
BESPRECHUNGEN

READING CONTEMPORARY TELEVISION, das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens

Besprochen von HERBERT SCHWAAB

Kim Akass, Janet McCabe (Hg.), *Reading Sex and the City*, London, New York (I. B. Tauris) 2004.

Kim Akass, Janet McCabe (Hg.), *Reading Six Feet Under. TV to Die For*, London, New York (I. B. Tauris) 2005.

David Lavery (Hg.), *Reading the Sopranos. Hit TV from HBO*, London, New York (I. B. Tauris) 2006.

Kim Akass, Janet McCabe (Hg.), *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fences*, London, New York (I. B. Tauris) 2006.

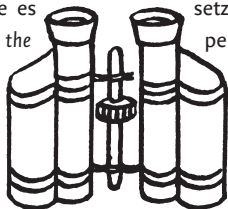
Kim Akass, Janet McCabe (Hg.), *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*, London, New York (I. B. Tauris) 2006.

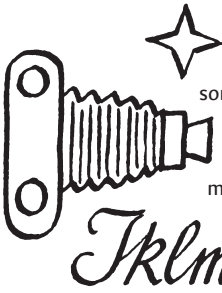
Steven Peacock (Hg.), *Reading 24. TV Against the Clock*, London, New York (I. B. Tauris) 2007.

In Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* wird nicht nur das Ende der Kunst proklamiert, sondern auch das damit verknüpfte Entstehen einer Kunstkritik. Denn erst wenn Kunst nicht mehr selbstverständlicher und lebendiger Teil des Alltags sei, würden die Menschen über sie zu reden beginnen. In diesem Licht lässt sich die von Kim Akass und Janet McCabe im Verlag I. B. Tauris herausgegebene Buchreihe *Reading Contemporary Television*, die es seit dem 2004 erschienenen *Reading Sex and the City* auf mittlerweile 15 Titel gebracht hat, auch als ein Krisensymptom betrachten, das auf das Ende von Fernsehen hinweist. Die Essaysammlungen dieser Buchreihe sind die prominentesten Vertreter eines sich in den

letzten Jahren immer stärker manifestierenden Interesses für serielle Formate des Fernsehens. Das geschieht in einem vielleicht neuen Genre von Literatur, das Fantum und wissenschaftliche Perspektive zusammenzufügen versteht und, wie die Reihenherausgeberinnen in der Einleitung zu *Reading Sex and the City* formulieren, auch die eigenen Reaktionen und das eigene Vergnügen an den behandelten Serien zu thematisieren versucht (S. 7). Dieses Zusammenfügen beider Perspektiven ist ein Aspekt des im Klappentext zu der Buchreihe dargelegten Anliegens, einen neuen Raum der Diskussion und eine neue, innovative Form des Schreibens zu etablieren, um damit wiederzugeben, was im Fernsehen heute passiert. Mit solchen Ansätzen mag sich so etwas wie die Erwachsenwerdung und die Anerkennung des Mediums vollziehen. Die folgende Übersicht über einige der Bände versucht aber darzulegen, dass hier Fernsehen nicht als Fernsehen anerkannt wird; vielmehr trägt *Reading Contemporary Television* auch mit dazu bei, das Medium zu verleugnen und eine bestimmte Form von Quality Television, das sich stärker auf dem Terrain von Film und Kunst verortet, als bestimmende Form televisueller Unterhaltung zu naturalisieren. Diese Auseinandersetzung wird aber auch zeigen, dass die einzelnen Essays vor allem dann einen Beitrag zum Verständnis der Fernsehkultur leisten, wenn sie einen Dialog zwischen dem «alten» und «neuen» Fernsehen in Gang setzen und die Veränderungen von Fernsehkultur perspektivieren.

Diese Auseinandersetzung ist wichtig, denn mit einem Sender wie HBO, der die meisten Gegenstände dieser Buchreihe produziert, vollzieht sich eine problematische Entwicklung: Es gibt kein Publikum mehr,





sondern Kunden. HBO ist kein wohl-tiger Förderer von Kultur, sondern versteht seine Produkte bewusst mit dem Label *quality*. Dies wird, wie

