



„Previously on ...“

Entstehung und Merkmale von Quality TV

Zweite Bachelorarbeit

Bachelor-Studiengang Medientechnik
Fachhochschule St. Pölten

Ausgeführt von:

Sebastian Mayrhober

1110261086

Betreuer: DI Thomas Wagensommerer

Wien, am 12.10.2014

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass

- ich diese Bachelorarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.
- ich dieses Bachelorarbeitsthema bisher weder im Inland noch im Ausland einem Begutachter/ einer Begutachterin zur Beurteilung oder in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.
- diese Arbeit mit der vom Begutachter/von der Begutachterin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

.....
Ort, Datum

.....
Unterschrift

Abstract

The present paper deals with a specific type of television series commonly referred to as “quality tv” series. The concept of episode-based formats goes back to the 1950s where television sets first became available to the masses. In the 1980s some directors followed new avenues: plots gained in complexity, characters became more interesting and visually, tv series looked a lot more like cinema, instead of classic television. The term “quality television” began to emerge for those kinds of shows.

Meanwhile, they became a widespread phenomenon and at least since the turn of the millennium *quality television* evolved into an independent genre.

But what exactly lies behind the term? Which criteria have to be met for a show to become a “quality series”?

Based on this problem the author devotes himself to the characteristics and distinguishing features of quality tv using current research literature. Following an historic overview and definitions of terms centred around television series, this paper approaches *quality television* through exemplary tv series and tries to differentiate this genre from other television formats through exegesis of subject-specific literature.

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer speziellen Gattung von Fernsehserien, die unter dem Begriff „Quality TV“-Serien bekannt sind. Bereits seit Einführung massentauglicher TV-Geräte in den 1950er Jahren existiert das Konzept episodensbasierter Formate. In den 1980er Jahren gingen einige RegisseurInnen neue Wege: die Handlungsabläufe wurden komplexer, die Figuren interessanter und visuell erinnerten ihre Werke viel eher an Kino als an Fernsehen. Die Bezeichnung „Quality TV“ begann sich allmählich für derartige Ausnahmen zu etablieren.

Das Phänomen hat sich inzwischen weit ausgebreitet und spätestens seit der Jahrtausendwende hat sich Quality TV zum eigenständigen Genre entwickelt.

Ab wann fällt nun eine Serie in die Kategorie *Quality TV*? Was steckt also hinter dem Begriff und was zeichnet Quality-Serien aus?

Von dieser Fragestellung ausgehend widmet sich der Autor anhand aktueller Forschungsarbeiten den Merkmalen und Besonderheiten von Qualitätsserien. Nach einem historischen Überblick und der Begriffserörterung rund um Serien im TV nähert sich die Arbeit anhand exemplarischer Serien dem Begriff des Quality TV und versucht sie durch die Exegese von fachspezifischer Literatur von anderen Fernsehformaten abzugrenzen.

Inhaltsverzeichnis

Ehrenwörtliche Erklärung.....	i
Abstract.....	ii
Kurzfassung.....	iii
Inhaltsverzeichnis.....	iv
Hinweise zur Lesbarkeit.....	v
1. Einleitung.....	1
1.1. Ausgangssituation und Zielsetzung.....	1
1.2. Forschungsmethode.....	2
1.3. Aufbau der Arbeit.....	2
2. Fernsehserien: Begriffe und Entwicklung.....	3
2.1. Begriffsdefinitionen.....	3
2.1.1. Fernsehserie.....	3
2.1.2. Episodenserie und Fortsetzungsserie.....	3
2.1.3. Folge / Episode, Staffel.....	4
2.1.4. Format.....	5
2.1.5. Genre.....	5
2.2. Historische Entwicklung.....	6
2.2.1. Aktueller Stand.....	9
3. Quality TV: Begriff und Merkmale.....	12
3.1. Stand der Forschung.....	12
3.2. Merkmale von Quality TV.....	14
3.2.1. Robert J. Thompsons Profilbeschreibung von Quality TV.....	14
3.2.2. Zum Aufsatz „Watching too much television“.....	21
3.2.3. Zu Tina Grawes „Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien“.....	22
4. Fazit und Ausblick.....	24
5. Anhang.....	26
5.1. Quellenverzeichnis.....	26
5.2. CD Inhalt.....	29

Hinweise zur Lesbarkeit

Mit dem alleinstehenden Wort „Serie“ ist, wenn aus dem Kontext heraus nicht anders ersichtlich, immer eine Fernsehserie gemeint.

1. Einleitung

1.1. Ausgangssituation und Zielsetzung

Der Autor dieser Arbeit ist in den 1990er Jahren mit dem Fernsehen aufgewachsen. Bereits damals erfreuten sich Serien wie MacGyver, Knight Rider, Die Bill Cosby Show, Baywatch oder Dawson's Creek großer Beliebtheit und konnten ihre SeherInnen regelmäßig vor die Bildschirme locken. Doch die Geschichte der Fernsehserie oder, auf das Wesentliche reduziert ausgedrückt, der des seriellen Erzählens, beginnt weit früher: Knut Hickethier verweist auf die wohl ältesten überlieferten Beispiele serieller Unterhaltung – die rhapsodischen Gesänge Homers oder Scheherazads Geschichten aus Tausendundeiner Nacht – und sieht im Erzählen in Fortsetzungen oder auch in wiederkehrenden Episoden gar ein Grundbedürfnis des Menschen (Hickethier, 1991, S. 17–18). Mehr dazu im Kapitel 2.2. *Historische Entwicklung* auf Seite 6.

In der Geschichte der Fernsehserie besonders hervorzuheben sind, laut Ansichten vieler MedienforscherInnen, die 80er und 90er Jahre des letzten Jahrhunderts. Das Aufkommen von Serien wie Hill Street Blues, Twin Peaks, The X-Files oder Emergency Room markiert einen deutlichen Anstieg in Sachen Qualität – sowohl technisch, als auch inhaltlich. Innovative und mutige Konzepte führten zu komplexeren und vielschichtigeren Erzählungen, die die ZuseherInnen so bis dato noch nicht gesehen hatte. Diese durchaus als positive zu wertende Entwicklung innerhalb der Unterhaltungsindustrie schreitet seit jeher unaufhaltsam voran. Es scheint kein Jahr zu vergehen, in dem nicht zumindest *ein* potentieller neuer Serien-Hit am Bildschirm erscheint, den man *unbedingt* gesehen haben muss; der uns gekonnt in seine fiktive Parallelwelt zieht und uns mit cleveren Storylines zum Weiterschauen verführt.

Der Markt scheint grundsätzlich noch lange nicht gesättigt zu sein. Im Gegenteil, das Zeitalter der Digitalisierung und der konvergierenden Medien ist weit vorangeschritten und videobasierte Inhalte werden längst nicht mehr nur vor dem Fernseher konsumiert, sondern eigentlich überall – sei es am Smartphone im Wartezimmer, am Laptop im Bett oder über das Tablet in der U-Bahn.

Bei der schier unendlichen Menge an veröffentlichtem, hochwertigem Material kann man sich die Frage stellen, woher diese spannenden Ansätze wohl kommen. Haben die kreativen Köpfe hinter den Produktionen vielleicht nach all den Jahren ein wirksames Rezept zur Entwicklung erfolgreicher Quality-Fernsehformate gefunden und folgen schlicht gewissen Regeln? Und was bedeutet Quality TV eigentlich?

Ziel dieser Arbeit ist es also herauszufinden, was die fesselnden Elemente aktueller, erfolgreicher Fernsehserien sind, worin ihr immenser Popularitätsboost in den letzten Jahrzehnten begründet

liegt und was sich im Vergleich zu den Serien vor den 90er Jahren verändert hat.

Forschungsfragen:

Wodurch definiert sich eine „Quality TV“ Serie? Ist dieses Prädikat gleichzusetzen mit Erfolg?
Reicht es aus, einfach alle Punkte eines Kriterienkatalogs zu erfüllen?

1.2. Forschungsmethode

Zur Klärung der Forschungsfragen bediente sich der Autor dem Mittel des Literaturstudiums. Ausgewählte Publikationen, Fachbücher und Websites wurden auf ihre Aktualität und Relevanz für das Thema hin überprüft und miteinander verglichen, um den LeserInnen anschließend einen Gesamtüberblick über die gesammelten Erkenntnisse geben und sie so zur Diskussion stellen zu können.

1.3. Aufbau der Arbeit

Das einführende Kapitel beschreibt die grundlegende Ausrichtung und Zielsetzung dieser Arbeit und legt die dafür verwendeten Forschungsmethoden dar.

Kapitel 2 schafft die Basis, um sich mit dem Begriff *Quality TV* und seinem thematischen Umfeld näher auseinandersetzen zu können. Für das Verständnis der Arbeit wesentliche Begriffe wie *Series* und *Serial*, Format-Gattungen und Genres, usw. werden hier definiert. Ein Einblick in die historische Entwicklung der Fernsehserie leitet schließlich zu einer überblicksartigen Darstellung aktueller Debatten rund um das Phänomen *Quality TV Serien* über.

Kapitel 3 versucht schließlich zu erörtern, ob so etwas wie eine allgemeingültige „Erfolgsformel“ für die Inszenierung einer Fernsehserie existiert und welche Faktoren für den Erfolg von TV-Serien grundsätzlich relevant zu sein scheinen. Die dafür notwendigen Grundlagen bieten Studien, die sich bereits detailliert mit einzelnen Vertretern des Quality TV Kanons wie zum Beispiel „Lost“ von J.J. Abrams oder „The Wire“ von David Simon befasst haben.

Im finalen Kapitel 4 werden die gesammelten Erkenntnisse verwendet, um die Forschungsfragen zu klären. Vorschläge des Autors über mögliche Anknüpfungspunkte für fortsetzende Forschungsarbeiten bilden schließlich den Abschluss dieser Arbeit.

2. Fernsehserien: Begriffe und Entwicklung

2.1. Begriffsdefinitionen

Der folgende Abschnitt wird genutzt, um diverse Begriffe zu definieren und abzugrenzen, die im Zusammenhang mit Quality TV relevant sind bzw. wissenswert erscheinen. Die Definitionen entstammen verschiedener Quellen um einen möglichst facettenreichen Blickwinkel zu ermöglichen.

