

Die ausbleibende Revolution

Eine Analyse, was die Qualität der neuen US-Serien eigentlich ausmacht und warum genau diese Qualität im deutschen Fernsehen auf unbestimmte Zeit nicht zu sehen sein wird.

Von DJ Frederiksson

Einleitung

Fernsehen ist Dreck, darin waren sich die US-amerikanischen Kritiker einst einig. Allan Bloom schrieb 1987 in seinem Buch „The Closing of the American Mind“ prognostizierte das Ende der amerikanischen Kultur vor allem aufgrund des erbärmlichen Fernsehens. Amos Vogel schrieb sogar noch 1997 in seinem Standardwerk „Film als subversive Kunst“, daß das Fernsehen die „universelle Nivellierung und eine betäubende und bösartige Fadesse“ pflegt („Fadesse“ ist eines dieser Worte, die man zu selten im Alltag benutzt...). Er konstatierte: „Der Ort, an dem diese Infantilisierung der Menschheit am klarsten hervortritt, ist die monströse Struktur des amerikanischen Fernsehens.“ Und der Journalist Peter Aspden erinnert sich in einem aktuellen Artikel aus der Financial Times folgendermaßen an seinen Fernsehkonsum Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre:

Man muß verstehen, daß Fernsehen damals die niederste Form des Kulturkonsums darstellte. Alle anderen Kunstformen waren annehmbar, aber sich abends auf das Sofa zu setzen und sich dieser grotesken Diät aus Polizeiserien, Quiz-Sendungen und Seifenopern hinzugeben, bedeutete nicht weniger, als sich komplett aus dem Kulturleben zurückzuziehen. Das wußten sogar die Macher bei den Sendern. Sie fanden immer neue Tiefpunkte. Mitte der 80er z.B. stellte sich die gesamte neunte Staffel der Serie „Dallas“ als schlechter Traum von einer der Figuren heraus. Und von dieser niedersten Kunstform Fernsehen war die unwürdigste Sektion das, was zur Hauptsendezeit im US-Fernsehen lief. Während andere populäre Kunstformen wie die Musik oder das Kino aufblühten und sich selbst ständig neu erfanden, liefen im Fernsehen „Denver Clan“, „Das A-Team“, „Ein Duke kommt selten allein“, „Chips“, „Magnum“, „Reich und Schön“ und ähnlicher Unsinn.

So scharfe Worte finden hierzulande nicht einmal die aktuell sehr lauten Kritiker an der deutschen Fernsehkost, aber dieses Portrait des US-Fernsehens der dunklen 80er Jahre scheint bei genauerem Hinsehen der derzeitigen Situation des deutschen Fernsehens erstaunlich deckungsgleich: Eine Reihe von Detektivserien in festem Setting (für „Magnum“ lies „Der letzte Bulle“ oder die „Sokos“ oder „Küstenwache“ etc.); ein paar Serien, deren hauptsächliches Ziel darin besteht, möglichst spektakulär und unterhaltsam Autos zu Schrott zu fahren (für „Das A-Team“ und „Ein Duke kommt selten allein“ lies „Alarm für Cobra 11“) und eine Reihe von Liebes- und Intrigensoaps (für „Denver-Clan“ und „Reich und Schön“ lies „Verliebt in Berlin“, „In aller Freundschaft“, „Marienhof“, etc.). Nun könnte man aus der Misere Hoffnung ziehen: Wenn die Nacht am dunkelsten erscheint kurz vor dem Morgen – könnte es dann sein, daß uns die gleiche Revolution bevorsteht wie den USA damals in den 80ern?

