

Konrad Scherfer: Deutsche Fernsehpreise. Argumente für Fernsehqualität

Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2001 (Medien und Fiktionen, Bd. 2), 310 S., ISBN 3-631-37168-3, € 45,50

Wie gerecht sind deutsche Fernsehpreise? Welche Jury fällt welche Urteile und wie wird innerhalb einer Preisfindungskommission über Fernsehfilme gestritten? Was ist überhaupt eine preiswürdige Produktion? Welche ‚Qualitätsmaßstäbe‘, welche ‚Qualitätskriterien‘ gibt es für einen ausgezeichneten Fernsehfilm? Wie unterschiedlich argumentieren die Juroren ihre Wahl der besten Fernsehsendungen? Sind Fernsehpreise wirklich ein „Gütesiegel für Fernsehqualität“ (S.14)? Schließlich: Wie lässt sich Fernsehqualität beschreiben und kategorial erfassen? Mit diesem Fragenkomplex beschäftigt sich die Dissertation von Konrad Scherfer, die er, im Rahmen des Projekts ‚Medienwertungsforschung‘ des Siegener DFG-Sonderforschungsbereichs ‚Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien‘ verfasst hat.

Scherfers Projekt: Die Analyse der Arbeitsweise der Fernsehpreiskommissionen und -juroren acht deutscher „originärer“ Fernsehpreise (S.22): Adolf Grimme Preis, DAG-Fernsehpreis, Fernsehspielpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste, Der Goldene Gong, TeleStar, Der Bayerische Fernsehpreis, Der Goldene Löwe, Der Deutsche Fernsehpreis. Sein Anliegen: Die Suche nach ‚Wertungskriterien für Qualitätsfernsehen‘ der obigen Fernsehpreise für die deutschen fiktionalen Fernsehsendungen in der Zeit von 1964-1999. Scherfers Analyse liegen 500 Textquellen zugrunde: Veröffentlichte Jurybegründungen, Nominierungstexte sowie Laudationes (Festvorträge) der Juryvorsitzenden, die er nach dem „argumentanalytischen“ (S.111) Verfahren zur Beschreibung von Wertungskriterien in der Fernsehwertung (Mediumwertungsforschung) systematisiert. Die Methodik besteht darin, die Argumente der Textquellen zu extrahieren und sie nach einem Teilprojekt „Medienwertungsforschung“ entwickelten Schema zu

kategorisieren: So ergeben sich für fiktionale Fernsehproduktionen elf Kategorien, „in die sich alle Wertungsargumente“ einordnen lassen (S.127): Per Inhaltsanalyse lässt sich demnach jede begründete Aussage – denn nur eine solche ist ein zu wertendes Argument (S.123) – in eine der folgenden Haupt-Kategorien klassifizieren: Film-, Fernseh-, Bild-, Musik-, Literaturästhetik, Inhalt, Zuschauer, Person, Ökonomie, Institution und Filmtechnik (S.127f.). Hier schließt sich meine Frage an: Ist jedes Argument wirklich eindeutig klassifizierbar? Wenn die Möglichkeit der Mehrfachgruppierung besteht, wie wird im Zweifel verfahren? Gibt es ein Stichproben-Check-up neutraler Personen?

Scherfer definiert die Kategorie „Filmästhetik“, die „Bewertungen der filmischen Inszenierung und Machart sowie Argumente mit einem filmischen Genrehintergrund“ umfasst, in Abgrenzung zur Kategorie „Fernsehästhetik“: „Bewertungen des fernsehspezifischen Charakters oder Sendeformats, Argumente mithin, die so nicht in Bezug auf einen Spielfilm im Kino vorgetragen werden können“ (S.127). Das umfangreiche Verfahren ermöglicht einen Vergleich der verschiedenen Textquellen der Fernsehpreise. Die Ergebnisse der interessanten und aufschlussreichen argumentanalytischen Auswertung, der Schwerpunkt der Dissertation, wird in drei Zeitabschnitte gegliedert dargestellt: Der erste umfasst die Jahre 1964-1973, der zweite 1974-1989, der dritte 1990-1999.

Für die erste Periode spielen die Hauptkategorien „*Filmästhetik*, *Fernsehästhetik*, *Inhalt und Zuschauer*“ (S.135) eine zentrale Rolle. Besonders wichtig erscheinen den Juroren die Argumente, die für die fernsehästhetische und fernsehgerechte Gestaltung sprechen – die ‚Filmästhetik‘ spielt noch keine große Rolle in dieser Anfangsphase des Fernsehens. Auch wird der Mut zum Experiment, zur innovativen Form belohnt, die „Nutzung aller Möglichkeiten heutiger Fernsehtechnik“ (S.139). Inhaltlich sind gesellschaftsbezogene Kriterien Maßstab der Kritik: Es geht den Juroren um den Realitätsbezug, um die Genauigkeit der Beiträge, ja um Glaubwürdigkeit. Die gesellschaftsbezogene Relevanz – Wirkungsabsicht: politische Bildung! – ist ein wichtiges Qualitätsargument.

In der zweiten Periode verlagern sich die Kategorien allmählich: Die Hauptkategorien sind: „*Filmästhetik*, *Inhalt*, *Literaturästhetik* und *Zuschauer*“ (S.165). Es dominieren hier die inhaltlich-politischen Argumente, nicht mehr wie vorher die fernsehästhetischen. Der Realismus ist für die Qualitätsfrage von zentraler Bedeutung geworden. Die „Glaubwürdigkeit“ eines Themas wird zu 99% positiv bewertet (S.151). Die Relevanz der Themen, die gesellschaftspolitische Aktualität wird vor allem dann gelobt, wenn weitere Qualitäten diese verstärken: Wenn z. B. auch die Darstellung und die filmische Gesamtkonzeption realistisch sind (S.149). Insgesamt wird nun vermehrt filmästhetisch und literarästhetisch argumentiert.

