

Tanja Weber

Post-Quality TV oder warum es sich doch lohnt (anders) über Qualität im Fernsehen nachzudenken

2019

<https://doi.org/10.17192/ep2019.3.8169>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weber, Tanja: Post-Quality TV oder warum es sich doch lohnt (anders) über Qualität im Fernsehen nachzudenken. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 3, S. 230–248. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2019.3.8169>.

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/>

Perspektiven

Tanja Weber

Post-Quality TV oder warum es sich doch lohnt (anders) über Qualität im Fernsehen nachzudenken

Das Nachdenken über Qualität ist von Anbeginn der Philosophie – und damit später auch der Medienwissenschaft – ein fester Bestandteil der Disziplin. Aristoteles unterscheidet in der *Metaphysik* im Wesentlichen zwei verschiedene Bedeutungsebenen von Qualität: *Quale* und *Qualia*. Mit *Quale* lassen sich zunächst einmal die charakteristischen Eigenschaften einer Person oder einer Sache beschreiben, (1976, vgl. S.137): „Qualität ist der Unterschied des Wesens“ (ebd., S.138). Im Unterschied dazu bezeichnet er mit *Qualia* „die Affektionen der Wesen, die bewegt werden“ (ebd., S.137) und zwar geht es um „alle derartigen Affektionen, nach denen man, wenn sie sich verändern, sagt, daß die Körper anders werden“ (ebd.). Es geht also um Eigenschaften, die sich ändern können, und dies gilt auch in moralischer Hinsicht, denn für Aristoteles sind auch „Tugend und Schlechtigkeit [...] ein Teil der Affektionen“ (ebd., S.138). Damit wird dem Begriff der Qualität die Auswirkung von etwas auf jemanden eingeschrieben, was wiederum als „gut oder schlecht“ (ebd., S.138) bewertet werden kann. Genau dies führt Aristoteles dann in der *Poetik* aus, allerdings ohne explizit

auf den Begriff der Qualität zurückzugreifen. Er geht der Frage nach, was gute Dichtkunst sei und hält die folgende Frage zur Orientierung fest: Welche Eigenschaften (*Quale*) muss die Tragödie aufweisen, damit sie die gewünschte Wirkung auf das Publikum (*Qualia*) hat, nämlich *eleos* und *phobos* (2001, vgl. S.19, S.33, S.39), also Furcht und Schauer auszulösen? Im abschließenden Kapitel stellt sich Aristoteles zudem die Frage, welche Art der Nachahmung die bessere sei – die tragische oder die epische? Nach einigem Abwägen kommt er zu dem Schluss, dass die Tragödie letztendlich „dem Epos überlegen ist, da sie ihre Wirkung besser erreicht“ (ebd., S.99). Damit bewertet er das Drama als das überlegene Genre, da es die ‚bessere‘ Wirkung auf die Zuschauer_innen ausübt und legt damit eine Art poetischer Königsdisziplin fest. Diese aristotelische Verknüpfung von guter Eigenschaft und Wirkung von Fiktion wird bis heute aktualisiert, wie sich noch zeigen wird.

In Bezug auf Qualität wird das Medium Fernsehen von anderen Medien, wie dem Kino oder den digital vernetzten, so genannten ‚neuen Medien‘, unterschieden. Im kulturellen

Ansehen rangiert es auf einer medienhierarchischen Skala am unteren Ende und befindet sich im ständigen Prozess der Legitimation (vgl. Newman, Levine 2012, S.4). Seit den 2000er Jahren ändert sich dieser Diskurs zumindest partiell. Nun schaut ein globales ‚Qualitätspublikum‘ (‚quality audience‘, Feuer 2011[2007], S.147) ‚Qualitätsserien‘ – übrigens seither meist eben nicht mehr im Fernsehen. Diese Serien lösten einen regelrechten Boom über das Reden von *Quality TV* (*QTV*) aus, der von Produzent_innen, Presse, Zuschauer_innen und disziplinübergreifend in der Wissenschaft geführt wird. *Quality TV* wurde zu einer Art Genre ohne theoretische Reflexion, mit einem Kanon an Serien, der nicht hinterfragt wurde, was zu einer Geschichtsvergessenheit mit groben Verallgemeinerungen führte (vgl. Borsos 2017, S.10-14). In dieser Form ist die Debatte an einem Endpunkt angelangt.

Warum es dennoch lohnenswert ist, im Zeitalter des *Post-Quality TV* (vgl. ebd.) über Qualität im Fernsehen nachzudenken, soll in diesem Beitrag deutlich werden. Dazu wird folgende Arbeitshypothese aufgestellt: Jegliche Debatte über Qualität im Fernsehen stellt nicht nur eine Evaluation von medialen Artefakten dar, sondern zeigt auch immer einen mediengeschichtlichen Umbruch an. Durch Veränderungen in Produktion, Distribution und Rezeption werden Fragen nach der Gültigkeit von etablierten Prozessen anhand von soziokulturellen, ästhetischen, ökonomischen und technischen Bewertungen neu ausgehandelt (vgl. Bolik 1997, S.11; vgl. auch

Arnold 2009, S.81). Um diese These zu überprüfen, betrachtet der vorliegende Beitrag von Seiten unterschiedlicher Akteur_innen, die den Diskurs bestimmen, drei markante Umbrüche im bundesrepublikanischen Fernsehen hinsichtlich ihrer Qualitätszuschreibungen: erstens die Einführung des Fernsehens in der BRD in den 1950er Jahren, zweitens die Einführung des dualen Rundfunksystems in den 1980er Jahren und drittens die weiteren Ausdifferenzierungen der Fernsehlandschaft ab den 2000er Jahren. Des Weiteren ist zu fragen, wann und warum über Fernsehqualität gesprochen wird, wenn das Medium sich nicht in einer Umbruchsphase befindet. Um dies zu untersuchen, wird exemplarisch die Zeit vor der Einführung des dualen Rundfunksystems betrachtet. Um die verschiedenen Qualitätsdebatten zu vergleichen, werden sie anhand der folgenden Fragen strukturiert: Wer sind die am Diskurs beteiligten Akteur_innen? Was wird wie bewertet und welches Ziel hat die Bewertung? Die Strukturierung wird vorab in einem kurzen Vorkapitel ausgeführt.