2.1.1. Fernsehserie

„Fernsehserie“ kann grundsätzlich als Überbegriff für Sendungen mit abgeschlossenen Folgenhandlungen und Fortsetzungsgeschichten verstanden werden (Hickethier, 1991, S. 8). Laut dem deutschen Duden ist sie eine:

(...) inhaltlich, thematisch zusammengehörende Folge von [in sich abgeschlossenen] Fernsehsendungen, Episoden, die über einen bestimmten Zeitraum hin meist in regelmäßigen Abständen ausgestrahlt werden. (Bibliographisches Institut GmbH, 2014)

Der deutsche Medienwissenschaftler Knut Hickethier beschreibt sie als:

(...) eine fiktionale Produktion, die auf Fortsetzung konzipiert und produziert wird, die aber zwischen ihren einzelnen Teilen Verknüpfungsformen aufweist. (...) Zur Seriengeschichte gehören ebenso Serien mit abgeschlossener Folgehandlung wie Fortsetzungsgeschichten, deren Folgen aufeinander aufbauen. (Hickethier, 1991, S. 8)

Für den Autor dieser Arbeit erscheint die Definition von David Lechner recht schlüssig und gut verständlich:

Fernsehserien sind fiktionale Produktionen, die aus mehreren, zusammenhängen Episoden bestehen, die in regelmäßigen Abständen ausgestrahlt werden und sowohl formal als auch inhaltlich verbunden sind. (Lechner, 2011, S. 18)

2.1.2. Episodenserie und Fortsetzungsserie

Serien können in vielerlei Hinsicht unterschieden werden. Wolling beispielsweise, definiert 'Reihen', 'Miniserien', 'Episodenserien', 'Fortsetzungsserien' und 'Endlosserien'. Ausschlaggebend für die Differenzierung ist dabei die Anzahl der Folgen, ob diese Anzahl begrenzt ist, wie stark die Verknüpfung zwischen den einzelnen Folgen ist und inwiefern die Serienhandlung jeweils

abgeschlossen ist (Wolling, 2004, S. 172).

Am häufigsten jedoch findet sich die Unterscheidung zwischen Episodenserie und Fortsetzungsserie. Für erstere werden auch oft die englischen Begriffe „Series“ (nicht zu verwechseln mit „Serial“) oder „Procedural“ verwendet. Charakteristisch für sie, ist die Einführung neuer Handlungsstränge in jeder Folge, die aber bereits innerhalb derselben auch wieder aufgelöst werden. Es ergeben sich keinerlei Konsequenzen auf nachfolgende Episoden, was wiederum bedeutet, dass die ZuseherInnen zu jeder Zeit in die Serie einsteigen bzw. die Episoden in beliebiger Reihenfolge konsumiert werden können (Reinecke, 2007, S. 10). Ein gutes Beispiel hierfür ist laut Reinecke die TV-Serie „CSI New York“, bei welcher meist ein Kriminalfall im Mittelpunkt steht, der über den Verlauf der Episode aufgeklärt wird ohne dabei episodens-übergreifende narrative Elemente einzuführen (Reinecke, 2007, S. 9 f.). Dieser spezielle Aufbau lässt eine quasi „endlose“ Möglichkeit der Fortsetzung der Serie zu, die nur durch die Kreativität der AutorInnen begrenzt ist.

Im Gegensatz dazu steht die Fortsetzungsserie, auch „Serial“ genannt. Der markanteste Unterschied zur Episodenserie ist das episodens**übergreifende**, inhaltlich-begrenzte Konzept. Dieses umfasst meist nicht nur Handlungsstränge, die sich über mehrere Episoden (oder sogar Staffeln) hinweg fortsetzen; auch die Charaktere wachsen und entwickeln sich weiter, indem sie Konfliktsituationen ausgesetzt sind und Erfahrungen sammeln. Handlungsbögen können zwar, *müssen* aber eben nicht zwingend innerhalb einer Episode abgeschlossen werden. In den meisten Fällen trifft dies sogar zu, indem Episoden in einem sogenannten „Cliffhanger“ enden: Die Episode wird gezielt inmitten einer besonders spannenden Stelle beendet – die ZuseherInnen werden in eine unbefriedigende, erwartungsvolle Haltung versetzt, wodurch ihr Verlangen verstärkt wird, auch die nächste Folge anzusehen (Freimund, 2009, S. 54).

2.1.3. Folge / Episode, Staffel

David Lechner definiert in seiner Thesis „Deutschsprachige vs. ausländische Fernsehserien - Was will das Publikum wirklich“ eine Episode als einen „(...) *eigenständigen Teil einer Fernsehserie, der in regelmäßigen Abständen ausgestrahlt wird*“ (Lechner, 2011, S. 5). Synonym dazu kann der Begriff „Folge“ verwendet werden. Eine Staffel bezeichnet schließlich eine bestimmte Anzahl an zusammengehörigen Folgen, die gemeinsam produziert und in der Regel gemeinsam ausgestrahlt werden (Lechner, 2011, S. 5; Mikos, 1987, S. 6).

2.1.4. Format

Fernsehformate sind im technischen Sinn die Auflösung in Bildzeilen, die Bildschirmbreite, die Digitalisierung des Fernsehbildes. Im ökonomischen Sinn bezeichnen sie Vorgaben eines Lizenzgebers für die Umsetzung von gestalterischen und dramaturgischen Rahmenbedingungen einer Sendung durch einen Lizenznehmer, so bei Spielshows und Game Shows, die zuerst im Ausland, meist in den USA und England, produziert werden.³ [Vgl. Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S. 258] Fernsehformate existieren als Wege zum Publikum auch außerhalb des Wohnzimmers, über das Handy, beim Public Viewing, über das Internet bis hin zur ursprünglichen Bestimmung des Fernsehens als Bildtelefonie mit Hilfe der Webcam. (Türschmann & Wagner, 2011, S. 7–8)

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Bezeichnung *Format* in seiner Verwendung nicht klar abgegrenzt ist und viele Bedeutungen kennt:

Beim fachspezifischen Gebrauch [des Begriffs Fernsehformat, M.S.] ist die Situation keineswegs übersichtlicher als in der Alltagssprache. Das eine Mal sind es ökonomische, juristische, produktions- und distributionstechnische Kriterien, ein anderes Mal erzählerische oder gattungsspezifische Gesichtspunkte, die für das Fernsehformat grundlegend sein sollen. (Türschmann & Wagner, 2011, S. 7)

2.1.5. Genre

Unter einem Genre versteht man ein allgemein akzeptiertes System von Bezeichnungen, das filmisches Erzählen kategorisiert (Eschke & Böhne, 2010, S. 90). Zu diesen Kategorien zählen beispielsweise Krimiserien, Fantasy- und Science Fiction-Serien, Actionserien, Westernserien, Komödienserien, Familienserien, etc. Verbunden mit jeder dieser „historisch gewachsenen“ Gruppierungen (Türschmann & Wagner, 2011, S. 8) sind bestimmte Erwartungen der ZuseherInnen; emotionale Erfahrungen. Wie im Buch „Bleiben Sie Dran!“ angemerkt wird, erwartet man von einer Sitcom vor allem *emotional* etwas anderes, als von einer Krimiserie (Eschke & Böhne, 2010, S. 90).

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die von David Lechner konstatierte amerikanische Betrachtungsweise, welche sich auf Kartens/Schütte beruft: Demnach wird in diesem Raum grundsätzlich zwischen „Dramaserie“ und „Comedyserie“ unterschieden. Comedyserien sind Sitcoms, die üblicherweise 30 Minuten lang sind. Der Begriff „Dramaserie“ umfasst, entgegen augenscheinlicher Vermutungen, nicht nur melodramatische Serien, sondern Serien aller Genres,

die eine Laufzeit von einer Stunde haben (Karstens & Schütte, 2005, S. 211; Lechner, 2011, S. 19).

Generell muss festgehalten werden: Aktuelle Serien gehören meist einer Vielzahl an Genretypen an. Die Grenzen zwischen den jeweiligen Genres verlaufen dabei fließend (Lechner, 2011, S. 18).

2.2. Historische Entwicklung

Die Vermutung liegt nahe, Fernsehserien bzw. Fernsehen ansich, hätten sich aus den Anfängen des Kinos heraus entwickelt – setzen sie doch jeweils auf die selbe Erzählweise in Form von Bilder-Abfolgen (Douglas, 2007, S. 13; Mikos, 2008, S. 55). In den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts lassen sich tatsächlich bereits *Kinoserien* ausmachen, die durch „(...) ihre kürzere Filmdauer, der Einbeziehung einzelner Filme in mehrgliedrige Programme und die Zuschauerbindung an einzelne Filmproduktionsfirmen bzw. Verleihfirmen (...)“ (Hickethier, 1991, S. 19) in ihrer Funktion eine gewisse Ähnlichkeit mit der heutigen Fernsehserie aufzeigen (Grawe, 2010, S. 1).

Vielmehr aber noch kann eine Verbindung zum Radio, d.h. zur *Radioserie* gezogen werden. Zu den Ähnlichkeiten zählt beispielsweise der Ort des Konsums, nämlich „zu Hause“. Dies impliziert natürlich, im Unterschied zu einer Kinovorführung, grundsätzlich andere Vorraussetzungen für das Hör- und Sehverhalten (Crisell, 2006, S. 2). Im Kino sind den ZuseherInnen Vorstellungsbeginn und Sitzplatz vorgegeben. Sie konsumieren den Film unterbrechungsfrei auf einer großen Leinwand in einem abgedunkelten Raum. Im Gegensatz dazu, können die Fernseh-zuschauerInnen ihr Programm natürlich frei bestimmen, den Raum verlassen oder sich parallel anderweitig beschäftigen (Grawe, 2010, S. 1). Tina Grawe fasst hierzu in ihrem Buch „Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien“ zusammen:

Dieser Umstand, der das Fernsehen mit dem Radio verbindet, hat maßgeblichen Einfluss auf die Erzählweise des Fernsehens im Unterschied zum Kino (Kaminsky & Mahan, 1985, S. 29). Die Serie scheint wie dafür geschaffen zu sein, sich in den unendlich wiederkehrenden Programmfluss einzubetten (Monaco, 2008, S. 491; K. Thompson, 2003, S. 17–18). Oder wie Hickethier sagt, sie hat im Fernsehen nur ihre "massenmediale Form" (Hickethier, 1991, S. 18) gefunden. (Grawe, 2010, S. 2)

Im amerikanischen Raum waren besagte Radioserien in den 1930ern und 40ern äußerst populär, mit teilweise über 60 Serien pro Tag (Boll, 1994, S. 42). Es bot sich daher an, diese erfolgreichen Formate direkt in das Fernsehen zu portieren bzw. sie als Inspirationsquelle zu nutzen (Lechner,

2011, S. 22; Moore, Bensman, & Dyke, 2006, S. 11 f.; Schneider, 1992, S. 99).