Die kurze Antwort lautet, wenig überraschend: nein. Die echte Antwort ist komplizierter. Dieser Essay wird

sich der Frage analytisch nähern und trotz mancher persönlicher Verbitterung hoffentlich einen gesunden Abstand von der üblichen Polemik halten, die diese Debatte üblicherweise prägt. Denn noch vor den Verteufelungen, den Handlungsaufforderungen, der offensiv wie defensiv geführten Debatte sollte man analysieren, wovon man spricht. Ich möchte versuchen, zu erklären, was zwischen 1997 und 2007 im amerikanischen Serien-Fernsehen passiert ist. Dafür muß man erstmal erklären, worin genau die Unterschiede zwischen den „neuen Serien“ wie „Sopranos“, „Breaking Bad“ oder „The Wire“ und den traditionellen Serien bestehen und was sich auf wirtschaftlicher Ebene, aber auch auf dramaturgischer und struktureller Ebene verändert und diese Revolution möglich gemacht hat. Anschließend will ich die deutsche Situation mit den entsprechenden Faktoren veranschaulichen und im Ausschlußverfahren fragen, warum die deutschen Fernsehrevolution weiterhin ausbleibt und ausbleiben wird.

Teil 1: Once Upon a Time in America

Warum die US-Fernsehserie eine Revolution erlebt hat

Der gleiche Peter Aspden, der das Fernsehen der 80er als „niederste Form des Kulturkonsums“ bezeichnete, schreibt über das heutige US-Fernsehen: „Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es keinen heller leuchtenden Stern am kulturellen Firmament als die Drehbücher für Fernsehserien in den Vereinigten Staaten.“ Der Meisterregisseur und Oscarpreisträger Steven Soderbergh verkündete auf dem Filmfestival in Cannes 2013 ein „Goldenes Zeitalter des Fernsehens... Wer wirklich tief in eine Geschichten eindringen will, für den ist das Fernsehen gerade sehr interessant. Der britische „Observer“ beschrieb die „Sopranos“ als „das bedeutendste Werk amerikanischer Populärkultur im letzten Vierteljahrhundert.“ „The Wire“ wurde von der New York Times mit Dickens verglichen, von der FAZ mit Balzac, und der Kolumnist Joe Klein meinte, die Serie hätte den Literaturnobelpreis verdient. Allerorten geben amerikanische wie deutsche Kritiker zu Protokoll, daß Fernsehen und Kino in den USA wieder ihre kulturellen Reputationen getauscht haben: Plötzlich wirken die Kino-Blockbuster wie Volksverdummung, die in Plastik gegossen ist und als Zielgruppe ein unreifes Publikum von aufmerksamkeitsgestörten Teeängern hat, während das Fernsehen „besser als Kino“ ist (so der Titel eines Kölner Symposiums im Dezember 2011 zu dem Thema) und Prädikate wie „Wagemut“, „Kreativität“, „Anspruch“, „Innovation“, „intellektuelle Herausforderung“ und „Triumph des modernen Erzählens“ zugeordnet bekommt.

Was war passiert? Offensichtlich gab es zwischen 1997 und 2007 eine Revolution im Bereich serieller Traditionen. Die meisten Kommentatoren sehen diesen Bruch im Jahr 1997, als HBO mit der Serie „Oz“ viele dieser Traditionen das erste Mal erfolgreich aushebelte. Wenige andere erkennen bereits in der „Larry Sanders Show“ von HBO (1992-98) den wichtigsten Umschwungspunkt, da hier erstmals eine serielle Eigenproduktion den Machern und Kreativen der Branche signalisierte, daß bei HBO originelle und innovative Ideen ohne Furcht oder gar Eingriffe der Senderverantwortlichen möglich waren. In gewisser Weise stimmen beide Herangehensweisen und deuten auf das zweifache Revolutionspotential von HBO hin: „Oz“ war die Revolution der Dramaturgie, „Die Larry Sanders Show“ war die Revolution der Arbeitsweise.