1: Wer spricht wann, wie und warum? – die Strukturierung der Qualitätsdebatten

Definitionen zu Fernsehqualität finden sich vor allem in der Kommunikationswissenschaft, die mit der Ermittlung von Kriterien insbesondere die Qualität in journalistischen Erzeugnissen untersucht (vgl. Schlütz 2016, S.36). Da Qualität ein relatives und dynamisches Konstrukt ist (vgl. Neuberger 2011, S.16), lassen sich keine allgemein-

gültigen Definitionen aufstellen. Die Wertung als einzelner Sprechakt stellt die kleinste Einheit innerhalb des Wertungsdiskurses dar. Was bewertet wird, hängt davon ab, wer wertet, wie er/sie Qualität definiert, welchen Bezugsrahmen er/sie auswählt und mit welchen Verfahren er/sie Qualität misst. Für diese verschiedenen Parameter hat Christoph Neuberger folgende Begrifflichkeiten eingeführt: Wertungssubjekt, Wertungsobjekt, Wertungsprädikat und Wertungsmaßstab (2011). Die zahlreichen Wertungssubjekte lassen sich in unterschiedliche Gruppen einteilen. Zur Fernsehqualität äußern sich unzählige Akteur_innen aus Medienpolitik, Medienrecht, Medienmanagement, Selbstkontrolleinrichtungen, Vertreter_innen partikularer Interessen und so fort (vgl. Neuberger 2011, S.17). Um die Vielzahl der Stimmen zu kanalisieren, werden bei der Skizzierung der Qualitätsdiskurse die Gruppen der Fernsehproduzent_innen, der Medienkritiker_innen, der Zuschauer_innen und der Wissenschaftler_innen fokussiert. Das Bewertete bezeichnet Neuberger als Wertungsobjekt. Es ist wichtig, in Bezug auf das Wertungsobjekt anzumerken, dass Qualität nicht die Eigenschaft eines Gegenstandes ist, sondern sich erst aus dem „*Zusammenspiel zwischen Angebot und Rezipient*“ (ebd., S.28, Herv.i.O.) ergibt. Das Wertungsprädikat gibt Auskunft, wie etwas qualifiziert wird; es ist das Ergebnis eines Abgleichs zwischen Ist- und Soll-Zustand. Letztendlich geht es darum, ob etwas als gut oder schlecht angesehen wird. Beim expliziten positiven Kritisieren wird häufig implizit

eine negative Kritik ausgesprochen und damit ein unbenanntes Wertungsobjekt abqualifiziert. Die Kritisierenden sprechen sich also gegen etwas aus, indem das positive Beispiel gelobt wird. Die Qualitätsmessung geschieht anhand von Wertungsmaßstäben, die an das Wertungsobjekt angepasst sein müssen (vgl. ebd., S.31). Nur durch die konsequente Offenlegung des Bezugsrahmens kann der weit verbreitete Fehler vermieden werden, implizit (verdeckt oder unbewusst) von bestimmten Wertungsmaßstäben auszugehen und andere auszuschließen (vgl. ebd., S.16).¹ Hierbei ist von Interesse, welche Verfahren der Qualitätsmessung zum Einsatz kommen.

Ein breites Verständnis von Qualität, das nicht von universal definierbaren Eigenschaften, nach dem Motto ‚gut ist immer überall gut‘, sondern von einem relationalen und dynamischen Prozess ausgeht, in dem die unterschiedlichen Parameter und Akteur_innen miteinander in der Qualitätsfindung in Beziehung stehen, bietet nicht nur den Vorteil, die einzelnen Parameter zu benennen und gewissen Fallstricken aus dem Weg zu gehen. Es hilft auch, unterschiedliche kulturelle und historische Diskurse zu vergleichen und kann überdies methodische und disziplinäre Grenzen überschreitende Untersuchungen ermöglichen. Im Folgenden wird diese Strukturierung auf

1 Auch Stefan Borsos kritisiert in seinem Aufsatz „Nach dem Quality TV: Anatomie und Kritik eines Diskurses“ die nicht benannten Qualitätsvorstellungen vieler Wertungsobjekte im Qualitätsdiskurs (vgl. 2017, S.14).

die Qualitätsdiskurse angewandt, die an markanten Umbrüchen im Fernsehen der BRD geführt wurden.

2. Der Blick zurück an den Anfang – Fernsehqualität der 1950er Jahre in der BRD

Am 1. Januar 1948 – noch vor der Gründung der Bundesrepublik Deutschland – nimmt nach Vorbild der BBC als erste öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt im besetzten Deutschland der Nordwestdeutsche Rundfunk aufgrund einer Militärverordnung der britischen Besatzungsmacht seinen Lizenzbetrieb auf. Im Nachkriegsdeutschland wird die Debatte um Qualität im Rundfunk von den Alliierten angestoßen (vgl. Arnold 2009, S.32). Die in Deutschland neue Konstruktion einer öffentlich-rechtlichen Selbstverwaltung und Kontrolle des Rundfunks soll die Unabhängigkeit von staatlicher und parteipolitischer Einflussnahme garantieren, der Rundfunk soll der Gesellschaft selbst gehören. Für die Pioniere ist guter Rundfunk ein von Personen, Parteien und Staat unabhängiger Rundfunk, der dann für die Rezipient_innen als „Erzieher zum Qualitätsgefühl“ (ebd., S.17) fungieren kann, betont Generaldirektor des NWDR Adolf Grimme in seiner Antrittsrede über „Das Ethos des Rundfunks“ bereits 1948. Damit unterscheidet sich der Qualitätsdiskurs der frühen Jahre sehr deutlich von den späteren hinsichtlich des Beweggrundes, warum die Debatte geführt wird und was das erklärte Ziel ist. Eine zweite Auffälligkeit ist, dass ein völlig anderes Wertungsobjekt qualifiziert wird, als

in späteren Phasen. Denn die Qualität des frühen deutschen Fernsehens zeigt sich nicht in der einzelnen Sendung, sondern im wohlkomponierten Gesamtprogramm, im „absichtsvollen Programmuster [sic]“ (Kammann 1995, S.172). Vorbild ist das Kino- und Hörfunkprogramm (vgl. Bleicher 1996, S.20). Das ‚gute‘ Fernsehprogramm ist „ein wohlkomponierter Querschnitt der Welt“ (Eckert 1953 in Bleicher 1996, S.21). Um das Programm zu bewerten, greifen die Kritiker meist auf die Metaphorik des Theaters zurück und vergleichen den Ablauf eines Fernsehabends mit der Handlung eines Dramas (vgl. ebd.). Der Diskurs wird fast ausschließlich von Männern aus der Fernsehproduktion und Presse bestritten, lediglich auf Seiten des Publikums melden sich auch vereinzelt Frauen zu Wort. Die Zuschauerinnen werden – wie üblich in den 1950er Jahren – nicht als solche adressiert, sondern es wird nur über den Zuschauer oder den „Fernsehteilnehmer“ (Beyer 1957 in Bleicher 1996, S.72) geschrieben.² Der Fernsehkritiker Kurt Wagenführ formuliert bereits 1953, dass der „Mann am Empfänger sehr bald [merkt], ob ein Programm gestaltet ist oder ob einzelne ‚Nummern‘ aneinandergereiht sind“ (in Bleicher 1996, S.62) und lobt das neue Programmschema, das ab April 1958 eingeführt wird, um den Ablauf vielfältiger Programmformen zu gewährleisten (vgl. ebd., S.73) und „dem Zuschauer“ (ebd., S.74) Orientierung

2 Wenn in diesem Artikel-Abschnitt die männliche Form verwendet wird, dann sind auch nur Männer gemeint.

zu bieten. Ein Blick in die Rubrik „Das Wort hat: Der Leser“ der *Hör zu!* in den 1950er Jahren zeigt, dass die „Fernsehrörer“ (Schneider 2002, S.248) neben vielen Beiträgen die Fernsehtechnik betreffend sich ebenfalls am Diskurs um das Programm beteiligen. Auch sie monieren zum Beispiel die Unausgewogenheit des Programms (vgl. H.J.: „Nur Sport“, 1957, S.37) oder die Platzierung einzelner Sendungen (vgl. K.M.: „Zu früh“, 1957, S.61). Die Zuschauer_innen sind in den 1950er Jahren die einzigen Wertungsobjekte, die neben der Qualität des Gesamtprogramms auch einzelne Sendungen bewerten, zum Beispiel in regelmäßigen Abständen die Serie *Die Familie Schölermann* (vgl. Zuschauerpost.de).