Akass und McCabe in ihrer Einleitung zu *Reading Sex and the City* schreiben, besonders

deutlich bei einer Serie, die markenbewusste Figuren vorführt: «It is no small coincidence that *Sex and the City*, with its compulsive obsession for designer labels, is the product of a cable channel preoccupied with promoting a «quality» brand identity for itself.» (S. 6) Die beiden Autorinnen weisen in *Reading Six Feet Under* darauf hin, dass HBO mit seinen Serien häufig den Maßstab für die Darstellung von Sex, Gewalt und Tod verschiebt, aber dies sei eben auch Teil einer Strategie des *channel branding*, die der wachsenden Fragmentierung des Publikums zu begegnen versucht (S. 6). Viele Artikel verweisen auch darauf, wie etwa Epstein et al. in *Reading The Sopranos*, dass der Kritiker, der über *The Sopranos* und andere von HBO produzierte Serien schreibt, Teil eines von dem Sender gesteuerten Spiels ist, Aufmerksamkeit für eine Serie zu erzeugen und dem Sender neue Abonnenten zuzuführen (S. 17). Diese Aufmerksamkeit wird zum Hype und hat, wie Akass und McCabe in *Reading Six Feet Under* feststellen, einen unmittelbaren Effekt: «Critics felt a certain pressure to love the show simply because it was an HBO product.» (S. XIX) HBO-Serien sind ein gutes Beispiel für das Fernsehen im Zeitalter des sogenannten TV III, bei dem es nicht mehr um Einschaltquoten, sondern um die unterschiedlichsten Möglichkeiten geht, aus einer Ware – als DVD, durch Lizenzverkäufe, gar durch den Verkauf zensurierter Fassungen an frei empfangbare Kabelsender – Geld zu machen (Epstein et al. in *Reading the Sopranos*, S. 20). Ein wichtiger Aspekt der Strategien zur Positionierung von Marken für ein immer stärker in Nischen segmentiertes Publikum sei auch, so Akass und McCabe in *Reading Six Feet Under*, dem Kunden bei der Auswahl des Produktes ein gutes Gefühl zu vermitteln (S. 7). Obwohl *Reading Contemporary Television* diese Strategien sehr gut erfasst, entsteht häufig der Eindruck, dass auch die Beitragenden sich als Kunden eines erlesenen Produkts «gut» fühlen. Sie fühlen sich abgesichert durch eine Strategie, die sie als erwachsene und kompetente Zuschauer anspricht, aber sie verkennen, wie schematisch die Produkte letztendlich sind. Dabei lässt sich sehr leicht, wie Chamberlain und Rushton in *Reading* 24 deutlich machen, das Schema erkennen, das Serien zu

Gegenständen des Qualitätsfernsehens macht, als «komplexe, auf Charaktere konzentrierte Erzählungen, die eine liberale und eine humanistische Haltung haben und sich mit kontroversen Themen beschäftigen» (S. 15).

Quality Television bietet Produkte, die auf den ersten Blick intelligent aussehen sollen. Aus diesem Grund fühlen sich viele der Beitragenden offensichtlich dazu autorisiert, sich mit der Psychologie der Figuren zu beschäftigen und dabei etwa die Frage zu beantworten, ob Tony Soprano ein Rassist ist oder ob seine Frau Carmela als Feministin zu verstehen sei. Im Beitrag von Stella Bruzzi und Pamela Church Gibson in *Reading Sex and the City* reduziert sich die Auseinandersetzung besonders deutlich darauf, Carrie Bradshaw Eigenschaften zuzuschreiben (S. 116). Wir haben es hier mit etwas zu tun, was Tamara Liebes und Elihu Katz in ihrer Darstellung der kritischen Kompetenzen des Publikums von Fernsehserien als referenzielle Aussagen (auf den Inhalt und nicht auf die Darstellungsform bezogen) bezeichnet haben.¹ In *Reading Contemporary Television* findet sich häufig eine ermüdende Reihung solcher referenzieller Aussagen, die offensichtlich sehr leicht von der Hand gehen. Dies fällt vor allem deswegen auf, weil eine von den Cultural Studies beeinflusste Fernsehkritik einst dazu ausgezogen war, die Komplexität von Gegenständen zu beweisen, die von den meisten Betrachtern als naive Unterhaltung abgetan wurden. Auch wenn viele der Beiträge von der politischen Agenda der Gender und der Queer Theory inspiriert sind und damit den Anliegen der Cultural Studies verpflichtet zu sein scheinen, unterscheidet es sich von dem *Reading* in Arbeiten wie denen von John Fiske oder Ian Ang, bei denen die Lektüre mit dem Überwinden von Widerständen verbunden war.² Da Serien wie *Sex and the City* oder *Desperate Housewives* mittlerweile Erkenntnisse der Theorie aufgreifen, bestätigen die Lektüren nur, was jedem Betrachter auf den ersten Blick auffällt.