Daß die Revolution übrigens von HBO ausgeht, ist unbestritten. Reiht man die in diesem Essay erwähnten Serien chronologisch aneinander, so erkennt man einen radikalen zeitlichen Einschnitt im Jahr 1998. Alle vor diesem Zeitpunkt gestarteten Serien, die für diesen Artikel bemerkenswert sind, liefen in den frei empfangbaren Networks (ABC, CBS und NBC): Twin Peaks (1990/91), Northern Exposure (1990-95), Picket Fence (1992-96), Homicide (1993-99), Emergency Room (1996-2009), Profiler (1996-2000), Ally McBeal (1997-2002), Buffy the Vampire Slayer (1997-2003). Nach diesem Stichtag kommen nur zwei frei empfangbare Serien zu Wort: „The West Wing“ (1999-2006) und „24“ (2001-10). Statt dessen dominiert HBO das Feld mit Serien wie „Oz“ (1997-2003), „The Sopranos“ (1999-2007), „Sex and the City“ (1999-2004), „Six Feet Under“ (2001-05), „The Wire“ (2002-2008), „Carnivale“ (2003-05), „Deadwood“ (2004-06), „Rome“ (2005-07), „Big Love“ (2006-11), „In Treatment“ (2008-), „True Blood“ (2008-), „Boardwalk Empire“ (2010-), „Game of Thrones“ (2011-) und „Girls“ (2012-), später kommen andere Kabel- und Pay-TV-Kanälen dazu (Showtime, AMC, FX u.a) mit Serien wie „The Shield“ (2002-08), „The L-Word“ (2004-09), „House, M.D.“ (2004-12), „Dexter“ (2006-), „Mad Men“ (2007-), „Californication“ (2007-), „Breaking Bad“ (2008-13), „The Walking Dead“ (2010-) und „Homeland“ (2011-). Und ganz aktuelle folgen noch die nicht-traditionellen, außerhalb es Fernsehens produzierten Serien wie „House of Cards“ (2013-) von Netflix und „Alpha House“ (2013-) von Amazon. Aber von all den bemerkenswerten aktuellen Serien, über die ich reden werde, findet keine einzige mehr in den frei empfangbaren Networks statt.

Um zu verstehen, warum diese Verschiebung weg von den frei empfangbaren Big Three und hin zu HBO und dem Kabel-Pay-TV so drastisch ausfallen konnte, und dazu brauchen wir einen kurzen historischen Abriss.

Für einen kleinen Überblick über die geschichtliche Entwicklung muß man verstehen, daß in den USA über Jahrzehnte und bis praktisch Mitte der Achtziger nur drei Sender die nationale Fernsehlandschaft beherrschten: ABC, NBC und CBS, die sogenannten „Big Three“. Das Bezahlfernsehen kam erst über Satellit und später über Kabel, ab Mitte der 80er ging HBO auf Sendung, später folgten Showtime, FX und viele andere Spartenkanäle, die man einzeln oder in Paketen abonnieren konnte. Daß sich das Pay-TV in den USA durchgesetzt hat, hat mit zwei Versprechen zu tun, die es stets eingehalten hat: Erstens komplette Freiheit von den Werbeunterbrechungen, die bei den Networks überhand nahmen und mehrmals pro Stunde das Programm unterbrachen; und zweitens eine „andere“ Art von eigenproduziertem Programm, was sich meistens auf das Aufbrechen von visuellen, thematischen und dramaturgischen Tabus bezog, auf die wir noch im Detail eingehen werden. Gedeckt wurde das ganze allerdings, wie Pay-TV weltweit eigentlich immer, von den Übertragungen großer Sportereignisse, die wohl für die meisten Abonnements entscheidend waren – während die narrativen Eigenproduktionen seit jeher eher das Sahnehäubchen sind, um die „Brand“, die Marke und das Image des Senders, zu stärken.

Der derzeitige Stand bei HBO ist, daß sie 30 Mio. Abonnenten in den USA und nochmal 45 Mio. weltweit haben, daß der Konzern für seinen Mutterkonzern TimeWarner hochgradig profitabel ist, und daß die Abonnentenzahlen laut neuesten Erhebungen trotz der Wirtschaftskrise stabil bleiben, während alle anderen Sender mit Einbrüchen bei Werbekunden und Abonnentenschwund zu kämpfen haben: HBO wird offenbar

als unabdingbare Lebensqualitätssteigerung angesehen, auf die man auch in mageren Zeiten nicht verzichten möchte. Und zur bereits angesprochenen qualitativen Dominanz sei gesagt, daß HBO bei den Emmys 2012 das zehnte Jahr in Folge (!) die meisten Preise von allen Fernsehsendern erhielten – HBO läuft zumindest in Sachen Kritik und Ansehen seit einem Jahrzehnt der Konkurrenz davon. (Soviel zu den Leuten, die behaupten, Qualität und Profit wären unvereinbar.)