Auch die Diskussionen um die Einführung eines zweiten Programms, die bereits Mitte der 1950er Jahre beginnen und bis nach dem Sendestart des ZDFs 1963 anhalten, werden vor allem über Programm und Programmschemata geführt. „Kontrastprogramm“ (Eckert 1960 in Bleicher 1996, S.80) wird zum Schlagwort der Debatte. Mit der Möglichkeit, den Sender zu wechseln, werden erstmals auch die Zuschauer_innen in das Konzept der Programmierung und des ‚guten‘ Programms einbezogen (vgl. S.27). Eine 1971 erschienene Studie zur Fernsehnutzung verschärft die Kontroversen über das Kontrastprogramm noch einmal und führt dazu, dass über die Einführung von „Schutzzonen“ (S.29) für Informationssendungen und „anspruchsvolle Produktionen“ (S.30) diskutiert wird. Darüber hinaus wird die geforderte Ausgewogenheit des Programms nun auch auf

die einzelnen Sendungen übertragen und die Bedeutung fächert sich in zwei Richtungen auf. Unter Ausgewogenheit verstehen die Autoren und Redakteure dieser Zeit vor allem die demokratischen Strukturen des Mediums, während Politiker besonders an einer ausgewogenen Berichterstattung interessiert sind (vgl. S.29).³

Der Anspruch ist also, dass der öffentlich-rechtliche Rundfunk die Nachkriegsgesellschaft mit Hilfe eines ausgewogenen Programms zur Demokratie erziehen oder zumindest einen Beitrag dazu leisten soll. Die bundesdeutsche Debatte um dieses ausgewogene Programm zur demokratischen Erziehung des Publikums steht quer zu den zeitgenössischen Denkern, die Fernsehen als Teil der Kulturindustrie begreifen, die Menschen manipuliere, zum Verarmen der Kommunikation und damit zur Entfremdung der Menschen führe (vgl. Bleicher 1996, S.22).⁴ Damit richtet sich der Diskurs implizit gegen die großen Kritiker des Fernsehens dieser Zeit, wie Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und Günter Anders.

Das Bild vom Fernsehen als Erzieher für die Bürger_innen der neuen

3 Zeitgleich (1947-1960) findet im US-amerikanischen Fernsehen das *Golden Age of Television* statt, das als Bewertungsobjekt Anthologieserien qualifiziert, die mit Kunst in Zusammenhang gebracht werden und deren Maßstab Kunstkriterien vor allem des Theaters sind.

4 Die kurzen Schlagworte werden natürlich den Ausführungen von Adorno, Horkheimer und Anders nicht gerecht und sollen in ihrer groben Vereinfachung nur als Kontrastfolie dienen, um die Eigenheit des Diskurses herauszustellen.

Abb. 1: Fernsehqualität in den 1950er Jahren im Überblick

Wer? Wertungs- subjekte	Was? Wertungs- objekt	Maßstab	Verfahren	Warum?
Akteur_innen aus Produk- tion, Presse und Publikum	Fernseh- programm	Ausgewogen- heit, Erziehung zur Demokratie	Dramaturgie im Theater und Konzeption von Kino- und Hörfunk- programmen	Einführung des Ö/R Rund- funks; Anstoß der Debatte durch die Alliierten

Bundesrepublik Deutschland ist „von Maximen der Aufklärung sowie der Fiktion einer bürgerlichen Öffentlichkeit geprägt“ (Schneider 2002, S.267) und hat in den 1950er und 60er Jahren seine Hochphase. Es verliert im weiteren Verlauf der Zeit immer mehr an Wirkmächtigkeit, bis es gänzlich vom vorherrschenden Bild der Zuschauer_innen als Konsument_innen und User_innen überdeckt wird.

3. Fernsehqualität vor und nach Einführung des dualen Rundfunksystems

Mit der Einführung des ZDFs verdoppelt sich das Sendungsangebot für die Zuschauer_innen. Während anfänglich noch über das Programm nachgedacht wird, ändert sich spätestens ab den 1970er Jahren das Wertungssubjekt in der Debatte um Qualität: immer häufiger werden nun auch einzelne Sendungen auf Grundlage ihrer Qualitäten diskutiert. Dabei handelt es sich ausschließlich um fiktionale Fernsehformate, also Fernsehfilme und -serien.

Diese Qualitätsdebatte findet auf den Ebenen der Produktion, der Distribution und der Rezeption statt und wird mit unterschiedlicher Gewichtung von allen Beteiligten der Medienbranche, den Medienkritiker_innen und den Zuschauer_innen geführt. Alle Akteur_innen argumentieren dabei explizit oder implizit aus einer ästhetischen Perspektive heraus und orientieren sich an den bereits etablierten Künsten wie Theater, Literatur und Film sowie deren Instrumentarien zur Qualitätsmessung (vgl. Bolik 1997, S.30). So nutzen die Übersichtsbände von Helmut Kreuzer zum bundesdeutschen Fernsehen (z.B. ders./Prümm 1979) vorwiegend literarisch-ästhetische Kategorien. *Die Ästhetik des Fernsehens* von Josef Schweikhardt (1980) bezieht sich neben einer künstlerischen Betrachtung vor allem auf filmästhetische Merkmale (vgl. auch Schöffner 2004, S.192). Auch die Meilensteine des deutschen Fernsehens, wie etwa *Acht Stunden sind kein Tag* (1972) von Rainer Werner Fassbinder oder *Heimat* (1984-2004) von Edgar Reitz,

Abb. 2: Fernsehqualität in den 1970er Jahren im Überblick

Wer? Wertungs- subjekte	Was? Wertungs- objekt	Maßstab	Verfahren	Warum?
Akteur_innen aus Produk- tion, Presse und Publikum	Fiktionale Fernseh- sendungen	Kunst	Kriterien für Filme und andere Künste	Abweichung vom Standard
Akteur_innen aus der Produk- tion		Erfolg, <i>production value</i>	Quote, ‚gutes‘ Handwerk	

orientieren sich in Ästhetik und Dramaturgie ausschließlich am Film und werden auch dementsprechend bewertet (vgl. Scheunemann 1998, S.29).⁵ Dies führt einerseits dazu, dass „[f]ernsehspezifische Qualitätsvorstellungen mit Werttraditionen literar-, theater und filmgeschichtlicher Provenienz [konkurrieren]“ (Bolik 1997, S.19) und andererseits, dass (alle) Fernsehsendungen mit dem gleichen Kunstanspruch und den gleichen Qualitätskriterien bewertet werden. Auslöser der Qualitätsdebatten sind einzelne Sendungen, die aus dem Programmfluss heraustreten und vom etablierten Standard abweichen.