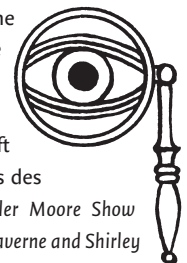
Dabei kann längst nicht so selbstverständlich davon ausgegangen werden, dass die Serien die kulturelle Relevanz haben, die ihnen zugesprochen wird. Im von *narrow casting* geprägten Zeitalter von TV III ist in Frage gestellt, ob das Fernsehen noch etwas zu konstituieren vermag, was Newcomb und Hirsch, unter Bezug auf das Fernsehen der 1970er und 1980er Jahre, ein kulturelles Forum genannt haben und das die Möglichkeit hatte, relativ ungezielt eine große Masse an Menschen mit gleichen Inhalten anzusprechen.³ Tatsächlich lässt sich eine Verödung dieses kulturellen Forums feststellen, die von den

Beiträgen eher selten angesprochen wird. Weil es kein Publikum mehr gibt, verschaffen sich die Serien ohne große Verzögerung, durch einen Hype beispielsweise, Reputation, wie in folgender Aussage zu *Desperate Housewives* deutlich wird: «Only on air for a few weeks and it was already a pop cultural phenomenon.» (S. 1) Als deutlichstes Anzeichen für die Bedeutung von *Desperate Housewives* reicht der Hinweis darauf, dass Laura Bush sich als Fan der Serie geoutet habe, was von mehreren Texten in dem Band zu der Serie angesprochen wird. Hier zählen eher, weil die Instanz eines Publikums fehlt, die Effekte einer Bedeutungszuschreibung als die Bedeutung selbst, was an zwei Beispielen aus der Einleitung zu *Reading Sex and the City* deutlich wird. Akass und McCabe beweisen den Einfluss, den die Serie auf unsere Kultur gehabt habe, damit, dass sie es im Jahr 2000 auf die Titelseite des *Time Magazine* geschafft habe (S. 2). An derselben Stelle stellt sich die eigene Zuschauerschaft als Folge eines von der *peer group* ausgeübten Drucks heraus: «I kept my distance until it became clear to me that every smart, lively woman I knew between 20–40 watched *Sex and the City*.» (ebd.) Die einzelnen Artikel der Bände streiten sich darüber, ob die den Serien gewidmete Aufmerksamkeit als gerechtfertigt erscheint. So hat etwa Ashley Sayeau nicht viel übrig für die Figuren von *Desperate Housewives* mit ihrem *faux feminism* (S. 44). Einige Texte wie etwa der von Kristin Kahn in *Reading Desperate Housewives* behaupten, dass die von HBO produzierten Serien deswegen subversiv seien, weil er als Bezahlender nicht unter die Zensurregulieren des FCC (Federal Communications Commission) falle (S. 96). Akass und McCabe bemerken dagegen in *Reading Sex and the City*, dass gerade die Tatsache der nicht freien Zugänglichkeit auf einem Bezahlender die subversiven Effekte der Serie mindere (S. 196). Subversiv sei, so Samuel A. Chambers in *Reading Desperate Housewives*, diese Serie gerade deswegen, weil sie frei empfangbar und für viele Menschen zugänglich sei (S. 73). Viel eher als *Sex and the City* lasse sich daher, wie Rosalind Coward feststellt, *Desperate Housewives* mit anderen *unmissable* Serien wie *Dallas* vergleichen, die sich auf hintergründige Weise im Gleichklang mit der emotionalen Realität ihrer Betrachter und ihrer Zeit befinden (S. 31). Die Beiträge setzen sich zum Teil mit dem veränderten Publikum auseinander und stellen die Frage, welche Bedeutung für welche Menschen die Serien haben. Aber fragwürdig erscheint mir, wie schnell eine Serie zum Gegenstand dieser Buchreihe werden kann. *Reading the L-Word* erscheint bereits nach der zwei-

ten ausgestrahlten Staffel. Auch wenn Eve Kosofsky Sedgwick davon spricht, dass diese Serie auf nachhaltigere Weise lesbische Lebensformen repräsentiere, womit eine Politik der Sichtbarmachung verwirklicht werde (S. XXII), muss die Frage gestellt werden, für wen diese Welt sichtbar wird. Beschränkt sie sich nur auf den kleinen Kreis von Abonnenten des Senders Showtime. Ist diese Sichtbarwerdung eher Gegenstand einer Selbstrepräsentation. Die Fernsehserie und auch *Reading The L Word* werden hier Teil eines geschlossenen Zirkels, der sich nur begrenzt zur Welt öffnet.