Die Entstehung der Fernsehtechnik liegt mittlerweile bereits über 130 Jahre zurück. Von den ersten Bildzerlegungen in Hell-Dunkel-Signale mithilfe der rotierenden *Nipkow-Scheibe* 1883, über die von Ferdinand Braun und Jonathan Zenneck entwickelte *Kathodenstrahlröhre* 1897, dauerte es schließlich bis in 1950er Jahre, bis die ersten massentauglichen TV-Geräte am Markt erschienen („Chronologie des Fernsehens“, 2014).

Die ersten Serien wurden in den USA vor allem nachmittags ausgestrahlt. Viele davon erzählten vom Familienleben und Liebesbeziehungen und wurden von der Waschmittelindustrie finanziert. Die daraus entstandene Genre-Bezeichnung „Soap Opera“ oder auch einfach „Soap“ (zu Deutsch „Seifenoper“) ist heute noch gebräuchlich (Hickethier, 1991, S. 16; Lechner, 2011, S. 22 f.; Mikos, 1987, S. 3; Neidert, 2001, S. 72).

In Deutschland spielten Fernsehserien zu Beginn des Fernsehzeitalters eine eher untergeordnete Rolle. Serien zu produzieren war und ist ein kostspieliges Unterfangen – in der Nachkriegszeit war es deshalb nur der größten aller Rundfunkanstalten, dem NWDR, möglich, in regelmäßigen Abständen zu produzieren (Hickethier, 1991, S. 21). Die Situation verbesserte sich in den 1960ern. Die deutlich gewachsenen Zuschauerzahlen ermöglichten verbesserte Produktionsbedingungen und höhere Produktionsbudgets. Wie Lechner erläutert, sorgte außerdem die Gründung des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) für Aufschwung in der Serienproduktion. Auch war das Serien-Konzept mit seiner guten Planbarkeit ideal für die entstehenden Programmstrukturen mit immer-wiederkehrenden Programmplätzen (Hickethier, 1991, S. 22; Lechner, 2011, S. 20 f.).

Bereits zur damaligen Zeit zeichnete sich das beachtliche Geschick amerikanischer FernsehproduzentInnen ab. Detektiv- und Krimiformate wie etwa „Columbo“, „The Streets of San Francisco“ oder „Kojak“ fanden großen Anklang unter den ZuseherrInnen und funktionierten auch außerhalb der Staaten: 1970 wurden so bereits in über 115 Ländern Fernsehserien exportiert (Schneider, 1992, S. 99 f.). Ebenfalls recht erfolgreich in diesen Jahren, waren halbstündige Comedy-Formate. „M*A*S*H“, „The Odd Couple“ oder „All in the Family“ zählten hierbei zu nennenswerten Vertretern und halfen mit, die Genrebezeichnung „Sitcom“ - abgekürzt für „situation comedy“ - zu prägen (Lechner, 2011, S. 22 f.).

Auch die technische Forschung konnte unterdessen große Erfolge verbuchen: Die Einführung des Kabelfernsehens brachte einerseits eine Verbesserung in Bild- und Tonqualität mit. Andererseits ergaben sich durch das Aufkommen neuer Kabelanbieter und die Einführung des Pay-TV-Konzepts auch weitreichende Konsequenzen für den narrativen Spielraum von Serien. Die wenigen großen, amerikanischen Sender-Netzwerke (NBC, ABC und CBS) gaben bis zu jenem

Zeitpunkt das verfügbare Programm vor. Beschränkt durch die gesetzlichen Vorgaben der FCC (Federal Communication Commission) waren sie gezwungen, ihren Programmkatalog auf ein größtmögliches Publikum auszurichten, was naturgemäß den Raum für mutigen, innovativen Content einschränkte. Kabelanbieter hingegen waren von diesen Regelungen zunächst nicht betroffen. Durch ihre höhere Flexibilität konnten sie rascher auf Bewertungen und Vorlieben der Zuschauer reagieren und Nischenmärkte über kostenpflichtige Abonnement-Kanäle erreichen (Legenstein, 2011, S. 15; McCabe & Akass, 2007, S. 18 f.). Zudem konnten sie ihre Programme ohne Werbeunterbrechungen ausstrahlen. Dadurch ergaben sich neue narrative Möglichkeiten, denn bis zu diesem Zeitpunkt waren Produzenten gezwungen die Strukturen der Serien an diesen Werbepausen auszurichten (Pachler, 2010, S. 31).

In den späten 70ern und frühen 80ern des 20. Jahrhunderts begannen die Serien an Komplexität zuzunehmen. In der Literatur öfters Erwähnung finden in diesem Zusammenhang die Serien „Dallas“ und „Dynasty“ (dt. „Der Denver-Clan“). Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos beispielsweise, spricht hierbei von dem „Durchbruch der Fernsehserie“ (Mikos, 1987, S. 3 f.). Mit der Einführung episodенübergreifender Geschichten und dramatischer Handlungsbögen läuteten sie einen Neuanfang ein, der zahlreichen nachfolgenden Serien als Inspiration dienen sollte (R. J. Thompson, 1996, S. 34 f.). Komplexere Handlungsstränge und Personenverknüpfungen waren zwar durchaus auch schon zuvor in Soap Operas zu sehen – bei diesen Serien standen jedoch unter anderem die Entwicklung der Rahmenhandlung und die persönliche Entwicklung der Charaktere weitaus mehr im Vordergrund, als dies bisher der Fall war (Mittell, 2006, S. 32).

Serien der 90er übernahmen die neu gefundenen Erzählmuster. Mit großem Erfolg gelang dies, wenn auch noch nicht zu jenem Zeitpunkt absehbar, der Serie „Twin Peaks“, die inzwischen den Status eines Kult-Hits erlangt hat. Der für die damalige Zeit äußert progressive Genre-Mix aus Mystery-, Soap Opera- und Art-Film-Elementen, wurde zwar kein Publikumsbeliebter, fungierte aber als Wegbereiter künftiger, innovativer Erzählweisen.

Den damaligen Zeitgeist besser getroffen, hatte die Serie „The X-Files“ (dt. „Akte X“), die in der Zeit von 1993 bis 2002 produziert und gesendet wurde. Die mysteriösen Fälle rund um die zwei FBI-AgentInnen Dana Scully und Fox Mulder, zogen viele ZuseherInnen in ihren Bann. Verschachtelte Handlungsstränge, der Mix aus Science-Fiction-, Horror- und Fantasy-Elementen, die Befriedigung von jeweils narrativ-abgeschlossenen Episoden und die staffelübergreifende Mythologie wurde vom Publikum sehr gut rezipiert und machte die Serie zu einem Quotenerfolg (Seiler, 2008, S. 6).

Seit der Mitte der 1990er Jahre sind nun zahlreiche erzählerisch und technisch äußerst

hochwertige Fernsehserien erschienen, um die sich mitunter sogar riesige, aktive Fanggemeinschaften gebildet haben (Lechner, 2011, S. 22; Schabacher, 2010, S. 21).

Die „neue Seriengeneration“ war angebrochen (Pachler, 2010, S. 33).

2.2.1. Aktueller Stand

Betrachtet man die Geschichte der Serie bis heute, so ist eine grundsätzliche Verschiebung der Kontrolle über das Medium Fernsehen von ursprünglich den Fernsehanstalten in Richtung der RezipientInnen selbst erkennbar (Barker, 1997, S. 118). Zu Beginn gestaltete sich der Zugang zum Medium noch schwieriger und war der finanziell besser-gestellten Gesellschaftsschicht vorbehalten. Die Programmauswahl war zudem noch derart eingeschränkt, dass den ZuseherInnen gar nichts anders übrig blieb, als das zu konsumieren, was ihnen *vorgesetzt* wurde. Der technologische Fortschritt änderte dies schließlich: Technologien wie das Kabelfernsehen oder der Video-Rekorder in den frühen 1980ern, gaben den RezipientInnen mehr Kontrolle über das zu Sehende. Episoden konnten zu beliebigen Zeitpunkten konsumiert und auch wiederholt angesehen werden, um beispielsweise komplexere Handlungsabläufe besser verstehen zu können (Mittell, 2006, S. 31). Die einst *passiven* ZuseherInnen konnten nun *aktiver* mit dem Medium Fernsehen umgehen (Mittell, 2006, S. 31).

Dieser Umstand hat sich bis ins heutige 21. Jahrhundert nur noch weiter verstärkt – die *Digitalisierung der Dinge* ist in beinahe jeden erdenklichen Bereich vorgedrungen und stellt heute die Norm. Den RezipientInnen stehen eine Vielzahl an Möglichkeiten zur Verfügung ihre präferierten Sendungen zu konsumieren. Ob auf dem „althergebrachten Weg“ (sprich wöchentlich im Fernsehen), über Datenträger wie der DVD oder der BluRay oder als „On-Demand Stream“ über das Internet.

Dies brachte unter anderem deutliche Veränderungen in den Sehgewohnheiten mit sich (Nesselhauf & Schleich, 2014, S. 20). Die Freiheit zu besitzen überall, jederzeit und beliebig oft Inhalte sehen zu können, lässt mitunter kuriose kulturelle Phänomene wie beispielsweise das „Binge Watching“ (umgangssprachlich in etwa mit „Koma-Glotzen“ übersetzbar) entstehen. Hierbei werden mehrere Folgen einer Serie ohne Unterbrechung, oder gar eine ganze Staffel am Stück, konsumiert. Begünstigt wurde dieser Trend vor allem durch die steigende Popularität oben erwähnter Video-on-Demand-Angebote wie zum Beispiel von Netflix, Amazon Instant Video oder Hulu („Binge Watching“, 2014). Einer Studie von Netflix im amerikanischen Raum im November 2013 zufolge, definiert die Mehrzahl der TeilnehmerInnen das Schauen von 2 bis 6 Episoden einer Serie ohne Pause als Binge-Watching. 61 Prozent gaben an, dies regelmäßig zu praktizieren

(West, 2013).