Neben dem traditionellen Kunst-Diskurs führt die Produktionsbranche einen eigenen Qualitätsdiskurs. Diese Debatte dreht sich um audio-

visuelle Produktionspraktiken und -bedingungen, die meist in einer sehr technischen Argumentationslinie verhandelt werden. Betrachtet wird die Produktqualität im Sinne eines guten Handwerks⁶ und gemessen am Erfolg (vgl. Hallenberger 2011, S.10-11), also nach der Wirtschaftlichkeit der Ware (vgl. Bolik 1997, S.16). Hierbei geht es um die Sichtbarmachung von Produktionskapital, zum Beispiel in Form von Stars, aufwändigen Sets oder Special Effects (vgl. Mulgan 1990, S.8). Der Einschaltquote als Messinstrument für Erfolg wird in der Logik der ökonomischen Wertekategorie eine große Aussagekraft beigemessen.⁷ Obwohl

5 Eine ähnliche Qualitätsdebatte wird auch in Großbritannien geführt (vgl. Mulgan 1990, S.16), wo mit der BBC und dem *public service* ein vergleichbares Fernsehsystem besteht wie in der BRD zu dieser Zeit.

6 Zu Recht weist Gerd Hallenberger darauf hin, dass der Qualitäts-Handwerksdiskurs ein „Scheinargument“ (2011, S.10) sei, da noch keine Show nur aufgrund ihrer perfekten Lichtsetzung oder Kamera gute Unterhaltung geboten habe (vgl. ebd.).

7 Quote und Qualität stehen allerdings nur bedingt in einem Zusammenhang, siehe Hallenberger (2011, S.10).

auch in diesem Diskursstrang die Abweichung vom durchschnittlichen Programm der Auslöser ist, ändern sich sowohl der Maßstab als auch die Verfahren der Qualitätsmessung. Damit werden von unterschiedlichen Gruppen an Wertungsobjekten gleichzeitig zwei Qualitätsdiskurse geführt, die identische Wertungsobjekte nach unterschiedlichen Maßstäben beurteilen (vgl. Abb.2, links). Der Qualitätsdiskurs über Produktionspraktiken nimmt ab den 1980er Jahren mit der Einführung des dualen Systems zu und wird bis in Zeiten des digitalen Wandels im Rahmen der *Quality TV*-Debatte fortgeführt.

Die 1980er Jahre stehen für Veränderungen in der Fernsehdistributionstechnik. Breitbandkabel und die Entwicklung von preiswerten und vor allem kleinen Parabolantennen ab Beginn der 1990er Jahre stellen neue Distributionsmöglichkeiten für weitere Sender bereit, die in Konkurrenz zu den bereits etablierten Sendern treten. In den USA hat sich für diese Ära der Begriff des *Post-Network-TV* gebildet. In den Ländern des westlichen Europas werden zudem Änderungen von strukturellen Rahmenbedingungen aufgrund de-regulierender medienpolitischer Entscheidungen vorgenommen, im restlichen Europa erfolgte die Umstrukturierung nach Wegfall des Eisernen Vorhangs Anfang der 1990er Jahre. Diese Veränderungen in der Medienlandschaft führen zu Beginn der 1980er Jahre zur Einführung des dualen Systems in der BRD. Zu öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, die monopolistisch ihre Programme anbo-

ten, gesellen sich nun privatrechtlich organisierte, kommerzielle Sender, die in Konkurrenz zueinander, aber auch zu den etablierten Sendern treten. Infolgedessen muss auch das Programm der öffentlich-rechtlichen Sender einen Spagat zwischen Bildungsauftrag und Publikumsattraktivität respektive Zuschauerquote leisten, um die Gebührensfinanzierung zu rechtfertigen.

Mit der Einführung des dualen Rundfunksystems wird aus dem Qualitätsdiskurs des einzelnen Werkes ein negativ konnotierter Quantitätsdiskurs, der Sendungen, Sender und das ganze System bewertet. Drei Diskursstränge dominieren die Debatte der Fernsehqualität: Erstens produziert die Marktlogik des dualen Systems eine „ungeheure Bildmaschinerie“ (Kammann 1995, S.173), in deren Strudel sich sowohl die öffentlich-rechtlichen, als auch die privaten Sender befinden, was zu einer „ungehemmten Programmvermehrung“ (ebd., S.175) und Aufgabe von Kernkompetenzen führt – alles für den „Quotenkampf“ (ebd.), wie Uwe Kammann es 1995 formuliert. Die Ausweitung von Senderlandschaft und Programm wird pauschal negativ bewertet. Insgesamt gilt das duale System nicht als „qualitatives Hochleistungssystem“ (Bolik 1997, S.9). Zweitens wird ganz allgemein über Unterhaltung im Fernsehen und ihre Wirkung nachgedacht. Zum Beispiel argumentiert Neil Postman, dass der politische Diskurs im Fernsehen zu einem ästhetischen werde, es gehe nicht mehr um Argumente, sondern um das bessere Bild und letztlich um Unterhaltung (1988, S.16). Alles im

Fernsehen Gezeigte werde aufgrund der Fernsehästhetik zur Unterhaltung (vgl. Hügel 2007, S.13). Obwohl Unterhaltung neben Information und Bildung institutionell im deutschen Rundfunk verankert ist, bleibt sie vor allem für die Kritiker_innen (vgl. Hallenberger 2011, S.7) eine problematische Kategorie. Drittens ist ab diesem Zeitpunkt das Gegenteil von gutem Fernsehen nicht schlechtes Fernsehen, sondern kommerzielles Fernsehen. Das Privatfernsehen der 1980er und 1990er Jahre steht für ein kostengünstig in Deutschland produziertes Programm mit Gameshows, Daily Talkshows und Soaps, ‚billiger‘ Erotik à la *Tutti Frutti* (1990-1993) und importierten US-amerikanischen Fernsehserien. Die heimisch produzierten Programme der Öffentlich-Rechtlichen werden zum Maßstab und im Diskurs von kommerzieller Massenkultur unterschieden (vgl. Brunsdon 1990a, S.60). Zusammen mit ‚Bilderflut‘ und ‚seichter‘ Unterhaltung geraten auch die Rezipient_innen als Wertungsobjekte in den Fokus. Fernsehen als „Agentur des Sozialen“ (Seier/Waitz 2014, S.14) wird von Vertreter_innen aus Wissenschaft, Produktion, Presse und Publikum genutzt, um soziale Stellung und kulturelle Differenzen deutlich zu machen (vgl. ebd.). Zugespitzt formuliert wird das Privatfernsehen schon hier als ‚Unterschichtenfernsehen‘ bezeichnet, das von immobilien, am Fernsehbildschirm hängenden ‚Couch-Potatoes‘ rezipiert wird und zur ‚Verblödung‘ ganzer Gruppen von Menschen beiträgt, verbunden mit Vorstellungen und einer Engführung von „unterstellten Lebensstilen, sozia-

len Zugehörigkeiten und Intelligenz“ (Seier/Waitz 2014, S.11). Über Fernsehqualität sprechen heißt in diesem Zusammenhang, die eigene Position zu verdeutlichen und sich sozial abzugrenzen sowie diejenigen, die die aufgestellten Normen nicht teilen, zu degradieren (vgl. ebd.).

