumpf, Sarah: »Ich bin nicht so ein Freak« – Distinktion durch Serienaneignung«, in: Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter (Hg.), *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 347-366.
- Leimann, Eric: »Babylon Berlin: Wie gut ist die Serie wirklich?«, in: *Prisma* o.A., <https://www.prisma.de/news/Babylon-Berlin-in-der-Kritik-Hochwertiges-Mainstream-Fernsehen,15503706> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Leverette, Marc. »Cocksucker, Motherfucker, Tits«, in: Marc Leverette/Brian L. Ott/Cara Louise Buckley (Hg.), *It's Not TV. Watching HBO in the Post-television Era*, New York/Abingdon/Oxon: Routledge 2008, S. 123-151.
- Liebes, Tamar/Katz, Elihu: *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*, New York: Oxford University Press 1990.
- Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York/London: New York University Press 2015.
- Mostar, Gerhart Herrmann: »Sind Gesellschaft und Sprache hierzulande dem Amüsanten abgeneigt?«, in: Anne Rose Katz (Hg.), *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1963, S. 37-42.
- 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: Jonas Nesselhauf/Markus Schleich (Hg.), *Quality-Television. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!*, Berlin: LIT Verlag 2014, S. 9-24.
- Neuberger, Christoph: *Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet: Herausforderungen des Drei-Stufen-Tests*, Berlin: VISTAS 2011.
- Newcomb, Horace: *TV. The Most Popular Art*, New York: Anchor Press 1974.
- Newman, Michael Z./Levine, Elana: *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*, New York/London: Routledge 2012.
- Picknicker: »Wo ist eigentlich deutsches Quality-TV?«, in: *Moviepilot* vom 24.03.2012, <https://www.moviepilot.de/news/wo-ist-eigentlich-deutsches-quality-tv-114969> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1985.
- Priesching, Doris: »Neue deutsche Serienwelle – Quality-TV beim Nachbarn«, in: *Der Standard* vom 15.08.2018, <https://www.derstandard.de/story/2000085277771/neue-deutsche-serienwelle-quality-tv-beim-nachbarn> (letzter Zugriff 02.09.2019)
- Rothemund, Kathrin: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*, Berlin: Bertz + Fischer 2013.

- Rothemund, Kathrin: »Serielle Textproduktionen – Zeitenössische Fernsehse-
rienforschung«, in: *MEDIENwissenschaft* 29, 1 (2012), S. 8-21.
- Ruchatz, Jens: »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«, in: *Zeit-
schrift für Medienwissenschaft* 2 (2012), S. 80-89.
- Schabacher, Gabriele: »Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit
neuerer US-amerikanischer TV-Serien«, in: Arno Meteling/Isabell Otto/Ga-
briele Schabacher (Hg.), »Previously on...« – *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer
TV-Serien*, München: Fink 2010, S. 19-39.
- Scheunemann, Dietrich: »Kinoästhetik – Fernsehästhetik. Vom Wandel des Kino-
films unter dem Eindruck des Fernsehens«, in: Volker Roloff/Helmut Schanze/
Dietrich Scheunemann (Hg.), *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*,
München: Fink 1998, S. 15-39.
- Schwaab, Herbert: »Ästhetische Konzepte des Gewöhnlichen und das Neben-
schichten-Fernsehen«, in: Andrea Seier/Thomas Waitz (Hg.), *Klassenproduk-
tion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster: LIT Verlag 2014, S. 153-174.
- Seier, Andrea/Waitz, Thomas: »Fernsehen als Agentur des Sozialen. Zur Einlei-
tung«, in: Andrea Seier/Thomas Waitz (Hg.), *Klassenproduktion. Fernsehen als
Agentur des Sozialen*, Münster: LIT Verlag 2014, S. 7-23.
- Seiler, Sascha: »Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort«, in: Sascha Sei-
ler (Hg.), *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen
Fernsehen*, Köln: Schnitt 2008, S. 6-9.
- Thompson, Ethan/Mittell, Jason: »Introduction: An Owner's Manual for Televi-
sion«, in: Ethan Thompson/Jason Mittell (Hg.), *How To Watch Television*, New
York/London: New York University Press 2013, S. 1-9.
- Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age. From Hillstreet Blues to ER*, New
York: Continuum 1996.
- Weber, Tanja: »Post-Quality TV oder warum es sich doch lohnt (anders) über Qua-
lität im Fernsehen nachzudenken«, in: *MEDIENwissenschaft* 03 (2019), S. 230-
248.
- Williams, Linda: »How The Wire Is, and Isn't, »Dickensian«, in: *Huffpost* vom
07.02.2014, https://www.huffpost.com/entry/the-wire-dickens_b_5549385
(letzter Zugriff 02.09.2019).
- Williams, Raymond: »Programmstruktur als Sequenz oder flow [1975]«, in: Ralf
Adelmann (Hg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte –
Analyse*, Konstanz: UTB 2002, S. 33-44.
- Williams, Raymond: *Technology and Cultural Form* [1974], London u.a.: Routledge
2007.
- Wolf, Martin: »Der Pate auf der Couch«, in: *Der Spiegel* 38 (2013), S. 146-150.
- Wolling, Jens: »Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmungen und die Nut-
zung von Fernsehserien«, in: *Publizistik* 49 (2004), S. 171-193.