Tatsache ist, die Digitalisierung hat es den FernsehmacherInnen deutlich erschwert, das Verhalten der ZuseherInnen und damit auch deren Bedürfnisse vorherzusagen (Ziegenhagen, 2009, S. 15). Hinzu kommt die beständig im Wachstum begriffene Konkurrenz in Form der Videospiele-Industrie und der unzähligen Informations- und Unterhaltungsangebote im Internet (Ziegenhagen, 2009, S. 15).

Michaela Pachler stellt fest: Durch die vielen unterschiedlichen Distributionswege von Fernsehmaterial (Optische Datenträger, tragbare Mediaplayer, Internet, etc.), kann nunmehr die eigentliche Identität des Fernsehens in Frage gestellt werden. *„Fernsehen ist kein rein technisches Medium mehr, sondern stellt Inhalte her, deren Vertrieb auf verschiedenen Medienkanälen erfolgt“* (2010, S. 54).

Die Trendstudie „2020 – Die Zukunft des Fernsehens“ kommt im Ansatz zu einem ähnlichen Schluss und deutet an, das Fernsehen werde eine gänzlich neue Gestalt annehmen (Hirsch, Schroll, & Neef, 2011, S. 5). Es sei auf dem Weg zum *„neuen Super-Medium“* (Hirsch u. a., 2011, S. 27 ff.). Hauptantriebskraft für diese Transformation ist das Zusammenwachsen von Internet und TV:

Die Konvergenz von Web und TV bedeutet zweierlei: Erstens den Übergang vom Rundfunkmodell zur Infrastruktur des Internets und zweitens die Verflechtung des Bewegtbild mit dem Informations- und Kommunikationsraum des World Wide Web. Dieser Wandel ermöglicht neue Dienste und dadurch ein auf vielfältige Weise verändertes Medienerlebnis: Der Nutzer macht selbst Programm; das Bewegtbild wird mit dem Informationsangebot des Webs verflochten; Personalisierung, Interaktivität und „Social TV“ gewinnen an Bedeutung. (Hirsch u. a., 2011, S. 4)

Wie weit die parallele Nutzung von TV und Internet bereits vorangeschritten ist, deuten diese Zahlen an:

Diese gleichzeitige Mediennutzung ist in den letzten Jahren rasant angestiegen (22 Prozent der Europäer nutzen Web und TV regelmäßig parallel; die Zahl der sogenannten Media-Multi-Tasker ist europaweit gegenüber 2006 um 38 Prozent gewachsen (EIAA)) und zeigt den Bedarf nach zusätzlichen Informationen beim TV-Erlebnis. („EIAA 2009“, 2009; Hirsch u. a., 2011, S. 4)

Bei all den technischen Errungenschaften, deren Wichtigkeit für die Entwicklung der Medienkultur nicht genug betont werden kann, soll jedoch in dieser Arbeit der eigentliche Zweck der Medien,

nämlich der des *Transports von Informationen*, und die Art und Weise wie die Rezipierung dieser (beispielsweise zu Gunsten höherer Einschaltquoten) beeinflusst werden kann, vordergründig behandelt werden.

Im Falle von Fernsehserien, nehmen diese Informationen die Gestalt von Erzählungen an. Geschichten, in all ihren Variationen (Legende, Märchen, Roman, etc.), haben seit jeher dem Menschen dabei geholfen, seine Welt besser zu verstehen (Wasserer, 2008, S. 160). Sie erfüllen vor allem das Bedürfnis nach dem Vergleich des eigenen Lebens mit dem anderer (Grawe, 2010, S. 9–10). Grawe verweist auf Hickethier wenn sie meint: „(...) *die regelmäßige Teilnahme an den Erlebniswelten von fiktionalen Figuren [bietet] (...) Verhaltensangebote zur Bewältigung des eigenen Alltags an*“ (2010, S. 9–10; Hickethier, 1991, S. 56).

Quality TV-Serien sind nachweislich ein erfolgreicher Vertreter der „Geschichten-Erzähler“. Wie sie das genau zustanden bringen, soll auf folgenden Seiten erörtert werden.

3. Quality TV: Begriff und Merkmale

Dieses Kapitel trägt Forschungsergebnisse und Ansichten von Autoren aus verschiedenen Quellen zusammen, die sich allesamt mit Merkmalen und Gründen des Erfolgs zeitgenössischer, erfolgreicher TV-Serien befassen. Ziel dabei ist es aufzudecken, ob hierbei ein gewisser Konsens zwischen den Texten gefunden werden kann, beziehungsweise herauszufinden, ob gewisse Punkte immer wieder auftauchen und sich dadurch für die Bezeichnung als „Merkmal“ bzw. „Erfolgsfaktor“ von „Quality TV“ qualifizieren.

3.1. Stand der Forschung

„*Quality TV is best defined by what it is not. It is not 'regular' TV*“ (R. J. Thompson, 1996, S. 13). So lautet ein Zitat des renommierten US-amerikanischen Medienhistorikers Robert J. Thompson, der 1996 mit seinem Buch „From Hill Street Blues to ER – Television's Second Golden Age“ eine oft-zitierte Referenz in der Fernsehserienforschung vorlegte und darin als einer der Ersten den Versuch unternahm, eine Liste an Merkmalen aufzustellen um das Profil von *Quality TV* zu ergründen. In einem Interview mit einem Mitglied der amerikanischen Non-Profit Organisation VQT (Viewers for Quality Television) erhielt Thompson auf die Frage, was denn 'Quality TV' sei, die Antwort:

A quality series enlightens, enriches, challenges, involves, and confronts. It dares to take risks, it's honest and illuminating, it appeals to the intellect and touches the emotions. It requires concentration and attention, and it provokes thought. Characterization is explored. And usually a quality comedy will touch the funny bone and the heart. [Dorothy Swanson, Interview mit Robert J. Thompson am 27. Juni 1994]
(R. J. Thompson, 1996, S. 13)

Tina Grawe hat in ihrem Buch „Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien“ ebenfalls Aussagen von ForscherInnen zur besagten Begriffsklärung zusammengetragen (Grawe, 2010, S. 4). Sarah Cardwell von der britischen *University of Kent* fragt sich beispielsweise, ob „Quality TV“ gleichzusetzen sei mit „gutem Fernsehen“, wobei sie gutes Fernsehen für sich selbst definiert als

(...) rich, riveting, moving, provocative and frequently contemporary (in some sense); it is relevant to and valued by us. It speaks to us, and it endures for us. (Cardwell, 2007, S. 21)

Nach Ansicht des Autors dieser Arbeit sind jedoch Kriterien wie „gut“ oder „schlecht“ viel zu stark mit dem eigenen ästhetischen Empfinden verflochten, als das er sie in diesem Zusammenhang verwenden würde.

Interessant hierzu ist auch Sarah Cardwells Resümee einer Debatte, die sich 2004 auf der Dubliner Konferenz zum Thema 'American Quality Television' ergab:

The first thing indicated by my and others' responses is that we shared an experience and awareness of the generic nature of quality television (...) the list constituted a coherent 'set', like a genre, in which there are texts that, although different, belong together in some way (...) there existed here a sense of 'group identity' that typified contemporary American television. (Cardwell, 2007, S. 25)

Es zeichnet sich also bereits ab: Rund um die Wertung „Quality“ herrscht lediglich ein vager Konsens. Menschen scheinen einfach zu wissen, ob etwas „Quality TV“ ist, sobald sie es sehen, schreibt Thompson im Vorwort seines Buches (R. J. Thompson, 1996, S. 12).

Die Forschung hat den Handlungsbedarf in diesem Zusammenhang bereits erkannt und festgestellt, dass die Einführung komplexerer Erzählformen eine bedeutende Entwicklung darstellt und dadurch als würdiges Forschungsfeld betrachtet werden kann. Dies war nicht immer so, denn im Umfeld von „Fernsehen“ angesiedelte Studien haben sich bislang eher mit sozialen und kulturellen Auswirkungen von Massenmedien beschäftigt und den verwendeten narrativen Strukturen und ästhetischen Eigenschaften dieses Mediums wenig Beachtung geschenkt (Mittell, 2006, S. 30).

Ein weiterer Umstand, der vermutlich noch weitaus mehr dazu beigetragen hat, das Interesse der Forschung an der Thematik zu wecken, war der wirtschaftliche Erfolg der Serien. Tina Grawe stellte fest, dass es aktuell mehrheitlich amerikanische „Prime-Time“ Serien sind, denen das Gütesiegel 'Quality' zugesprochen wird – The Sopranos, Lost, Six Feet Under, Desperate Housewives, oder Grey's Anatomy, um einige beispielhaft zu nennen (R. J. Thompson, 1996, S. 2). Der durchschlagende kommerzielle Erfolg dieser Serien im eigenen Produktionsland begünstigte einen weltweiten Export. Ein wichtiger Punkt für die Werbeindustrie, denn mit einer großen Anzahl an ZuseherInnen geht natürlich ein ebenso großes Werbepotential einher. Umfangreiche Marktforschungen sind nötig um die zumeist recht einzigartigen Serienkonzepte gut vermarkten zu können. Auch kann nicht ohne weiteres davon ausgegangen werden, dass die dargestellten Inhalte überall in der gleichen intendierten Weise aufgefasst werden. Regionale Eigenheiten und zielgruppenspezifische Eigenheiten sozialer, kultureller oder historischer Natur spielen eine wichtige Rolle bei der Rezeption und sind entscheidend für den Erfolg (Bignell, 2008, S. 176, 279;

Weger, 2012, S. 46–47).

Populärwissenschaftlich äußerte sich der TV-Serien-Erfolg unter anderem im Aufkommen von Buchserien wie „... and philosophy“ (dt. „Die Philosophie bei...“) oder der „The Blackwell Philosophy and Pop Culture Series“, die populäre Medien (das heißt nicht nur TV-Serien sondern beispielsweise auch Filme, Romane, Video-Spiele etc.) bis ins Detail beleuchten und dazu philosophische Überlegungen anstellen. Für die jeweilige Fan-Community eine wunderbare Möglichkeit noch tiefer in die fiktiven Universen einzutauchen und sie besser verstehen zu lernen (Knepel, 2014, S. 65–66).