Was aber hat sich tatsächlich geändert im seriellen Erzählen durch den Einfluß der HBO-Serien? Der offensichtlichste Punkt ist vermutlich die Dramaturgie. Die beiden Extreme, die man dafür kennen sollte, haben vielfältige Namen, ich nenne sie fortan: „Monster of the Week“ vs. „Horizontales Erzählen“. Im Prinzip ist es einfach: „Monster of the Week“ beschreibt eine Serie mit abgeschlossenen Folgen. Man nennt es auch „Fallstruktur“, weil es typisch für Krimiserien mit einem Fall pro Folge ist. Paradebeispiel und Namensgeber ist die Serie „Akte X“, in der Mulder und Scully jede Woche einen neuen Fall aufklären und ein neues Monster konfrontieren. Die Figuren entwickeln sich nicht, sondern werden jede Folge nur mit neuen Herausforderungen konfrontiert, die dann so gemeistert werden, daß am Ende wieder der Anfangszustand hergestellt ist. Entsprechend ist es für den Zuschauer gleichgültig, bei welcher Folge er einsteigt oder ob er mal eine Handvoll Folgen nicht gesehen hat. Kurioserweise fällt „Akte X“ gar nicht in diese Kategorie, als Paradebeispiele dienen die traditionellen Krimi-Serien wie „Magnum“, „Das A-Team“, die „CSI“-Ableger, Arzt-Serien, praktisch jede Sitcom und die meisten deutschen Krimiserien.

„Horizontales Erzählen“ dagegen, manchmal auch „Story Arc“ genannt, beschreibt eine durchgehende Handlung, die sich über eine ganze Staffel oder sogar darüber hinaus zieht. Traditionell ist eine solche Struktur in der sog. „Zopfdramaturgie“ der Daily Soaps oder Telenovelas, aber zunehmend erobert diese Form eben auch die Prime Time. Die Episoden haben noch eine eigene Höhepunkt-Dramaturgie, sind aber am Beginn und am Ende völlig offen. Weil es in jeder Folge eine Entwicklung der Hauptfiguren und der Konflikte gibt, erfordert diese Form höchste Aufmerksamkeit und Zuschauerentreue – wer eine Folge verpaßt, versteht die nächste kaum noch. Beispiele sind die HBO-Serien wie „The Wire“, „Sopranos“ oder „Rome“, aber auch andere Pay-TV-Serien wie „Breaking Bad“, „The Shield“, „24“, u.a.

Dazwischen gibt es noch Mischformen, die entweder hauptsächlich abgeschlossene Folgenhandlungen, aber mit geringen Anteilen horizontalen Erzählens (Serien wie „Profiler“, „Akte X“, „Dr. House“ oder auch „Sex and the City“ funktionieren so: 90% aktueller Fall, 10% Entwicklung im Hintergrund. Hier kommt es erst am Staffelende dann wirklich zu einer Entwicklung der Hauptfiguren: einem Mordversuch, einer neuen Liebe, eine Verschwörung wird aufgedeckt); oder geringe Anteile abgeschlossener Folgenhandlung, aber hauptsächlich horizontales Erzählen (z.B. „Six Feet Under“ oder „Grey's Anatomy“: Jede Folge ein beruflicher „Fall“ der bearbeitet wird – aber die privaten Probleme der Figuren stehen im Vordergrund und werden durch den „Fall“ nur erweitert und kommentiert).