Häufig zeigt sich offen eine Neigung dazu, Fernsehen als Fernsehen zu verleugnen. Mark Lawson verweist in *Reading Six Feet Under* auf die Strategie, ein Medium aufzuwerten, indem es in den Zusammenhang eines anderen, älteren, respektableren Mediums wie dem Kino gerückt wird (S. XXI). So stellen viele Texte zu *The Sopranos* oder zu *Sex and the City* deren Referenzen zum Kino heraus. Diese Tendenz zur Verleugnung des Fernsehens sieht sich im Gleichklang mit der Verachtung, die bei einigen der Macher der Serien zum Ausdruck kommt. So wird etwa David Chase, der Autor von *The Sopranos* zitiert: «I loathe and despise almost every second of television.» (S. 4) Auch Alan Ball, der für *Six Feet Under* verantwortlich ist, schämt sich für das Fernsehen: «I thought if I have to do another four-camera laugh track sitcom I'll shoot myself [...]» (S. 9) Es zeigt sich hier das typische von Charlotte Brunsdon bereits in den frühen 1990er Jahren beschriebene Schema, Fernsehen unkommentiert zum negativen Bezugspunkt einer unbestimmten höherwertigen Kultur zu machen.⁴ Aus diesem Grund scheint Dana Heller herauszustellen, dass sich *Six Feet Under* durch Totalen und lange Einstellungen von Soap-Opera-Formalismen abgrenze (S. 76). In eine ähnliche Richtung weisen auch Versuche, die Serien mit Malerei oder Oper in Verbindung zu bringen oder sie ausschließlich aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive zu betrachten.

Aber nicht alle Beiträge zeigen eine Tendenz dazu, das Fernsehen zu verleugnen; manche bemühen sich ausdrücklich darum, die Serien in eine Mediengeschichte einzuordnen, die die Beiträge von Fernsehen und Film gleichermaßen erfasst. So bemerken Akass und McCabe die Verwandtschaft von *Sex and the City* mit frühen Sitcoms des Qualitätsfernsehens wie *The Mary Tyler Moore Show* und *Rhoda* (S. 12), Mandy Merk die zu *Laverne and Shirley*



und *The Golden Girls* (S. 42). Tara McPherson erinnert uns in *Reading 24* ebenso wie Joke Hermes daran, dass 24 nichts weiter als eine Soap Opera sei, was aber häufig verdrängt werde (S. 114f.; S. 110). Und in deutlichem Kontrast zu den meisten Texten, welche die filmischen Qualitäten von *Six Feet Under* herausstellen, weist Johanna di Mattia auf die Verbindung zu einer Sitcom wie *Everybody Loves Raymond* hin, weil sie auf eine ähnliche Weise die Beziehung zwischen Brüdern darstelle (S. 153).

In der Tat zeigen sich die Beiträge von *Reading Contemporary Television* dann als besonders produktiv, wenn sie die Zusammenhänge zur Fernsehästhetik deutlicher herausstellen. Jonathan Bignell erkundet beispielsweise die Genreüberschreitungen von *Sex and the City* nicht einfach nur als Beweis für die Komplexität der Sendungen, sondern als etwas, das Fernsehen selbst in Frage stellt: «What is at stake here is the relationship between TV as a technology of record that can bear witness to an authentic truth that precedes it, and TV as an epistemologically and ontologically separate arena from that which is true.» (S. 174) Bignell weist darauf hin, dass *Sex and the City* nicht einfach die Theorien von Judith Butler illustriert und ein verändertes Verständnis von Sexualität und Identität vorführt, sondern auch auf eine zunehmende Performativität von Fernsehen selbst hinweist, das sich damit immer stärker von einem einst mit ihm verbundenen Ideal, ein Fenster zur Welt zu sein, abwendet und zu einem Medium wird, das Welt herstellt.

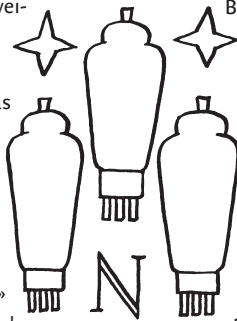
Die interessanten Formate und Beiträge sind tatsächlich diejenigen, die sich an der Schnittstelle zwischen einer alten und neuen Ästhetik des Fernsehens verorten lassen. Rushton and Chamberlain stellen in ihrem Text 24 als eine Serie vor, die ebenso Quality Television wie auch das genaue Gegenteil davon sei. Denn es rückt nicht seinen filmischen, sondern seine videografischen Eigenschaften und seine *liveness* in den Vordergrund, was deutlich mache, dass Qualität im Fernsehstil selbst und nicht in der Verdrängung von Fernsehen gefunden werden könne (S. 18). 24 schaffe es, den fernsehspezifischen Eigenschaften von *liveness*, Segmentierung und Serialität Bedeutung zu geben, weil die Echtzeitserie beispielsweise das unheimliche Gefühl vermittelt, dass die Welt während einer Werbepause nicht zum Halt kommt (S. 29). Die eher televisuellen Aspekte von Fernsehen anzusprechen,