3.2. Merkmale von Quality TV

3.2.1. Robert J. Thompsons Profilbeschreibung von Quality TV

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, verfasste Medienhistoriker Robert J. Thompson eine Liste an Aussagen, die seiner Ansicht nach das Profil von Quality TV beschreiben könnten. Diese Aussagen sollen hier zum Zwecke der Schaffung eines Überblicks über die Meinungen verschiedener ForscherInnen wiedergegeben werden. Besonders beachtenswert ist in diesem Fall der Zeitpunkt der Text-Verfassung: 1996. Thompson zieht seine Schlussfolgerungen also hauptsächlich aus den TV-Serien der 1980er und 1990er Jahre. Wie sich herausstellen wird, haben diese aber an Relevanz für die Thematik bis heute, 2014, wenig eingebüßt.

Sozusagen im gleichen Atemzug sollen stellenweise jeweils auch die Erkenntnisse des Autors und Filmwissenschaftlers Robert Blanchet angeführt werden, der in seinem 2011 veröffentlichten Aufsatz zur Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien auf eben diese Liste von Robert J. Thompson eingeht und diese mit Blick auf die zeitgenössische Serienlandschaft auffrischt (Blanchet, 2011).

1. „Quality TV is best defined by what it is not. It is not 'regular' TV.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 13)

In Thompsons weiteren Ausführungen zu diesem Punkt spricht er eine Art 'Entdeckergeist' an, der in vermeintlichen Quality Serien zu finden sei. Serien müssen demnach Mut beweisen, Noch-nie-Gesehenes zeigen und festgelaufene Standards hinterfragen (1996, S. 13).

Blanchet geht hierzu auf das 'Ungewöhnliche' dieser Serien ein und spricht von zwei Arten, wie sich Quality TV von regulärem Fernsehen abhaben kann: Zum einen durch Abwandlungen bereits etablierter Genres (Stichwort: Genre-Mix) oder durch gänzlich neue, radikale Konzepte, die komplettes Neuland darstellen. Als zeitgenössische Beispiele nennt er hierzu unter anderen „The

Sopranos“ von David Chase, das sehr erfolgreich das wenig verbreitete Mafia-Thema mit Drama- und Comedy-Elementen mixte, „Ally McBeal“ mit seinen surrealen Trickfilmelementen innerhalb eines Live-Action-Formats, oder das damals neuartige „Echtzeit“-Konzept der Serien „24“ oder „In Treatment“. Letztere basiert beispielsweise auf der mehrfach ausgezeichneten israelischen Serie „BeTipul“ und handelt von einem Psychotherapeuten, der von Montag bis Donnerstag jeweils eine/n andere/n PatientInn betreut und sich Freitags mit seiner eigenen Supervisorin trifft. Die Serie wurde schließlich analog zu den innerhalb der Serie dargestellten Wochentagen tatsächlich fünf mal pro Woche ausgestrahlt, sodass die ZuseherInnen quasi in Echtzeit die Therapien der einzelnen Charaktere mitverfolgen konnten. Fernsehprogrammanbieter HBO hielt dieses aufwendige Sendekonzept zumindest während der ersten Staffel, die immerhin 43 Episoden aufweist, aufrecht (Blanchet, 2011, S. 44–45; „In Treatment (U.S. TV series)“, 2014).

2. „Quality TV usually has a quality pedigree. Shows made by artists whose reputations were made in other, classier media, like film, are prime candidates.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 14)

Thompson spricht davon, dass ProduzentInnen und RegisseurInnen von Quality Serien meist nicht von ungefähr kommen und nicht selten auf eine erfolgreiche Vergangenheit zurückblicken können. Eine Erfolgsgarantie sei dies allerdings nicht, wie er anhand von Steven Spielbergs produzierter Serie „seaQuest DSV“ (später „seaQuest 2032“) demonstriert. Obwohl anfangs populär, konnte sie keine nennenswerten Zuseherzahlen generieren und wurde inmitten der dritten Staffel abgesetzt („seaQuest DSV“, 2014; R. J. Thompson, 1996, S. 14).

Blanchet sieht diesen Trend vom ursprünglich erfolgreichen Filmschaffenden zum/r erfolgreichen Serien-AutorIn nicht bestätigt. Ein Blick auf die jüngere und aktuelle Serienlandschaft offenbart zwar einige Writer-Producer, auf die dieser Werdegang zutrifft; Blanchet gibt aber einige Beispiele, die aufzeigen, dass es inzwischen sogar meist genau andersherum ist. Einer der prominentesten Vertreter sei hier wohl J.J. Abrams, der mit Filmen wie „Mission Impossible 3“ (2006) oder „Star Trek“ (2009) mittlerweile erfolgreich als Kinoproduzent- und regisseur tätig ist und dessen Karriere mit der Agentenserie „Alias“ bzw. dem Adventure-Drama „Lost“ gestartet hat (Blanchet, 2011, S. 48–49).

Auch würden Fernsehserien, im Gegensatz zum Film, kaum mit den Namen der SchöpferInnen beworben, was wohl darauf zurückzuführen sei, dass meist eine Vielzahl an AutorInnen die Serienskripte entwerfen und RegisseurInnen teils sogar episodewise wechseln (Blanchet, 2011, S. 48–52).

3. „Quality TV attracts an audience with blue chip demographics.“ (R. J. Thompson, 1996, S.

14)

Thompson spricht hier den Umstand an, dass Quality TV grundsätzlich auf komplexere Inhalte setze und damit anspruchsvoller zu konsumieren sei. Damit erreiche man genau das junge, urbane, gebildete Publikum, welches bei den Werbetreibenden so beliebt sei (1996, S. 14).

4. „Desirable demographics notwithstanding, quality shows must often undergo a noble struggle against profit-mongering networks and non-appreciative audiences.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 14)

Ein Punkt, der die notwendige, schmale Gratwanderung zwischen den mutigeren, frischeren Wegen, die eine Serie einerseits beschreiten sollte und den eher-erfolgsversprechenderen, bewährteren Trampelpfaden andererseits, anspricht. Thompson gibt an, diese hitzigen Auseinandersetzungen zwischen den kreativen AutorInnen/RegisseurInnen und den oft konservativen GeldgeberInnen spiele sich bedauerlicherweise meist dann ab, wenn die Serie bereits angelaufen sei. Größere „Rückzüge“ / Änderungen am innovativen Konzept zu einem solchen Zeitpunkt, vergräule einem so oftmals das geneigte Publikum. Damit eine Quality Serie zum Hit werde, gehöre meist ein langwieriger Kampf und viele glückliche Umstände (1996, S. 14).

In diesem Punkt habe sich die Branche bereits um einiges weiterentwickelt, so Blanchet. Erscheine eine neue Qualitätsserie im Programm, könne diese heute durchaus auf Antrieb Rekordquoten erreichen, verdeutlicht Blanchet beispielhaft anhand der Serien „Lost“ und „Desperate Housewives“. Auch führt er hierzu einen interessanten Vergleich von Zuseherzahlen zwischen erfolgreichen Pay-TV-Sendungen und erfolgreichen Broadcast-Network-Shows an. Diesen nach wurde zum Beispiel eine Episode der Broadcast-Serie „CSI“ über alle Staffeln hinweg von durchschnittlich 21,7 Millionen Zusehern gesehen während eine, als sehr erfolgreich geltende, vom Pay-TV-Anbieter HBO produzierte Serie wie „True Blood“ gerade mal auf 3,4 Millionen kommt. Selbst die außergewöhnlich erfolgreiche Serie „The Sopranos“ von HBO kommt „nur“ auf 8,1 Millionen. Blanchet betont, dass die Zuseherzahlen der Pay-TV-Serien leider nur als grobe Richtwerte gesehen werden dürfen, da diese von den AnbieterInnen nur sehr sporadisch und unvollständig kommuniziert werden (Blanchet, 2011, S. 52–55).

5. „Quality TV tends to have a large ensemble cast.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 14)

Zentrales Element einer Serie sind natürlich die SchauspielerInnen. Thompson geht hier lediglich auf die Anzahl der SchauspielerInnen ein, welche eine Vielzahl an Blickwinkel ermögliche und dies folglich auch Auswirkungen auf die narrative Komplexität habe. Wie im späteren Verlauf dieser Arbeit noch erwähnt wird, kann beispielsweise auch der Bekanntheitsgrad der SchauspielerInnen bei der Qualitäts-Einstufung einer Serie eine Rolle spielen (R. J. Thompson, 1996, S. 14).

Blanchet bringt hierzu das beindruckende Beispiel der Serie „The Wire“, deren Anzahl an relevanten SchauspielernInnen im Zuge der fünf Staffeln auf ungefähr 80 angewachsen ist (Blanchet, 2011, S. 55–56).

6. „Quality TV has a memory.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 14)

Dieses Statement kann auf die Unterscheidung zwischen Series und Serial bezogen werden, die bereits im einführenden Kapitel dieser Arbeit aufgezeigt wurde. Die Komplexität einer Serie und Tiefe der Charakterdarstellungen habe oft mit dem Vorhandensein episodенübergreifender Elemente zu tun. Ein nachvollziehbarer Schluss; je mehr Zeit für die Entwicklung einer Geschichte, eines Charakters aufgewendet wird, desto größer ist das Potential einer Serie interessant, faszinierend und erfolgreich zu sein (1996, S. 14).

Blanchet weist zu diesem Punkt auf die diversen in der Literatur definierten Modelle der Serialisierungsformen von Serien hin, die die verschiedenen Anwendungsformen von Handlungssträngen definieren. „Story-arc“ oder „character-arc“, erklärt Blanchet, sind beispielsweise Fachbegriffe, die definieren, ob sich ein Handlungsstrang auf *äußere Geschehnisse* oder aber auf die *innere Entwicklung eines Charakters* bezieht. Gelegentlich trifft man auch auf den Begriff „mythology arc“; – er beschreibt Handlungsstränge, die die gesamte Serie umspannen (so gesehen z.B. in „Lost“) (Blanchet, 2011, S. 56–58).

7. „Quality TV creates a new genre by mixing old ones.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Genre-Zuweisungen sind bisweilen aus genau jenem Grund schwieriger geworden. Die Vermischung bewährter Strukturen mit untypischen Elementen sorgt für ein „frisches Sehgefühl“, welches scheinbar ein wichtiger Erfolgsfaktor sein kann (R. J. Thompson, 1996, S. 15).