Wir beobachten in den letzten 15 Jahren und gerade in den qualitativ hochwertigen neuen US-Serien eine sehr hohe Quote rein horizontalen Erzählens, wohingegen bis Mitte der Neunziger meist die Monster of the Week-Struktur vorherrschte. Der Trend war so stark, daß selbst Serien, die mit klassischer Fallstruktur begannen (typische Beispiele sind hier „Akte X“, „Buffy“, „The West Wing“ oder auch „Dr. House“), in späteren Staffeln erst vorsichtig folgenübergreifende Dramaturgien in Form von Doppel- oder Dreifachfolgen

ausprobierten und dann teilweise sogar starke Story Arcs entwickelten - mit echten Auswirkungen, wie dem Tod von Hauptfiguren oder radikalen Veränderungen in der Prämisse der Serie.

Die Tendenz zu mehr horizontalem Erzählen erklärt auch die zunehmende Renaissance der Miniserie, die bei der britischen BBC eine jahrzehntelange Tradition hat, in den USA aber erst kürzlich aufkam, erneut mit HBO an vorderster Spitze: Im Prinzip handelt es sich schon bei vielen horizontalen Serien nicht mehr wirklich um serielles Erzählen im strengen Sinne, statt dessen werden die „Sopranos“ nicht selten als „86-Stunden-Film“ bezeichnet. Daher ist es nur logisch, daß es in Form der Miniserie auch Acht- oder Zwölfstundentage gibt, und zahlreiche preisgekrönte Roman- oder Sachbuchverfilmungen in Form von Miniseries (wie „John Adams“, „Angels in America“ oder „Mildred Pierce“) zeugen von diesem Trend.

Wozu dient aber all das horizontale Erzählen? Es führt zum einen zu einer neuen Komplexität. Dies läßt sich am besten an Beispielen veranschaulichen, z.B. der zweiten Staffel von „Mad Men“: Zwischen erster und zweiter Staffel gab es einen Zeitsprung von mehreren Monaten, und es ist hochgradig unklar, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Der Flashback, der uns einen Großteil dieser erzählerischen Ellipse nachholt, wird zweigeteilt und uns erst in den Folgen 5 und 6 der zweiten Staffel gezeigt. All die bis dahin gezeigten Informationen muß der Zuschauer aufnehmen und speichern, um sie dann nach 6 Folgen neu bewerten zu können. Noch schlimmer: In der letzten Szene der Folge 1 sehen wir den Protagonisten ein Päckchen verschicken – wir wissen nicht, an wen. In Folge 7 erleben wir einen kurzen Flashback, in dem er eine Frau trifft, die sein Geheimnis kennt – aber die Szene bricht ab. In Folge 12 schließlich lernen wir, wie dieser Flashback aus Folge 7 weiterging, wer diese Frau ist und daß es tatsächlich sie war, die 11 Folgen zuvor (!) das Päckchen erhalten hat. Ein weiteres Beispiel: Die Serie „In Treatment“ ist eine Daily, wird also 5 Tage die Woche ausgestrahlt, und verfolgt einen Psychiater in seiner Praxis, der Montag bis Donnerstag jeweils einen Patienten betreut und Freitag selbst zur Therapie geht. Diese Struktur läuft pro Staffel etwas mehr als 10 Wochen, es gibt als gut 50 Folgen pro Staffel. Und auch hier wird vom Zuschauer erwartet, jede Entwicklung der Figuren zu speichern, bis sie in genau einer Woche fortgeführt wird, während in der Zwischenzeit die anderen Figuren weiterlaufen. Es gibt sogar Momente, in denen sich die Handlungsstränge überschneiden, wenn beispielsweise der Dienstagspatient sich im Tag irrt und aus Versehen in Interaktion mit der Mittwochs-Patientin tritt. Komplexes Erzählen erlaubt es den Serien also, durch Ellipsen, Verzögerungen und bewußte Auslassungen den Zuschauer lange im Dunkeln zu halten; zugleich erwartet man von ihm, gewisse Informationen und Hinweise über einen sehr langen Zeitraum, beim wöchentlichen Konsum sogar über mehrere Monate, im Gedächtnis zu behalten, bevor man sie einlöst oder erklärt.

