

Florian Krauß

Luca Barra/Massimo Scaglioni (Hg.): A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18561>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krauß, Florian: Luca Barra/Massimo Scaglioni (Hg.): A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 2, S. 184–186. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18561>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Luca Barra, Massimo Scaglioni (Hg.): A European Television Fiction Renaissance: Premium Production Models and Transnational Circulation

London: Routledge 2021, 326 S., ISBN 9780367345402, GBP 120,-

In Europa hat sich das Produktionsvolumen fiktionaler Serien im Zuge von Digitalisierungs- und Konvergenzprozessen seit den 2010er Jahren erheblich gesteigert. Abgesehen von skandinavischen, insbesondere dänischen *Nordic-Noir*-Serien ist diese Entwicklung aber relativ selten erforscht worden. Der Sammelband *A European Television Fiction Renaissance* verspricht zumindest für den Bereich des Pay-TV Abhilfe. Mit dem besonderen Augenmerk auf dieser Form des Fernsehens, bei dem die Grenzen zu SVOD (*Subscription Video on Demand*) fließend sind, werden im Band die aktuellen Ausprägungen des „high-quality/high-end fiction genre“ (S.1) in Europa erkundet. Nach dem ersten Teil, der vor allem Forschungsergebnisse italienischer Wissenschaftler_innen zusammenfasst und grundsätzliche europäische Entwicklungen umreißt, sind die Beiträge nach einzelnen Ländern oder Territorien strukturiert.

Zunächst geht es um Großbritannien: Philip Drake ordnet den möglichen „21st-century gold rush“ (S.71) in der dortigen Serienproduktion durch Pay-TV- und Streaminganbieter in die umfassendere Fernsehlandschaft und -geschichte sowie in die Medienpolitik mit zunehmenden Angriffen auf die BBC ein. Er widmet sich auch der Rolle der „UK indies“ (S.82), der (zumindest offiziell) unabhängigen Produktions-

firmen. Roberta Pearson diskutiert die Disruption des britischen Fernsehmarkts durch Netflix am Beispiel *The Crown* (2016-). Die extrem teure Produktion mit einem ‚lokalen Inhalt‘, aber einer deutlich transnationalen Ausrichtung trägt Pearson zufolge zur Erosion des nationalen und speziell öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems bei und lasse sich daher letztlich als Kulturimperialismus einstufen.

Eine kritische Sicht auf die transnationalen Streamingunternehmen US-amerikanischen Ursprungs schimmert auch in dem Teil zu Frankreich durch, wenn Christel Taillibert und Bruno Cailler politische Versuche betrachten, Anbieter wie Netflix und ihr mutmaßliches Ziel der internationalen Homogenisierung zu bändigen. Hélène Monnet-Cantagrel und François Jost operieren in ihren Beiträgen zum Produktionsland Frankreich jeweils stark mit dem Begriff ‚Quality TV‘, und sie thematisieren einerseits die Herausbildung neuer, potenziell problematischer Konventionen wie „sex or violence every 15 minutes“ (S.127) und andererseits veränderte Praktiken der Drehbuchentwicklung und Autor_innenarbeit. Wenn Jost die Agentenserie *The Bureau* (2015-2020) aus Perspektive der Autorentheorie untersucht, vernachlässigt er allerdings die kollaborative Verfasstheit der Serienproduktion und übernimmt

unkritisch Marketingstrategien der Pay-TV- und Streaminganbieter.

Solch ein einseitiger Blickwinkel kennzeichnet in dem anschließend Teil zu Italien ebenso Giancarlo Lombardis Beitrag zur Sky-Serie *The Young Pope* (2016), in dem Parallelen zwischen der von Jude Law gespielten Papstfigur und dem Regisseur und ‚Showrunner‘ Paolo Sorrentino behauptet werden. Weit überzeugender als die zweifelhafte Gleichsetzung von dem ‚Autorenfilmer‘ und dem fiktiven Papst, die ihren spezifischen Zielgruppen jeweils viel abverlangten, fällt Luca Barras und Massimo Scaglioni's Analyse von italienischen Sky-Serien vor dem Hintergrund eines veränderten Markt- und Distributionsumfeldes aus.

Für hiesige Leser_innen, aber auch für solche, denen das deutsche Fernsehen wenig vertraut ist, sind die beiden Beiträge zu Deutschland besonders interessant: Lothar Mikos bietet einen fundierten und kompakten Überblick über „TV drama series production in Germany and the digital television landscape“ (S.177), wenngleich er jüngere Veränderungen bei den etablierten öffentlich-rechtlichen und werbefinanzierten Sendern vernachlässigt. Etwas einseitig stellt er Amazon und Netflix als „game changers“ (S.187) in den Vordergrund und schreibt ihnen tendenziell unkritisch und ungenau „creative freedom“ (S.183) zu. Differenzierter wie auch transparenter ist hier der Beitrag von Susanne Eichner geraten, in dem sie veränderte Marktbedingungen an drei zentralen Quality-TV-Versuchen – *Im Angesicht des Verbrechens* (2010), *Deutschland 83* (2015) und *Babylon*

Berlin (2017-) – beleuchtet. Kritisieren lässt sich indes, dass der umfassendere deutschsprachige Raum und speziell die Schweiz und Österreich kaum thematisiert werden, wenngleich sich gerade im letzteren Land ebenso eine Renaissance der Serie und ein Auftrieb des „premium model“ (S.4) zeigen.

In den weiteren Teilen geht es um Spanien – ein Produktionsland, das auch durch die große hispanische Bevölkerungsgruppe in den USA an Relevanz gewonnen hat – und um Osteuropa, wo Länder und ihre Medienmärkte besonders drastischen und hektischen Änderungsprozessen ausgesetzt sind. Petr Szczepanik erweitert mit dem Fokus auf HBO und Tschechien Arbeiten zu einer televisuellen ‚Glokalisierung‘ (bei der Prozesse der Globalisierung und Lokalisierung miteinander einhergehen), und Balázs Varga befruchtet Studien zu Fernsehserien, Adaptionen und ‚kultureller Nähe‘.

Insgesamt gelingt es dem Band, unterschiedliche Perspektiven auf das europäische (Serien-) Fernsehen der Gegenwart aufzuwerfen und nationale Besonderheiten neben transnationalen und transeuropäischen Entwicklungen aufzuzeigen. Besonderes Lob verdient es, dass nicht nur künstlerische und kreative Aspekte, sondern ebenso ökonomische Beachtung finden und die Leser_innen somit auch grundlegende Charakteristika der jeweiligen Fernsehmärkte kennenlernen. Nur am Rande ist zu bemängeln, dass einige wenige Beiträge naiv und beschränkt zur Autorentheorie tendieren und dass die häufige Rede vom Globalen etwas eurozentrisch ausfällt. Neben der

durchaus untersuchenswerten „European television fiction renaissance“ (S.1) gilt es zu bedenken, dass weltweit noch etliche weitere Ausprägungen von ‚Pre-

mium‘- und Pay-TV-Serien wie Fernsehen im Allgemeinen existieren.

Florian Krauß (Siegen)