Robert Blanchet belegt dieses augenscheinliche Qualitätsmerkmal mit aktuellen Serienbeispielen:

Ein besonders markantes zeitgenössisches Beispiel ist House M.D. Wie viele Fernsehkritiker bemerkt haben, kombiniert House das Krankenhaus-Genre mit den Elementen einer 'prozeduralen' Krimi-Show à la CSI, denn Dr. House und sein Team lösen ihre medizinischen Fälle ja fast genauso wie die forensischen Experten von der Las-Vegas-Fahndungstruppe. (Blanchet, 2011, S. 58; Schabacher, 2010)

Wie Blanchet betont, gibt es viele weitere Beispiele, die ihren innovativen Charakter unter anderem aus der geschickten Vermengung verschiedener Genres beziehen: „Desperate Housewives“ mit seinen Krimi-, Seifenoper- und Comedy-Elementen. Oder „Lost“ mit einer Kombination aus Abenteuer, Action, Drama und Mystery (2011, S. 58).

8. „Quality TV tends to be literary and writer-based.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Hier wird die Hochwertigkeit, die Raffinesse der Skripte angesprochen, die im Quality TV zu finden sei, mit welcher erst der Anspruch einer Serie deutlich würde (R. J. Thompson, 1996, S. 15). Auch Jason Mitchell spricht später davon, dass AutorInnen, speziell wenn sie aus dem Bereich des klassischen Films kommen, das Umfeld der Fernsehserie sehr zu schätzen wissen, da das Format des zwei-stündigen Films naturgemäß nicht den gleichen kreativen Spielraum bietet, wenn es darum geht Charaktere bis ins Detail zu entwickeln oder komplexe, länger-andauernde Handlungsstränge zu entwerfen. Der nachweisliche Erfolg diverser Fernsehserien demonstriere auch eine grundsätzlich höhere Wertschätzung einer solchen Produktionsweise, als dies beim Film der Fall sei (2006, S. 30–31).

Blanchet unterstreicht hierzu, wie auch viele andere WissenschaftlerInnen, die *Komplexität des Schreibstils* als Identifikator von Quality TV und listet überblicksmäßig einige Punkte, anhand deren die Eigenschaft 'komplex' ausgemacht werden könnte. Manchmal sei es einfach der schiere Detailgrad der konstruierten Welten, den die ZuseherInnen in hoher Geschwindigkeit verarbeiten müssen, wollen sie den Handlungsverlauf wirklich zur Gänze verstehen. Ein anderes mal seien es die behandelten Themen selbst oder der ungewöhnliche Jargon, den die ZuseherInnen in den oft rasanten Wortgefechten entschlüsseln müssen, die die Serie grundsätzlich *komplex* erscheinen liesse (Blanchet, 2011, S. 59).

9. „Quality TV is self-conscious.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Thompsons stellte fest, dass Quality TV die Tendenz zeige, gerne auf andere populäre, kulturelle Phänomene anzuspielen, bevorzugt in Richtung des Fernsehens selbst. Es sei sich seiner selbst derart bewusst, dass es gelegentlich sogar etwas übermutig erscheine und sich offenkundig als überlegeneres, höherwertigeres Programm darstelle (R. J. Thompson, 1996, S. 15).

Auch diesen Punkt kann Blanchet mit Beispielen aus der aktuelleren Seriengeneration bestätigen: In „The Sopranos“ könne beispielsweise jeder Mafioso die *Godfather-Triologie* in- und auswendig. Oder Hurley's Gefallen für George Lucas, wenn er ihm in der Serie „Lost“ dank eines Zeitsprungs netterweise die Schreibaarbeit des Drehbuchs zum Film „The Empire Strikes Back“ (US 1980) abnehme.. Gelegentlich würden Serien sich auch vergangener, besonderer Erzählverfahren bedienen um dem jeweiligen Werk seinen Tribut zu zollen – beispielsweise der Rückwärtserzählung aus Memento (Christopher Nolan, US 2000), der Was-wäre-wenn-Erzählstruktur von „Lola rennt“ (Tom Tykwer, DE 1998) oder dem „Long take“-Aufnahmeverfahren (auch „oner“ bzw. dt. „Plansequenz“) aus Rope (Alfred Hitchcock, US 1948) (Blanchet, 2011, S. 61–62).

10. „The subject matter of quality TV tends toward the controversial.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Mutig zu sein bedeutet oft Vorreiterrollen einzunehmen und, im Falle vom tendenziell konservativen, massenorientierten Medium *Fernsehen*, auch tabuisierte Themen aufzugreifen. Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, so berichtet Thompson, waren dies noch Themen wie AIDS, Abtreibung oder Homosexualität. Themen, die teilweise bis heute wenig an Brisanz verloren haben. Aus Sicht des Autors ist Thompsons Aussage daher durchaus nachvollziehbar, erreicht man auf diesem Weg doch rasch die Aufmerksamkeit der Menschen und kann somit einer großen Menge an Personen zeigen, wie hochwertig und sehenswert das eigene Programm doch ist. Dies soll jetzt nicht negativ ausgelegt werden, denn viele der als *Quality TV* bezeichneten Serien nehmen tendenziell eine liberale, verantwortungsbewusste Haltung ein. Durch ihre Vielschichtigkeit werden den ZuseherInnen unterschiedlichste Blickwinkel auf oft gesellschaftlich relevante Themen präsentiert. Durch ihren hohen Bekanntheitsgrad leisten sie also auf ihre Weise einen nicht unbeachtlichen Beitrag zur Gesellschaft und regen zum Nachdenken an. Laut Thompson war dies vor 20, 30 Jahren so und kann auch durchaus heute noch bestätigt werden (1996, S. 15).

Robert Blanchet scheint Thompsons Aussage in diesem Punkt zu teilen. Er behauptet sogar, politische Inhalte und eine bewusst ideologische Stellungnahme seien in den jüngeren Serien sogar häufiger und expliziter anzutreffen als noch in den 1980er Jahren (2011, S. 66). Als typische Beispiele nennt er hierzu: „(...) *die Politlastigkeit und dezidiert proliberale Haltung von 'The West Wing', die kaum verhohlenen Anspielungen auf den 'War on Terror' in 'Battlestar Galactica' oder die ausgeprägte Sozialkritik von 'The Wire'*“ (Blanchet, 2010, 2011, S. 66; Morsch, 2010; Seiler, 2009).

11. „Quality TV aspires toward 'realism'.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Dieser Punkt kann als eng verwandt mit dem vorherigen angesehen werden. Vermeintliche Quality-Eigenschaften wie *involvierend*, *konfrontierend*, *anspruchsvoll* oder *zeitgemäß* bedürfen grundsätzlich *realistischer* Szenarien um diese ihre Wirkung erzielen zu können. Dies muss jedoch nicht zwangsläufig bedeuten, dass der Handlungsschauplatz einer Serie oder die Charaktere selbst „realistisch“ sein müssen. Relevanter in diesem Zusammenhang ist wohl der Realismusgrad der zwischencharakterlichen Beziehungen und der grundsätzlichen Problemstellungen, mit denen die ProtagonistInnen zu kämpfen haben. Thompson scheint jedenfalls mit seiner Aussage sehr richtig gelegen zu haben: Eine der renommiertesten Serien der letzten Jahre ist „The Wire“. Einige KritikerInnen bezeichnen sie als „das großartigste TV-Drama aller Zeiten“. Joe Kleins, Journalist

der New York Times, forderte sogar den Nobelpreis für Literatur (Cormier, 2008, S. 205). Produziert von 2002 bis 2008 und hauptsächlich geschrieben von dem ehemaligen Polizeireporter David Simon, portraitiert sie auf äußerst realistische und immersive Weise das urbane Leben der amerikanischen Stadt Baltimore. Im Mittelpunkt jeder Staffel steht die glaubwürdige Darstellung von Problemen im Zusammenhang mit Themen wie Kriminalität, Drogenhandel, dem Bildungssystem oder der Regierung („The Wire“, 2014).

Auch Blanchet stimmt hierzu ein indem er über *The Wire* sagt: *„Versteht man darunter [..Realismus..] aber grob den Versuch, ein nüchternes, möglichst ungeschminktes Bild des sozialen Alltags und der Lebensumstände einer Gruppe von Menschen zu zeichnen, ist The Wire auch in dieser Kategorie der prägnanteste Vertreter seiner Art“* (Blanchet, 2011, S. 66). Aber auch in anderen aktuellen TV Shows seien Bemühung in Richtung Realismus unverkennbar. *The West Wing* sei anscheinend für seine verhältnismäßig präzise Darstellung des amerikanischen Politsystems hoch gelobt worden. Und „Emergency Room“ habe beispielsweise nicht etwa auf den oft schwer-verständlichen, medizinischen Fachjargon verzichtet, sondern die Zuseher geradewegs mit dieser Sprache konfrontiert (2011, S. 66).

12. „Series which exhibit the eleven characteristics listed above are usually enthusiastically showered with awards and critical acclaim.“ (R. J. Thompson, 1996, S. 15)

Thompson untermauert seine Erkenntnisse, indem er auf die zahlreichen Auszeichnungen (z.B. „Emmy Award for Best Drama“, „Golden Globe for Best Drama, „Award for Best Dramatic Episode by the Writers' Guild of America“) der Serien hinweist, nach deren Analyse er zu dieser fundierten Auflistung an Qualitäts-Faktoren gekommen war (1996, S. 15).

Laut Thompson hat sich Quality TV in den 1990ern zu einem eigenständigen Genre entwickelt und durch das konstante Aufkommen neuer, hochwertiger Programme ironischerweise bereits damals etwas von seinem *innovativen, unvorhersehbaren* Charakter einbüßen müssen (1996, S. 16).

By 1992, you could recognize a „quality show“ long before you could tell if it was any good. Quality television came to refer to shows with a particular set of characteristics that we normally associate with „good“, „artsy“ and „classy“. (...) With the emergence of this new genre, made possible by major changes in the entertainment industry in the 1980s, American TV as truly entered a second Golden Age. (R. J. Thompson, 1996, S. 16)

Blanchet liest Thompsons Definition des Begriffs „Qualitätsserie“ deart, dass dieser ihn

(...) nicht als Auszeichnung für den ästhetischen Wert bestimmter Serien (wie es die

Fernsehkritiker taten, die das Schlagwort ursprünglich erfunden haben) [verstanden haben will], sondern als Label für einen bestimmten Stilmodus – ähnlich wie man auch beim Film vom „Art Cinema“ oder dem „klassischen Hollywoodkino“ als historischen Strömungen spricht, unabhängig davon, ob man ihre jeweiligen Vertreter für besonders gelungen oder missraten hält. (Blanchet, 2011, S. 68)

3.2.2. Zum Aufsatz „Watching too much television“

2014 ist im Lit-Verlag der Tagungsband zur gleichnamigen Konferenz „Quality-Television: Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!“ (abgehalten am 30. September und 01. Oktober 2013 an der Universität des Saarlandes, Deutschland) erschienen. Darin gesammelt finden sich 19 versierte Artikel, die allesamt ihren Fokus auf narratologische Erzählstrategien und -techniken von Fernsehserien ausrichten. Der einführende Aufsatz „Watching too much television“ von Jonas Nesselhauf und Markus Schleich stellt insgesamt 21. Überlegungen zum zeitgenössischen Qualitätsfernsehen an, von denen einige auserwählte hier zur Klärung der Forschungsfragen dieser Arbeit herangezogen werden sollen.