Der Gipfel dieses Trends ist sicherlich die Serie „Lost“, die von Beginn an als undurchdringliches Puzzle angelegt ist: Es gibt wiederkehrende Zahlencodes, Zeitreisen, eine mehrfach fragmentierte Zeitstruktur, alternative Realitäten, ungelöste Anspielungen, und eine Fülle von echten und fiktiven Fährten und Anspielungen im Internet. Die online kursierenden Übersichts-Blätter enthalten Dutzende von Hauptfiguren mit endlos scheinenden Verbindungen untereinander. Und dies ist kein Einzelfall: Für praktisch alle der neuen multiperspektivischen Serien könnte man ähnlich komplexe Schaubilder aufstellen: „The Wire“ beginnt mit gut 15 Hauptfiguren, erweitert diese Zahl der Protagonisten Staffel um Staffel noch weiter und schließt

letztlich mit ungefähr 35 Protagonisten, von denen gottseidank zwischendrin die Hälfte gestorben sind, sonst wäre eine Übersicht komplett unmöglich.

Diese durchaus neue Komplexität des Erzählens ist natürlich nur aufgrund neuer Auswertungsformen wie DVD, TiVo etc., aber auch durch mitgelieferte Online-Inhalte möglich. Die DVD-Auswertung ermöglicht anderes Erzählen, weil es auch andere Rezeption ermöglicht. Dramaturgische Komplikationen wie die Rückblenden bei „Mad Men“ sind extrem schwierig, wenn Leute Woche für Woche schauen – da wäre die oben beschriebene Memorisierung von kleinen Anspielungen über einen Zeitraum von 10 Wochen ist vermutlich schlicht unrealistisch. Hier werden also Erzählweisen eingesetzt, die entweder wiederholtes Sehen oder den Konsum „en bloc“ durch DVD (das sogenannte „binge-viewing“, wie es A.O.Scott von den New York Times in Anlehnung ans Komasaufen nannte) schon bewußt mitkalkulieren oder sogar voraussetzen – das hat aber natürlich auch zur Folge, daß die Qualität insofern steigt, als die Serie bei wiederholtem Sehen auch immer noch Neuigkeiten bieten muß und keinerlei Redundanzen aufweisen darf.

Zum Vergleich sollte man Soap Operas analysieren, bei denen man enorme Redundanzen findet – Situationen, Beziehungen und Geschehnisse werden wieder und wieder aufgearbeitet, bis der treue Seher angesichts der ständigen Wiederholungen ohne Fortschritt entnervt aufgibt. Dies ist keineswegs ein Fehler im Schreibprozeß, sondern ein absichtliches Mittel der Macher – und zwar keineswegs, wie häufig gemeint wird, als Antwort auf die mangelnde Aufmerksamkeit von Soap-Zuschauern, die vielleicht nebenbei bügeln. Es ist vielmehr eine (wenn auch resignative) Reaktion auf die Tatsache, daß der durchschnittliche Soap-Seher von fünf wöchentlichen Folgen nur zweieinhalb anschaut – deswegen braucht es so viele Wiederholungen, um ihn ständig wieder auf dem Laufenden zu halten. Die neuen Serien sind in ihrer Dramaturgie und Erzählweise also ohne die neuen Rezeptionsformen wie DVD, Festplattenrecorder oder TiVo kaum vorstellbar, weil man sonst sehr schnell den Anschluß verliert, wenn man eine oder zwei Folgen verpaßt hat. Sie verlangen zudem absolute Aufmerksamkeit. Nebenher Bügeln ist nicht.