Eine Besonderheit in Bezug auf die Wertungsobjekte in der Qualitätsdebatte der 1970er Jahre ist, dass sich Fernsehwissenschaftler_innen nicht an ihnen beteiligen, sondern das Fernsehen eher als Kommunikationsmedium und nicht als künstlerisches Ausdrucksmittel begreifen. Insbesondere zwei fernsehspezifische Charakteristika bestimmen die Untersuchungen: erstens die Live-Übertragung (vgl. Jacobs 2001, S.429) beziehungsweise die besondere Beziehung des Fernsehens zum Realen in Form von Nachrichten, Sport, öffentlichen Ereignissen und Katastrophenberichterstattung. Zweitens wird vor allem der *Flow* als zentral für die Fernseherfahrung bewertet, der eine eigene „*flow*-Qualität“ (Williams 2002[1975], S.40, Herv.i.O.) aufweist.

Bestimmt durch den privaten Gebrauch sehen Zuschauer_innen in sehr heterogener Art und Weise fern: alleine, mit Freunden oder der Familie, mit Fremden an Flughäfen, sie schauen konzentriert zu, sie zappen durch die Kanäle, machen währenddessen etwas ganz Anderes oder verlassen sogar den Raum. Ein als gut erlebter Fernsehabend wird nicht vom Modus der Rezeption – Zerstreung oder Aufmerksamkeit – bestimmt, sondern von vielfältigen Faktoren, auch jenseits des eigentlichen Programms, wie zum

Abb. 3: Fernsehqualität nach Einführung des dualen Systems im Überblick

Wer? Wertungs- subjekte	Was? Wertungs- objekt	Maßstab	Verfahren	Warum?
Akteur_innen aus Wissen- schaft, Produk- tion, Presse und Publikum	Alle Sendungen	Information, Bildung, Kunst, deutsche Produktion, Ö/R; ‚richtige‘ Medien- nutzung	Kriterien für journalistische Beiträge und Fiktion, ausgewogene Medien- nutzung	Einführung dualen System

Beispiel dem *Flow*. Gerade der für die Fernseherfahrung zentrale Modus der Zerstreung sperrt sich gegen eine Auffassung von der Rezeption von Kunst, der eher mit kontemplativer Versenkung assoziiert wird. Anhand von Untersuchungen zur Rezeption von *Dallas* (1978-1991) lässt sich außerdem zeigen, dass zwar die Rezipient_innen das Bedürfnis haben, ihre Sehgewohnheiten zu entschuldigen (Alasutari 2007, S.1) – sich also im Modus des *guilty pleasure* befinden – aber auch zu welchen kognitiven Leistungen die Auseinandersetzung mit dem vermeintlich ‚seichten‘ Text führt (Ang 1985, Liebes/Katz 2002).⁸

Nach Auffassung der Vertreter_innen der *Television Studies* lässt sich mit einem ästhetischen Ansatz ‚normales‘

Fernsehen nicht erfassen (Brunsdon, 1990a, S.62). Daher hat die Fernsehwissenschaft ganz andere Kategorien zur Untersuchung der Fernsehästhetik hervorgebracht, wie etwa Horace Newcombs Unterscheidung von „intimacy, continuity, and history“ (1974, S.245).⁹ Außerdem definieren sich viele Fernsehwissenschaftler_innen gerade in Abgrenzung zu Literatur- und Filmwissenschaft und deren Beschäftigung mit hierarchisch und kanonisch gegliederten (Kunst-)Werken als „democratic and egalitarian“ (Creeber 2004, xiv).

Seit den 1990er Jahren fordern Fernsehwissenschaftler_innen zunehmend eine Fernsehpoetik beziehungsweise eine kritische Form der ästhetischen Auseinandersetzung mit Fernsehinhalt. Für den angelsächsischen Raum sind vor allem Charlotte Brunsdon

8 Eine ähnliche Auffassung vertritt Stephen Johnson in seiner Studie mit dem provokanten Titel *Everything Bad Is Good For You* (London: Lane, 2005), die sich als Gegenposition zur *Quality TV*-Debatte lesen lässt.

9 Einen Überblick über weitere Theoretiker_innen und ihre Untersuchungskategorien findet sich bei Brunsdon (1990a, S.62-63).

(1991), Jason Jacobs (2001), Christine Geraghty (2003) und Sarah Cardwell (2006) zu nennen. In Deutschland hat das Teilprojekt *Medienwertungsfor-*
schung (1995-2001) aus dem Sonderfor-

schungsbereich 240 *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* der Universität Siegen den Wertediskurs von fiktionalen Fernsehsendungen untersucht, die kontrovers in der Presse besprochen wurden.

4. Die *Quality TV*-Debatte

Die Einführung von Kabel- und Satellitenfernsehen, neuen Produktions- und Distributionssystemen und veränderten Finanzierungsbedingungen (z.B. durch Branding und die Ausdifferenzierung des Marktes, vgl. McCabe/Akass 2011 [2007], S.3) schafft grundlegend neue Bedingungen in der Medienlandschaft. Zahlreiche Wissenschaftler_innen beobachten einen „radikalen Wandel“ (Seiler 2008, S.6) in der Produktion von Serien, „weg von einfach gestrickten Wiederholungsmustern und trivialen Stoffen hin zu komplex und nuanciert gestalteten Erzählungen, die den Vergleich mit dem Kino nicht mehr zu scheuen brauchen“ (Blanchet 2011, S.37). Diese Veränderungen betreffen insbesondere den US-amerikanischen Markt. Diese ‚neuen‘ Serien werden auf den etablierten Programmpfaden exportiert und von einem westlichen Publikum rezipiert. Wertungsobjekte sind also US-amerikanische fiktionale Serien, an denen heimische Serien gemessen werden.

Den Begriff *Quality TV* führt Robert J. Thompson 1996 für US-amerikanische Fernsehserien der Networks ein,

die sich seiner Meinung nach von der Masse absetzen. Um den Unterschied zu verdeutlichen, stellte er einen Katalog mit zwölf Beschreibungskriterien zusammen (vgl. S.13-16). Die Punkte 1 bis 9 teilen die Serien nach ästhetischen Gesichtspunkten ein, etwa die Genrehybridität (Punkt 7), die komplexen Figurenensemble (Punkt 5), deren Charaktere mit einem Erinnerungsvermögen ausgestattet sind (Punkt 6); die Punkte 10-12 beziehen sich auf die kulturelle Bewertung. Verbunden mit dem ästhetischen Diskurs ist im *QTV* auch immer ein ökonomischer Diskurs. Die Serien sind attraktiv für „upscale, well-educated, urban-dwelling, young viewers“ (S.14), also ein Publikum mit „blue chip demographics“ (S.14) – Punkt 4 auf Thomppsons Liste – und entsprechend teurer kann die Aufmerksamkeit eines solchen ‚Qualitätspublikums‘ an die werbetreibende Industrie verkauft werden (vgl. Feuer 2011[2007], S.147). Davon abzugrenzen sind die Angebote der Pay-TV-Channels, die frei von den Zwängen der Networks sind. Der Verkauf eines Qualitätsprodukts via Abonnement vermittelt den Konsument_innen das Gefühl, dass sie eine gute Entscheidung getroffen haben (vgl. Akass/McCabe 2005, S.6-8).

Die akademische Debatte um *Quality TV* beginnt im deutschsprachigen Raum Ende der 2000er Jahre, ungefähr zeitgleich mit der Auseinandersetzung im Feuilleton.¹⁰ Als Grundlage für die

¹⁰ Exemplarisch lassen sich die Feuilletonbesprechungen in der deutschen Presse der HBO-Serien *The Wire* (2002-2008) oder *The Sopranos* (1999-2007) nennen, aber auch von der ABC-Serie *Lost* (2004-2010).