Zur Frage *Was* das sogenannte „Qualitätsfernsehen“ überhaupt sei, weist der Text ebenfalls darauf hin, wie sehr sich Robert J. Thompsons Liste an Distinktionsmerkmalen etablierte habe – obwohl deren Erstellung nun doch bereits 18 Jahre zurückliege (Nesselhauf & Schleich, 2014, S. 10) (Siehe Kapitel 3.2.1). Man dürfe jedoch daraus nicht schließen, es hätte in der Zwischenzeit keine umfangreichen Versuche gegeben, den Bereich des QTV weiter zu erforschen (2014, S. 10). Verschiedenste Begriffe würden kreiert, um das Phänomen besser beschreiben zu können: „Art Television“ von Kristin Thompson, „Complex TV“ von Jason Mittells oder „Prestige TV“ von Logan Hills. Es sei dabei deutlich zu sehen, wie versucht wird, durch die Nähe zu etablierten Kunstformen (z.B. „Art Cinema“, etc.) dem Genre eine gewisse kulturelle Wertigkeit zuzuweisen, die man anderorts im Fernsehen so nicht finden würde (2014, S. 10).

Punkt 2 dieses Aufsatzes ist zu entnehmen, dass auch Nesselhauf und Schleich in ihrer Recherche bislang nirgendwo eine wirklich zufriedenstellende Erklärung finden konnten, *was genau* manchen Serien zum Status eines Quality-Formates verholfen hat (2014, S. 11). Doch nicht nur das, – sie sind sogar auf ein Zitat des hier bereits öfters erwähnten Vorreiters Robert J. Thompson gestoßen, der in einem Vorwort eingesteht (2014, S. 11):

Over 10 years ago, I wrote a book about 'quality television'. It was a very short book. There weren't that many shows to write about. A lot has happened since then. (...) „Quality TV“ has become a super genre, a formula unto itself. (R. J. Thompson, 2007,

S. xvii)

Die Verbindung vom rasanten Popularitätsanstieg von TV-Serien mit der Etablierung von Premium-Kabelsendern wird auch in diesem Aufsatz gezogen. Einer Aussage von David Simon (Regisseur von „The Wire“) zufolge, können es sich Pay-TV-Anbieter wie HBO einfach leisten, nicht ihr komplettes Programmangebot auf die höchstmögliche Anzahl an ZuseherInnen einzutrimmen. Es würde bereits reichen, wenn 2 der 10 Serien gesehen würden – die monatlich fällige Gebühr sei dieselbe. Netzwerk-Sender hingegen seien auf den Verkauf von Werbeplätzen angewiesen – je höher die Quoten, desto besser. Dies führe zwangsläufig zu destruktiven Entscheidungen im Hinblick auf die Themen der Geschichten, die Zeichnungen der Charaktere (Nesselhauf & Schleich, 2014, S. 15; Walker, 2004).

Der Eindruck einer *sorglosen Umgebung* im Sektor *Pay-TV* solle aber hier *nicht* entstehen: Manche Serie könne zwar durchaus, trotz schwächelnder Quoten, ein paar Staffeln getragen werden („The Wire“ stand beispielsweise während seiner Laufzeit mehr als ein mal vor dem Aus..), die Finanzierung sei aber teilweise dennoch so problematisch, dass selbst erfolgreiche Serien wie „Breaking Bad“ erheblich verspätet fortgeführt würden oder anspruchsvolle Serien wie „Bored to Death“ oder „Brotherhood“ frühzeitig abgesetzt werden müssten (Nesselhauf & Schleich, 2014, S. 17).

3.2.3. Zu Tina Grawes „Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien“

Tina Grawe stellt in ihrer Abhandlung eine aufschlussreiche Vergleichsanalyse zwischen der erfolgreichen Prime-Time Soap „Dynasty“ (dt. „Der Denver Clan“) und den zeitgenössischen Vertretern des Quality TV-Genres „Grey's Anatomy“ und „Lost“ an. Im Verlauf der Analyse entstehen viele interessante Schlussfolgerungen, die für diese Arbeit relevant sind. Grundsätzlich stößt auch sie nur auf „einen vagen Konsens“ was mögliche Merkmale des Genres „Quality TV“ betrifft (Grawe, 2010, S. 6). Andererseits existiere ihrer Ansicht nach zumindest *eine Form der Einigkeit* über gewisse zuzuschreibende Eigenschaften. Hierzu zählen: Erhöhte Serialität, multiple Handlungsstränge, multiperspektivische Erzählweise, Genre-Hybridität, hohes Produktionsbudget, hoher audio-visueller Stil bzw. stilistische Kohärenz (2010, S. 6, 85).

Grawe stellt im einleitenden Kapitel ihrer Arbeit die Frage, was wohl das Innovative an den neuen Serien sei. Inspiriert durch Erkenntnisse aus Sarah Cardwells Arbeiten zieht sie verschiedene interessante Schlüsse: Die Figuren an sich seien um einiges *komplexer* und *ambivalenter* konstruiert, als noch zuvor (2010, S. 7). Ein weiterer wichtiger Punkt in der Entwicklung der Serien, sei die *neue Vielschichtigkeit*, die in den Texten zu finden sei (2010, S. 7). Texte wurden zusätzlich

mit versteckten Symbolen aufgeladen, die den reflektierten ZuseherInnen eine größere, *dahinterliegende* Wahrheit offenbaren (Cardwell, 2007, S. 26). Grawe möchte hierbei vom *eigentlichen Thema* einer Sendung sprechen. Das Thema schläge eine Lesart des Textes vor, die über die offensichtliche Handlungsebene hinausginge (2010, S. 7). Hickethier listet hierzu Beispiele für Themen der älteren Seriengeneration, u.a. Alkoholismus, Ehebruch, Drogenhandel oder AIDS (Hickethier, 1991, S. 54). Grawe merkt dabei an, die von Hickethier angeführten Themen würden sich rein auf die Handlungsebene beziehen (2010, S. 7). Jedoch: „*In 'Quality TV' Serien geht es um allgemeinere, abstraktere Themen, wie zum Beispiel Zeit, Schicksal, Einsamkeit, Erwartungen oder Grenzüberschreitung*“ (Grawe, 2010, S. 7).

So kommt Grawe schließlich zu ihrer These: „(...) *dass das Innovative der neuen Serien in der Präsentation eines allgemeinen Themas anhand komplex konzipierter Figuren besteht*“ (2010, S. 8). Diese konnte sie im Zuge ihrer Abhandlung bestätigen. Die Figuren der Quality-Serien „Grey's Anatomy“ und „Lost“ seien dreidimensional, dynamisch und stets nachvollziehbar. Sie seien in ihrer Funktion nicht etwa reine Handlungsträger (wie in der Serie „Dynasty“ der Fall), sondern sind für die Darstellung eines universellen, abstrakten Themas zuständig (2010, S. 86).

4. Fazit und Ausblick

Auf das Wesentliche reduziert kann die Grundfrage dieser Arbeit wohl lauten: Was steckt hinter dem Begriff Quality TV?

Eine umfassende Analyse von ersten themenbezogenen Forschungsarbeiten der frühen 1990er Jahren bis hin zu Tagesbänden jüngst abgehaltener Konferenzen, die alleinig dem Thema der *Fernsehserie* gewidmet sind, hat eines deutlich gezeigt: Das Medium *Fernsehen* hat seit seiner Erfindung kontinuierlich an Bedeutung gewonnen. Fortschreitende Empfangs- und Anzeige-Technologien sorgen dabei für eine ständige Verlagerung der möglichen Orte und der Arten des Konsums. „Fernsehen“ bedeutet im Jahr 2014 nicht mehr zwangsläufig vor einem Fernsehgerät zu sitzen und starren Programmabläufen zu folgen. Das Programm wird immer öfter beinahe komplett *selbstbestimmt* und hochwertig produzierte Serien sind dabei beliebter denn je. Der hohe Popularitätsgrad mit dem Label *Quality* versehener Fernsehserien ist mit ein Grund für das gestiegene Interesse der Wissenschaft. Jedoch musste der Autor dieser Arbeit feststellen, dass sich selbst renommierte Forscher nicht zu einer *definitiven Liste an Merkmalen*, anhand welcher eine solche Serie identifiziert werden könne, hinreissen lassen. Teilweise sind zwar Überschneidungen in den Ansichten festzustellen, grundsätzlich trifft man aber ebenso oft auf anders gelagerte Schwerpunkte, bei der Suche nach Gründen für diese oftmals subjektiv-wirkende Genrezuweisung. Durch Betrachtung der vielen Ansichten und Forschungsergebnisse erhält man in jedem Fall eine *gute Vorstellung* davon, was Quality TV ausmacht.

Tina Grawe hat nach Ansicht des Autors eine gut verständliche, nachvollziehbare Zusammenfassung an Faktoren geliefert, die an dieser Stelle nochmals erwähnt seien: In jedem Quality-Format ist eine erhöhte Form der Serialität gegeben (2010, S. 6). Handlungsstränge sind bewusst über die Dauer von mehreren Episoden ausgelegt und erwecken Neugier. Für die Umsetzung bedarf es hierzu freilich einer großen Anzahl an Handlungsstränge, um den narrativen Spielraum für Verwicklungen und kausalen Zusammenhängen größtmöglich zu halten (2010, S. 6). Die Geschichten werden weiters aus einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven heraus erzählt, anhand mehrdimensionaler, glaubhafter Figuren, die sich auf aufgrund von Konsequenzen auf realistische Weise weiterentwickeln und so auf die SeherInnen *immer vertrauter* wirken (2010, S. 6). Ein weiteres wichtiges Merkmal ist die Genre-Hybridität. Die fließende Vermengung herkömmlicher Genres ist für einen guten Teil des innovativen Charakters von Quality-Fernsehen verantwortlich (2010, S. 6). Zuletzt gibt Grawe den höheren Produktionsaufwand bzw. das höhere Produktionsbudget im Vergleich zu *regulären* Serien an. Dies ermöglicht unter anderem den Einsatz namhafter SchauspielerInnen oder einer Kino-ähnlichen Ästhetik, welcher allgemein eine

hohe Qualität zugesprochen wird (2010, S. 6).