bedeutet nicht notwendigerweise, unhaltbare Behauptungen über die wahre Natur des Fernsehens aufzustellen, aber es ermöglicht einen lebendigen Dialog zwischen dem alten und neuen Fernsehen, der deutlich macht, dass Fernsehen nicht zu einem eindeutig bestimmten Gegenstand mit einer neuen Heimat in der Literatur oder im Film werden muss, sondern sich ständig neu konfiguriert. Dadurch behält es einen Status des Unbestimmten oder der Hybridität, ist zugleich Teil des Alltags und ragt über ihn hinaus, bietet ihm Widerstand, fügt noch immer als populärkulturelles Medium das Hohe und das Niedrige zusammen. *Reading Contemporary Television* ist immer dann interessant, wenn diese Aspekte erfasst werden. Viele der

Beiträge ordnen sich allerdings allzu bereitwillig und ohne jeden Widerstand in den flow einer Vielzahl von Texten ein, die immer stärker den primären Text begleiten und seine kulturelle Erlesenheit für ein erwachsenes Publikum bestätigen. *Reading Contemporary Television* neigt dazu, zu *contemporary* zu sein, um die Bedeutung einer Serie wirklich zu erfassen, und droht so zum Opfer eines Hypes zu werden. Die Buchreihe trägt dazu bei, bestimmte Rezeptionsformen (auf DVD oder im Bezahlfernsehen) zu naturalisieren und die Atomisierung des Publikums, die Umformung des Zuschauers in einen Kunden zu unterstützen. Aber es finden sich auch Beiträge wie der von Mark Lawson in *Reading Six Feet Under*, die uns davor warnen, diese Veränderungen einfach hinzunehmen:

I am suspicious of those who avoid these landmark series on TV, waiting until the complete season is released as a box of DVDs, then consuming them through a weekend. [...] The point about television programmes is that – unlike theatre or cinema – they live within a flow of other images; sports commercials, wars. This significantly affects both their conception and their reception. Television should be watched – and written about – as television. (S. XXI)

Denn auch das Quality Television bringt vor allem dann seine Qualitäten ins Spiel, wenn es sich in das ungesicherte Terrain des Fernsehens einordnen lässt und nicht ausschließlich zu dem aus dem Internet gesaugten oder auf DVD konsumierten kino- oder buchartigen Produkt wird, das versprengte Mitglieder einer kulturellen und digitalen Elite anspricht, die sich wieder auf bequeme Weise



von dem eigenartigen Gebilde eines Fernsehpublikums dissoziieren können. *Reading Contemporary Television* kann vielleicht stärker das Desiderat einer innovativen Form der Auseinandersetzung mit dem Fernsehen erfüllen, wenn es sich noch stärker um eine Analyse der Ästhetik und Rezeption bemüht. Die Buchreihe könnte aber noch selbstbewusster die bereits in vielen Artikeln angedeutete Fanperspektive akzentuieren. Das Beschreiben von Städtetouren durch New York für Fans von *Sex and the City* oder das Verfassen von Fan Fiction, in der George Bush als begeisterter Zuschauer von *Desperate Housewives* imaginiert wird, lassen sich als Vertiefungen und Erweiterungen der Erfahrung von Fernsehen verstehen und sind den Gegenständen des Fernsehens angemessener, verorten sie besser im Alltag und schieben damit das von Hegel prognostizierte Ende eher auf als brave, schematische, langweilige Lektüren von Charakteren und Inhalten.

¹ Vgl. Tamara Liebes, Elihu Katz, On the Critical Abilities of Television Audiences, in: Ellen Seitter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner, Eva-Maria Warth (Hg.), *Remote Control. Television, Audiences, and Cultural Power*, London, New York (Routledge) 1991, 204–222.

² Vgl. Ien Ang, *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*, Bielefeld (Daedalus Verlag) 1986; vgl. John Fiske, *Television Culture*, London, New York (Routledge) 1987.

³ Vgl. Horace M. Newcomb, Paul M. Hirsch, Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung, in: Knut Hickethier (Hg.), *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*, Frankfurt/M. (Peter Lang) 1992, 89–107.

⁴ Vgl. Charlotte Brunsdon, Television. Aesthetics and Audiences, in: Patricia Mellencamp (Hg.), *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, Bloomington (Indiana University Press), 59–72, 61.