Evaluierung von *QTV* dient – wie in den USA – Thompsons Merkmalkatalog. Im Verlauf des *QTV*-Diskurses wurden die Merkmale meist „unkritisch übernommen“ (Borsos 2017, S.8), nämlich ahistorisch und ohne kulturellen Kontext. Milly Buonanno weist zu Recht auf den US-Zentrismus der *Quality TV*-Debatte hin (vgl. 2013, S.177). Durch Qualifizierung der US-Serien mit *QTV* fällt automatisch der Rest in die Nicht-Qualität-Kategorie und wird unsichtbar (vgl. ebd.). Qualitätsfernsehen in Italien wird vor allem mit aufwändig produzierten Mehrteilern in Verbindung gebracht, deren Stoffe häufig auf historischen Ereignissen, Biographien oder Literatur basieren (vgl. ebd. S.181-183) und die mit hohem Staraufgebot aufwarten. Ähnliches gilt auch für die deutsche Tradition von Fernsehqualität. In kleineren Fernsehmärkten sind es häufig die heimischen Programme, die für Qualität stehen. In Neuseeland zum Beispiel genießen neben Nachrichten und Dokumentationen auch die Soap-Operas und Formatadaptionen ein hohes Ansehen (Lealand 2007/2011).

Die Einteilung in ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Serien führt im weiteren Verlauf der Forschung zu einer „kleine[n], recht willkürlich zusammengestellte[n] Auswahl neuerer Serien“ (Borsos 2017, S.9), die einen nicht weiter hinterfragten Korpus bilden. Damit wird *QTV* zu einer Form der Kategorisierung, welche „spezifische Kriterien und Vorstellungen von Qualität und ‚gutem Fernsehen‘ hat“ (S.10), ohne diese explizit zu nennen. Kathrin Rothemund unterteilt die Forschungsliteratur zum *Quality TV* in vier Kategorien, die

alle eng miteinander verbunden sind: Hybridcharakter der Serien, *Quality Television*, *Reading Television* und *Cinematic Television* (vgl. 2012, S.10). Die vier Diskurse zielen vornehmlich auf Ästhetik und meist implizit auf die Wirkung. Eingebettet in den Kunstdiskurs dient das Label *QTV* häufig der Nobilitierung des televisuellen Gegenstandes, denn „[z]war wird ‚Quality TV‘ ebenfalls über Qualitäten im Sinne von verschiedenen, oft generischen Eigenschaften definiert, dennoch wird das Verständnis eines elitären Status‘ mindestens partiell mitgeführt oder sogar als zentrales Alleinstellungsmerkmal hervorgehoben“ (ebd., S.14). Damit wird *QTV* ein Platz in der Hochkultur zugesprochen und zur Legitimation (auch für Literatur- und Filmwissenschaftler_innen), sich mit dem medienhierarchisch defizitär konnotierten Fernsehen beziehungsweise den Fernsehserien zu beschäftigen.

Der ökonomische Bezug des ‚Qualitätspublikums‘, der von Thompson mitreflektiert wurde, geriet im Laufe der Debatte um *QTV* in den Hintergrund. Ganz im aristotelischen Sinn färben die guten Eigenschaften der Qualitätsserien ab und werden vom „Quality viewer“ (Kumpf 2013, S.350) zur Distinktion genutzt, um sich sowohl vom Medium Fernsehen als auch von anderen Serien zu distanzieren (vgl. Hahn 2013, S.13). Sarah Cardwell beschreibt, dass die Rezeption von *QTV* im Gegensatz zu anderen Fernsichttexten einen höheren Konzentrationsgrad erfordert und die Rezipierenden einlädt, eine aktive Position einzunehmen sowie die Sendungen zu interpretie-

ren und zu bewerten (Cardwell 2011 [2007], S.27). Die besondere Qualität dieser Serien ist also, dass sie nicht den üblichen Fernsehsendungen gleichen und nicht im fernsehüblichen Modus der Zerstretheit rezipiert werden, der dem Dispositiv nachgesagt wird. Herbert Schwaab stellt fest, dass die Debatte um das *QTV* vor allem dazu dient, bestimmte Zuschauer_innen zu markieren, die dem neuen Ideal der flexiblen, beweglichen Menschen entsprechen, indem die imaginierte träge Masse des Gesamtpublikums mit seiner Ausrichtung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner verdrängt wird (vgl. 2014, S.156-158).

Einige Autor_innen, wie Kathrin Rothemund (2013) oder Jason Mittell (2015), versuchen der Crux der engen Verzahnung von ‚besonderen‘ Eigenschaften und Wertung zu entgehen, indem sie nicht die Qualität als Ausgangspunkt für die von ihnen untersuchten Serien nehmen, sondern zentrale Charakteristika identifizieren – wie etwa den Hybridcharakter der Serien und die Komplexität von Narration und Figuren. Damit entgehen sie zwar der Vorabbewertung, nicht aber der Engführung hinsichtlich des Forschungsgegenstands. Denn auch Formate des *Reality TV* bilden innovative Genrehybride und konvergieren sogar ganze Industrien, zum Beispiel die Fernsehindustrie und die Musikindustrie in *Deutschland sucht den Superstar* (2002-), weswegen Misha Kavka sie als *convergence shows* beschreibt und analysiert (2011). Darüber hinaus bieten sie ein riesiges Figurenensemble. Sie könnten also als komplexe

‚Erzählungen‘ analysiert werden, werden aber nicht unter Aspekten der Qualität betrachtet. Das Sprechen über Qualitätsserien hat damit als implizites Bewertungsobjekt die Formate des *Reality TV*, die von der Presse und einem der Teil des Publikums als ‚Trash‘ abqualifiziert werden. Damit stößt populäre Serialität einerseits auf breite Ablehnung und wird andererseits im *QTV* in den höchsten Tönen gelobt (vgl. Frizzoni 2012, S.340).

5. Fazit

Fernsehqualität ist ein kulturelles Konzept, dass jedes Mal neu verortet werden muss. Ohne die Offenlegung der Wertungsmaßstäbe und der Verfahren zur Qualitätsmessung werden aus unterschiedlichen Perspektiven aufgrund verschiedener Motivationen sehr unterschiedliche Bewertungen abgegeben.