All diese Punkte ermöglichen eine narrative Komplexität (Mittell, 2006) und eine Mehrdeutigkeit in den Handlungsebenen (Grawe, 2010), die den RezipientInnen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit abverlangen, zum Nachdenken anregen und sie emotional berühren können. Folglich können sie mit *vertretbarem Gewissen* zu den Kern-Eigenschaften von Quality Fernsehserien gezählt werden.

Viele weitere Themenbereiche, die thematisch im Zusammenhang bedeutsam wären, konnten in dieser Abhandlung keinen Platz finden, ohne sich dadurch zu weit vom Kernbereich zu entfernen. Erwähnt seien hier beispielhaft die Stichworte *Crossmedia/Transmedia Storytelling*, *Viewer-Engagement und -Participation*, *Collective Intelligence*, *Fan Culture* oder *Second Screen*. Der Autor rät deshalb bei weiterführenden Forschungen dazu, diese jedenfalls näher zu betrachten.

5. Anhang

5.1. Quellenverzeichnis

- Barker, C.** (1997). *Global television : An introduction* (1. publ.). Oxford u.a.: Blackwell.
- Bibliographisches Institut GmbH.** (2014, Oktober 11). Duden | Fernsehserie | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition. Abgerufen 11. Oktober 2014, von <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fernsehserie>
- Bignell, J.** (2008). *An introduction to television studies* (1. publ.). London u.a.: Routledge.
- Binge Watching.** (2014, Oktober 11). [Wikipedia]. Abgerufen 11. Oktober 2014, von http://de.wikipedia.org/wiki/Binge_Watching
- Blanchet, R.** (2010). Politik mit den Mitteln der Fortsetzung – Neue amerikanische TV-Serien. In *Cinema 55: Politik* (S. 84–100). Marburg: Schüren.
- Blanchet, R.** (2011). Quality-TV - Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In R. Blanchet, K. Köhler, T. Smid, & J. Zutavern (Hrsg.), *Serielle Formen : Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien* (S. 37–70). Marburg: Schüren.
- Boll, U.** (1994). *Die Gattung Serie und ihre Genres* (1. Aufl.). Aachen: Alano.
- Cardwell, S.** (2007). Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In J. McCabe & K. Akass (Hrsg.), *Quality TV : Contemporary American television and beyond* (1. publ., S. 19–34). London u.a.: Tauris.
- Chronologie des Fernsehens.** (2014, Oktober 11). [Wikipedia]. Abgerufen 11. Oktober 2014, von http://de.wikipedia.org/wiki/Chronologie_des_Fernsehens
- Cormier, H.** (2008). Bringing Omar Back to Life. *Journal of Speculative Philosophy*, 22(3), 205–213.
- Crisell, A.** (2006). *A study of modern television : Thinking inside the box* (1. publ.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Douglas, P.** (2007). *Writing the TV drama series : How to succeed as a professional writer in TV* (2. ed.). Studio City: Michael Wiese Productions.
- EIAA 2009:** EIAA Media Multi-tasking Report. Executive Summary. (2009). Abgerufen von <http://de.slideshare.net/robertmattar/eiaa-media-multitasking-report>

- Eschke, G., & Bohne, R.** (2010). *Bleiben Sie dran! : Dramaturgie von TV-Serien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Freimund, P.** (2009). Zur Dramaturgie von fiktionalen Fernsehserien : Eine vergleichende Zusammenfassung ausgewählter Drehbuchliteratur.
- Grawe, T.** (2010). *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien : Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*. München: AVM.
- Hickethier, K.** (1991). *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg.
- Hirsch, S., Schroll, W., & Neef, A.** (2011). TV 2020 – Die Zukunft des Fernsehens. (Z_punkt The Foresight Company, Hrsg.). Abgerufen von http://www.zpunkt.de/fileadmin/be_user/D_Publikationen/D_Zukunftsreports/TV-2020_Die_Zukunft_des_Fernsehens_Report.pdf
- In Treatment (U.S. TV series).** (2014, Oktober 11). [Wikipedia]. Abgerufen 11. Oktober 2014, von [http://en.wikipedia.org/wiki/In_Treatment_\(U.S._TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/In_Treatment_(U.S._TV_series))
- Kaminsky, S. M., & Mahan, J. H.** (1985). *American television genres*. Nelson-Hall.
- Karstens, E., & Schütte, J.** (2005). *Praxishandbuch Fernsehen : Wie TV-Sender arbeiten* (1. Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Knepel, R.** (2014). ‚Thinking Quality, Quality Thinking‘ - Über das produktive Verhältnis von Philosophie und Populärkultur. In J. Nesselhauf & M. Schleich (Hrsg.), *Quality-Television. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!* (S. 65–80). Münster: LIT.
- Lechner, D.** (2011). *Deutschsprachige vs. ausländische Fernsehserien : Was will das Publikum wirklich*.
- Legenstein, V.** (2011). Codes and conventions of contemporary TV series production and reception.
- McCabe, J., & Akass, K. (Hrsg.).** (2007). *Quality TV : Contemporary American television and beyond* (1. publ.). London u.a.: Tauris.
- Mikos, L.** (1987). Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen. *Medien + Erziehung*, 31(1), 2–16.
- Mikos, L.** (2008). *Film- und Fernsehanalyse* (2., überarb. Aufl.). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Mittell, J.** (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light*

Trap, 58(1), 29–40. doi:10.1353/vlt.2006.0032

Monaco, J. (2008). *Film verstehen : Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia* (10. Aufl.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Moore, B., Bensman, M. R., & Dyke, J. V. (2006). *Prime-time Television: A Concise History*. Greenwood Publishing Group.

Morsch, T. (2010). Repräsentation, Allegorie, Ekstase - Phantasien des Politischen in aktuellen Fernsehserien. In C. Dreher (Hrsg.), *Autorenserien : Die Neuerfindung des Fernsehens* (S. 199–249). Stuttgart: merz & solitude.

Neidert, C. (2001). *Imagearbeit in Fernsehserien - kontrastiv : Vergleich der Muster und Sequenzen in amerikanischen und deutschen Seriendialogen*. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang.

Nesselhauf, J., & Schleich, M. (2014). „Watching Too Much Television“ – 21 Überlegungen zum Quality-TV im 21. Jahrhundert. In J. Nesselhauf & M. Schleich (Hrsg.), *Quality-Television. Die narrative Spielwiese des 21. Jahrhunderts?!* (S. 9–26). Münster: LIT.

Pachler, M. (2010). *Lost, im Netz : Der Einfluss der Netzwerkgesellschaft auf Dramaturgie und Distribution der TV-Serie "Lost"*. Wien.

Reinecke, M. (2007). *TV-Serien als Megamovies : Die US-Serie Lost als Beispiel einer neuen Seriengeneration*. Hamburg: Diplomica.

Schabacher, G. (2010). Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In A. Meteling, I. Otto, & G. Schabacher (Hrsg.), *„Previously on ...“ : Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien* (S. 19–40). München: Wilhelm Fink.

Schneider, I. (1992). Vom Sunset Strip zur Southfork Ranch. Wege der amerikanischen Serie zum deutschen Publikum (von den Anfängen bis 1985). In *Amerikanische Einstellung : Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen* (S. 96–135). Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag.

seaQuest DSV. (2014, Oktober 11). [Wikipedia]. Abgerufen 11. Oktober 2014, von http://en.wikipedia.org/wiki/SeaQuest_DSV

Seiler, S. (2008). Vorwort. In S. Seiler (Hrsg.), *Was bisher geschah : Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt - der Filmverlag.

Seiler, S. (2009). Battlestar 9/11 – Der 11. September 2001 als Zäsur in amerikanischen Fernsehserien. In S. Poppe, T. Schüller, & S. Seiler (Hrsg.), *9/11 als kulturelle Zäsur :*

Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien (S. 239–257). Bielefeld: transcript.

The Wire. (2014, Oktober 11). [Wikipedia]. Abgerufen 11. Oktober 2014, von http://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire

Thompson, K. (2003). *Storytelling in film and television*. Cambridge: Harvard University Press.

Thompson, R. J. (1996). *Television's second golden age : From Hill Street Blues to ER* (First Syracuse University Press Edition 1997.). Syracuse, New York: Syracuse University Press.

Thompson, R. J. (2007). Preface. In J. McCabe & K. Akass (Hrsg.), *Quality TV : Contemporary American television and beyond* (1. publ.). London u.a.: Tauris.

Türschmann, J., & Wagner, B. (2011). Vorwort. In J. Türschmann & B. Wagner (Hrsg.), *TV global : Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich* (S. 7–16). Bielefeld: transcript.

Walker, J. (2004, Oktober). David Simon Says. Abgerufen 12. Oktober 2014, von <http://reason.com/archives/2004/10/01/david-simon-says>

Wasserer, A. (2008). *Buffy - Im Bann der Dämonen*. Wien.

Weger, D. (2012). It's gonna be legen- wait for it -dary!,: The sitcom in postmodern television ; case study: "How I met your mother.

West, K. (2013, Dezember 13). Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. Abgerufen 11. Oktober 2014, von <http://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>

Wolling, J. (2004). Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmungen und die Nutzung von Fernsehserien. *Publizistik*, 49(2), 171–193. doi:10.1007/s11616-004-0035-y

Ziegenhagen, S. (2009). *Zuschauer-Engagement : Die neue Währung der Fernsehindustrie am Beispiel der Serie „Lost“*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

5.2. CD Inhalt

> Hauptverzeichnis

> Quellen

> Webpages

- Binge Watching - wikipedia.org.pdf
- Chronologie des Fernsehens - wikipedia.org.pdf

- David Simon Says - reason.com.pdf
- Duden Fernsehserie - duden.de.pdf
- EIAA 2009 Media Multi-tasking Report.pdf
- In Treatment - US TV series - wikipedia.org.pdf
- seaQuest DSV - wikipedia.org.pdf
- The Wire - wikipedia.org.pdf
- Netflix Survey - Binge-Watching TV - cinemablend.com.pdf