Ab den achtziger Jahren, mit der Einführung der neuen Fernsehpreise TeleStar und Goldener Gong und der Kommerzialisierung des Fernsehens tritt eine neue Kategorie in den Vordergrund, die der „*Person*“. Diese wird in der dritten Periode

immer bedeutender werden und gar zum „Star“ aufsteigen (S.169ff.). Interessant ist, dass es nun fast ausreicht als Person eine bedeutende Vita oder Eigenschaft zu haben. Die Wertungstexte dieses dritten Zeitraums sind von den Hauptkategorien „*Filmästhetik, Literaturästhetik, Inhalt, Zuschauer und Person*“ geprägt: „Bis auf wenige Ausnahmen werden sowohl die Hauptkategorien *Ökonomie, Institution* und *Filmtechnik* als auch *Fernseh-, Bild- und Musikästhetik* fast vollständig ignoriert“ (S.168). Mit der Aufwertung der personenbezogenen Argumente, hier vor allem der der Hauptkategorie ‚Person‘ (damit sind Autoren, Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Cutter, Redakteure, Produzenten, Mitwirkende gemeint, S.128) wird auch die Kategorie ‚Besetzung‘ in den neunziger Jahren immer wichtiger: Scherfer ordnet ihr die schauspielerischen Leistungen zu. Auch in dieser Zeitspanne spielen die Filmästhetik und der Inhalt nach wie vor eine große Rolle. War in der ersten Periode die Fernsehästhetik das Argument für einen preiswürdigen Titel, so ist die Filmästhetik, der ‚kinogemäße Fernsehfilm‘ das Argument in den neunziger Jahren. Inhaltlich bestimmt das Thema der ‚Wende‘, der deutsch-deutschen Entwicklung von 1989 (S.176ff) die Zeit. Während des gesamten Untersuchungszeitraumes bleiben die Realismus-Kriterien der Genauigkeit, der Glaubwürdigkeit und der Toleranz bestehen (S.178f). Die ‚Belehrung‘, die in der ersten Etappe noch als positives Kriterium hervorgehoben wurde, verkehrt sich nun ins Negative. Auch im Zuge der Kommerzialisierung spielt das Argument der ‚Quote‘ bei den Juroren überhaupt keine Rolle, so Scherfer. Allerdings werden erfolgreiche Fernsehfilme häufig mehrmals mit verschiedenen Fernsehpreisen ausgezeichnet und ein publikumswirksamer Film mit „Starqualität“ (S.171) wird bei den Juroren meist nicht umgangen. Scherfers Publikation zeigt, dass sich Argumente immer finden lassen.

Was ist nun der Unterschied zwischen den acht verschiedenen Fernsehpreisen? Dies beschreibt Scherfer recht nüchtern im dritten Kapitel seiner Arbeit, das der Argumentanalyse voransteht. Auch das hat seinen Sinn: Wird hier doch erläutert, welche Zielsetzungen die unterschiedlichen Preise verfolgen, welche Entstehungsgeschichte sie haben, welche Personen in den Kommissionen und Juries sitzen und welche Kategorien sie auszeichnen und somit bewerten. Deutlich wird, dass in den Gremien der Fernsehpreise meist ‚Professionelle‘ sitzen, das heißt Personen mit beruflicher Fernseherfahrung und Hintergrundwissen, Prominente aus der Film- und Medienbranche. Das garantiert einerseits kluge und verlässliche Urteile – wie es meist beim Grimme-Preis und beim Fernsehspielpreis der Fall zu sein scheint – andererseits kann man nicht immer von einer unabhängigen Jury ausgehen: Scherfer spricht von der Tendenz zur ‚Selbstreferentialität‘ der Fernsehpreise, sofern Mitglieder der Fernsehsender in den eigenen Gremien der von ihnen veranstalteten Fernsehpreise sitzen (Deutscher Fernsehpreis, TeleStar) und somit ihre eigenen Produktionen nominieren; die Veranstaltung verkommt zum reinen PR-Argument. Dies engt den Spielraum ein auch „unkonventionelle Fernsehproduktionen“ (S.194) zu prämiieren. Auffällig ist

zudem die hohe ‚Kontinuität‘ der Jurymitglieder und -vorsitzenden: Häufig gibt es jahrzehntelang in den Fernsehpreis-Kommissionen kaum personalen Wechsel. Auch kritisiert Scherfer harsch das Vorgehen mancher Fernsehpreisgremien bzgl. ihres Preisfindungsprozesses. Beim Deutschen Fernsehpreis etwa findet die Preisfindung und -verleihung an einem Tag statt (S.195). Es bleibt zu fragen, ob mancher Juryteilnehmer derart unter Zeitdruck gesetzt, noch gerecht und reflektiert argumentieren kann?

Scherfer begrüßt das Verfahren des Adolf Grimme Preises und des Fernsehspielpreises als vorbildhaft und wünscht sich zukünftig mehr Transparenz, ja gar eine Öffentlichmachung der Vorgehensweise bei der Wahl deutscher Fernsehpreise. Dem ist nichts hinzuzufügen. Gratulation für diese gelungene und an Erkenntnissen nicht mangelnde Publikation

Esther Maxine Behrendt (Wiesbaden)