Der US-Zentrismus der Debatte verstellt den Blick für die Diversität von Qualität, die sich in den verschiedenen Fernsehländern etabliert hat. Nicht nur die heimischen Formen der Fernsehqualität geraten aus dem Blick, auch unterschiedliche Traditionen des bewerteten Sprechens werden ignoriert. Sarah Cardwell beschreibt etwa, dass britische Wissenschaftler_innen und Kritiker_innen in Bezug auf Qualität anders über britisches als über US-amerikanisches *QTV* schreiben; verbunden mit einem „level of discomfort“ (2011[2007] S.22) scheinen die Autor_innen zu britischen Serien eher eine emotionale, als eine kritische Distanz aufbauen zu müssen (vgl. ebd.). Eine

Abb. 4: *Quality TV* im Überblick

Wer? Wertungs- subjekte	Was? Wertungs- objekt	Maßstab	Verfahren	Warum?
Akteur_innen aus Fernseh-, Film- und Literaturwis- senschaft, aus Produktion, Presse und Publikum	Fiktionale Fernsehserien	Innovation und Kunst, US- Produktion, Modus der Aufmerksam- keit	Kriterien für Filme und andere Künste, Entwicklung fernsehwissen- schaftlicher Verfahren: Serialität, Komplexität und Hybridität	Ausdifferen- zierung der Medienland- schaft und digitaler Wandel

ähnliche ‚nationale Befangenheit‘ lässt sich auch auf den deutschen Diskurs übertragen. Eine weitere Diskrepanz besteht darin, dass die US-amerikanischen Serien, vor allem von *Pay-TV* und *Video on Demand* mit ihren spezifischen Produktions- und Distributionsbedingungen, die Vergleichsfolie für alle Serien weltweit in zum Teil sehr unterschiedlichen Fernsehsystemen bilden. Der nicht weiter hinterfragte Vergleich vernachlässigt die sehr unterschiedlichen und spezifischen Rahmenbedingungen, in denen Sendungen entstehen.

Die Auffassung von einer allgemeingültigen Qualität führt zu einer weit verbreiteten Geschichtsvergessenheit. „Fernsehgeschichte wird als linear konzipierter Fortschritt verstanden“, hält Borsos 2017 fest (S.10). Ästhetische Bewertungen sind aber weder kontextfrei noch ahistorisch, argumentiert die vorliegende Perspektive (vgl.

auch Jacobs 2006, S.21). Durch die Historisierung der Debatte um Fernsehqualität wird deutlich, dass ästhetische Bewertungen sich ändern, dass jede Zeit andere Akteur_innen innerhalb des Diskurses hervorbringt, die mit anderen Maßstäben und anderen Zielen verschiedene Wertungsobjekte bewerten. Wird davon ausgegangen, dass Qualität universell ist, führt dies dazu, dass nicht nur historische, sondern auch zeitgenössische Formen des seriellen Erzählens, die nicht dem *QTV* zugordnet sind, diskriminiert werden. Außerdem liefert die nicht weiter hinterfragte Übernahme von kanonisierten Vorläufern ein historisch grob verzerrendes Bild, in dem letztendlich auch kein Platz mehr für die Erforschung von Fernsehgeschichte ist, weil ja festzustehen scheint, wie es gewesen ist. Eine Fokussierung auf vermeintliche Qualitätsmerkmale (wie etwa das reflexhafte Abarbeiten des Thompson’schen

Merkmalkatalogs) verengt den Blick für die Komplexität von Qualität.

Die in diesem Artikel vorgelegte Auffassung von einem historisch und kulturell gewachsenen, prozesshaften und diskursiven Qualitätsbegriff steht dem entgegen. Die Strukturierung der Qualitätsdebatte nimmt kulturelle und soziale Zusammenhänge in den Blick und sie vereinfacht den Vergleich. In Bezug auf die jeweiligen Wertungsobjekte lässt sich festhalten, dass sie in ihrer Zusammensetzung eine gewisse Konstanz aufweisen (Akteur_innen aus Produktion, Presse und Publikum), diese aber gerade in Bezug auf Wissenschaftler_innen aus sehr unterschiedlichen Gründen variiert (sehr auffällig in den 1970er Jahren und im QTV-Diskurs). Im Überblick zeigt sich auch, dass je nach Zeit sehr unterschiedliche Wertungsobjekte (Programm, alle oder einzelne Sendungen) für Qualität stehen. Die derzeitige Verengung des Wertungsobjekts auf ausschließlich fiktionale Fernsehserien verschließt den Blick für andere Sendungen; die Vielseitigkeit des Fernsehens kann so nicht erfasst werden. Die Übersicht zeigt auch, dass die Wertungsmaßstäbe erheblich voneinander abweichen (z.B. Erziehung zur Demokratie vs. ‚richtige‘ Mediennutzung oder Kunst). Die Wahl

des Maßstabes hat nicht nur Einfluss auf die Untersuchung der Gegenstände, sondern mit dem expliziten Lob wird implizit auch Unbenanntes abqualifiziert, wie zum Beispiel die Formate des *Reality-TV* oder Soap-Operas in der QTV-Debatte. Die diversen Fernsehsendungen lassen sich nicht mit einheitlichen Wertungsprädikaten und -maßstäben erfassen. Die Kriterien sollten sich aus dem jeweiligen Untersuchungsgegenstand ergeben (vgl. Jacobs 2001, S.430).

Hier ließe sich vom Grimme-Institut lernen, wo aktuell die Vielzahl der Fernsehsendungen in vier Kategorien kanalisiert wird, nämlich in Fiktion, Information und Kultur, Unterhaltung sowie Kinder und Jugend (vgl. Statut 2020). Die Kategorien werden nicht als feststehende Größen behandelt, sondern jährlich überdacht und aktualisiert, um das Fernsehen in seiner Vielfalt und Unterschiedlichkeit erfassen zu können. Auch die Verfahren zur Qualitätsmessung werden in den Kommissionen und Jurys jedes Jahr diskursiv ermittelt. Hier zeigt sich einmal mehr, dass auch die wissenschaftliche Forschung ihre angelegten Wertungsmaßstäbe inklusive der Verfahren offenlegen sollte, denn Qualität war, ist und bleibt Verhandlungssache.

Literatur

Akass, Kim/McCabe, Janet: „Introduction: ‚Why do people have to die?‘ ‚To make contemporary television drama important, I guess.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Reading Six Feet Under. TV to die for*. London, New York: Tauris, 2005, S.1-15.

Alasuutari, Pertti: „I'm Ashamed to Admit it but I have Watched Dallas': The Moral Hierarchy of Television Programmes.“ In: McQuail, Denis (Hg.): *Mass Communication. Vol. 4: Audiences and Effects of Mass Communication*. London u.a.: Sage, 2006, S.1-21.

Ang, Ien: *Watching Dallas. Soap Opera and the melodramatic imagination*. London/New York: Methuen, 1985.

Aristoteles: *Metaphysik, Schriften zur Ersten Philosophie*. Übersetzt und hrsg. von Franz F. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1976.

Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2001.

Arnold, Klaus: *Qualitätsjournalismus. Die Zeitung und ihr Publikum*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009.

Blanchet, Robert: „Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und die Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien.“ In: Ders./Köhler, Kristina/Smid, Tereza/Zutavern, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, 2011, S.37-70.

Bleicher, Joan Kristin (Hg.): *Fernseh-Programme in Deutschland. Konzeptionen – Diskussionen – Kritik (1935-1993). Ein Reader*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.

Bleicher, Joan Kristin: „Historische Veränderungen der Programmkonzeptionen und Programmdiskussion um das bundesdeutsche Fernsehen. Ein Überblick.“ In: Dies. (Hg.): *Fernseh-Programme in Deutschland. Konzeptionen – Diskussionen – Kritik (1935-1993). Ein Reader*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S.17-37.

Bolik, Sibylle: „Ansätze empirischer Medienwertforschung.“ In: Bolik, Sibylle/Schanze, Helmut (Hg.): *Qualitätsfernsehen – Fernsehqualitäten*. Arbeitshefte Bildschirmmedien Nr. 67 (DFG-Sonderforschungsbereich 240 Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien). Siegen: DFG, 1997. S.9-31.

Borsos, Stefan: „Nach dem ‚Quality TV‘: Anatomie und Kritik eines Diskurses.“ In: *MEDIENwissenschaft* 1, 2017, S.8-25.

Brunsdon, Charlotte: „Aesthetics and Audiences.“ In: Mellencamp, Patricia (Hg.): *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1990a, S.59-72.

Brunsdon, Charlotte: „Problems with Quality.“ In: *Screen* 31 (1), 1990b, S.67-90.

Buonanno, Milly: „The transatlantic romance of television studies and the ‚tradition of quality‘ in Italian TV drama.“ In: *Journal of Popular Television* 1 (2), 2013, S.175-189.

Cardwell, Sarah: „Television Aesthetics.“ In: *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions* 1, (1), 2006, S.72-80.

Cardwell, Sarah: „Is Quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: Tauris, 2011 [2007], S.19-34.

Creeber, Glen: „Introduction.“ In: Ders. (Hg.): *Fifty Key Television Programmes*. London, New York: Arnold, 2004, S.xiii-xvii.

Feuer, Jane: „HBO and the Concept of Quality TV.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: Tauris, 2011 [2007], S.145-157.

Frizzoni, Brigitte: „Zwischen Trash-TV und Quality TV. Wertediskurse zu serieller Unterhaltung.“ In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S.339-351.

Geraghty, Christine: „Aesthetics and Quality in Popular Television Drama.“ In: *International Journal of Cultural Studies* 6, 2003, S.25-44.

Grimme, Adolf: „Das Ethos des Rundfunks“ (1948/49). In: *Rundfunk und Fernsehen* 1 (2), 17-21. https://www.ndr.de/der_ndr/unternehmen/geschichte/grimme131_page-2.html (15.05.2018).

Hallenberger, Gerd: „Vorwort.“ In: Ders. (Hg.): *Gute Unterhaltung?!: Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung*. Angewandte Medienforschung, Band 32. Konstanz: UVK, 2011, S.7-12.

Hahn, Sönke: „Ich schaue kein Fernsehen, nur Qualitätsserien!‘ Hintergründe eines kontroversen Begriffs und Beispiele qualitativer serieller Produkte und Tendenzen aus Deutschland.“ In: *Journal of Serial Narration on Television* 2, 2013, 11-26.

H.J.: „Nur Sport.“ In: *Hör Zu!* 9, 1957, S.37.

Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams: Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: von Halem, 2007.

Jacobs, Jason: „Issues of judgement and value in television studies.“ In: *International Journal of Cultural Studies* 4 (4), 2001, S.427-447.

Jacobs, Jason: „Television Aesthetics: an infantile Disorder.“ In: *British Cinema & Television* 3 (1), 2006, S.19-33.

Johnson, Stephen: *Everything Bad Is Good For You: How Popular Culture is Making Us Smarter*. London: Lane, 2005.

Kammann, Uwe: „Qualität und Verantwortung: Zur Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Programmangebots.“ In: Hall, Peter (Hg.): *Mainzer Tage der Fernsehkritik*, Bd. 27: Qualität hat ihren Preis. Mainz: ZDF, 1995, S.163-184.

Kavka, Misha: „Industry convergence shows. Reality TV and leisure franchise.“ In: Kackman, Michael/Binfield, Marnie/Payne, Matthew Thomas/Perlman, Allison/Sebok, Bryan (Hg.): *Flow TV. Television in the age of media convergence*. London, New York: Routledge, 2011, S.75-92.

K.M.: „Zu früh.“ In: *Hör Zu!* 10, 1957, S.61.

Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart: Reclam, 1979.

Kumpf, Sarah: „Ich bin nicht so ein Freak‘ – Distinktion durch Serienaneignung.“ In: Eichner, Susanne/Mikos, Lothar/Winter, Rainer (Hg.): *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien*. Wiesbaden: Springer VS, 2013, S. 347-366.

Lealand, Geoff: „The Problem of Quality Television.“ In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. London, New York: Tauris, 2011 [2007], S.129-142.

Liebes, Tamar/Katz, Elihu: „Über die kritischen Fähigkeiten der Fernsehzuschauer.“ In: Hepp, Andreas (Hg.): *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*. Konstanz: UVK, 2002, S.586-616.

McCabe, Janet/Akass, Kim: „Introduction. Debating Quality.“ In: Dies. (Hg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London, New York: Tauris, 2011 [2007], S.1-11.

Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, London: New York UP, 2015.

Mulgan, Geoff: „Television’s Holy Grail: Seven types of Quality.“ In: Ders. (Hg.): *The Question of quality*. London: St. Edmundsbury Press, 1990, S.4-32.

Neuberger, Christoph: *Definition und Wertung publizistischer Qualität im Internet: Herausforderungen des Drei-Stufen-Tests*. Berlin: VISTAS, 2011.

Newcomb, Horace: *TV. The Most Popular Art*. New York: Anchor Press, 1974.

Newman, Michael Z./Levine, Elana: *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. New York u.a.: Routledge, 2012.

Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1985.

Rothemund, Kathrin: „Serielle Textproduktionen – Zeitgenössische Fernsehserienforschung.“ In: *MEDIENwissenschaft* (1), 2012, S.8-21. 2011.

Rothemund, Kathrin: *Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien*. Berlin: Bertz + Fischer, 2013.

Schäffner, Gerhard: „Fernsehen.“ In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. Paderborn: Fink, 2004, S.191-217.

Scheunemann, Dietrich: „Kinoästhetik – Fernsehästhetik. Vom Wandel des Kinofilms unter dem Eindruck des Fernsehens.“ In: Roloff, Volker/Schanze Helmut/Scheunemann Dietrich (Hg.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*. München: Fink, 1998, S.15-39.

Schlütz, Daniela: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016.

Schneider, Irmela: „Konzepte vom Zuschauen und vom Zuschauer.“ In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*. Wiesbaden: VS Verlag, 2002, S.245-269.

Schwaab, Herbert: „Ästhetische Konzepte des Gewöhnlichen und das Nebenschichten-Fernsehen.“ In: Seier, Andrea/Waitz, Thomas (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster: LIT Verlag, 2014, S.153-174.

Schweikhardt, Josef: *Ästhetik des Fernsehens*. (Berichte zur Medienforschung 23). Wien: ORF, 1980.

Seier, Andrea/Waitz, Thomas: „Fernsehen als Agentur des Sozialen. Zur Einleitung.“ In: Dies. (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster: LIT, 2014, S.7-23.

Seiler, Sascha: „Abschied vom Monster der Woche. Ein Vorwort.“ In: Ders. (Hg.): *Was bisher geschah. Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen*. Köln: Schnitt, 2008, S.6-9.

Statut für den 56 Grimme-Preis 2020. Abrufbar unter: https://www.grimme-preis.de/fileadmin/Grimme_Nutzer_Dateien/Preis/Dokumente/2019/Statut_56_GP2020.pdf (18.07.2019).

Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.

Williams, Raymond: „Programmstruktur als Sequenz oder flow.“ In: Adelman, Ralf/Hesse, Jan O./Keiach, Judith/Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 2002 [1975], S.33-44

Zuschauerpost.de, „Rubrik 1884-1959.“ <http://www.zuschauerpost.de/> (15.07.2019).