Komplizierter wird es, wenn man die Auswirkungen von mehreren Handlungssträngen und Protagonisten auf das Erzähltempo anschaut. Viel wurde geschrieben über eine manchmal geradezu provokative Langsamkeit in den neuen Serien, die auch mit der Vielzahl von Protagonisten zu tun hätte. Beim Anblick von „The Wire“, die im Gegensatz zu anderen Krimiserien nicht einen Fall pro Folge, sondern einen Fall pro Staffel ansetzt (und mehr noch bei der Nachfolgeserie „Treme“, die rund zehn Protagonisten wenige Monate nach dem Hurrikan Katrina in New Orleans begleitet), erscheint diese Argumentation schlüssig. Es gibt jedoch auch zahlreiche Beispiele neuerer und ähnlich prägender Serien (wie z.B. „24“), die trotz zahlreicher Erzählstränge und horizontaler Dramaturgie ein deutlich schnelleres Tempo vorgeben als traditionelle Serien, was hauptsächlich durch Schnitt- aber eben auch durch Erzählrhythmus erreicht wird. Zudem in neueren Serien mit Fallstruktur häufig eine Vier-Akt-Struktur zu finden ist im Gegensatz zur traditionellen Drei-Akt-Struktur. Eine übliche Folge „Dr. House“ beispielsweise beinhaltet 1. Die Aufnahme des Patienten, 2. eine erste falsche Diagnose, die ihn fast tötet, 3. eine zweite falsche Diagnose, die ihn fast tötet und 4. eine richtige Diagnose, die ihn letztlich gerade noch rettet. (Eine Erzähldichte, die schon Mitte der 90er durch Serien wie „Emergency Room“ und „Homicide“ vorangetrieben wurde, die nicht umsonst als stilbildend

gelten). Deutsche Serien mit Fallstruktur haben meist nur drei Akte, also nur eine falsche Fährte, und erscheinen somit langsamer – älteres Publikum ist von dem Tempo einer „Dr. House“-Folge schon deutlich überfordert.

Die neuen Serien ziehen also teilweise das Tempo an, teilweise überraschen sie mit einer neuen Langsamkeit – beides ist nicht wirklich kausal mit mehreren Protagonisten oder Handlungssträngen verbunden. (Für eine Übersicht kritischer über einige dieser bahnbrechenden US-Serien sei empfohlen: Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah - Serielles Erzählen im zeitgenössischen amerikanischen Fernsehen.)

Aber neue Komplexität ist bedeutungslos ohne neue Inhalte. „Reich und Schön“, „Denver-Clan“, „Dallas“ – diese Serien hatten auch alle mehrere Protagonisten, folgenübergreifende Dramaturgie, viele Handlungsstränge, etc. Insofern sind für den Erfolg der neuen Serien nicht nur entscheidend, wie erzählt wird, sondern auch: was. Und bei den neuen Serien geht es nicht mehr nur um Familienintrigen und Liebeleien der Reichen und Erfolgreichen, sondern um gesellschaftlich deutlich kontroversere Milieus und kontroversere Themen. Das hängt zum einen mit dem bereits erwähnten Versprechen der Pay-TV-Sender zu tun, bewußt „anderes Fernsehen“ zu schaffen (gemäß des Werbespruchs „It's not TV, it's HBO“) und Tabus auszuhebeln. Aber auch die neuen Dramaturgien ermöglichen diese neuen Inhalte: Es entstehen „Riesenwerke, die in sechs oder sieben Staffeln gesellschaftliche Panoramen auffächern“, oder man spricht von „epischer Breite, mit der verschiedene gesellschaftliche Milieus und Institutionen durchleuchtet werden“. Somit wird eine intensive Beschäftigung auch mit komplexen Strukturen und Milieus möglich, die vorher undenkbar war.

HBO scheint dies in erster Linie zu nutzen, um eine eigene Mission zu erfüllen: eine völlig neue amerikanischen Geschichtsschreibung. Der Wilde Westen wird mit „Deadwood“ neu und ikonoklastisch beleuchtet, die Antike mit „Rome“, die Prohibitionszeit mit „Boardwalk Empire“. In den Miniserie ist dieser Trend noch deutlicher: Der Irakkrieg in „Generation Kill“, die Große Depression in „Mildred Pierce“, Aids in den Reaganomics der Achtziger in „Angels in America“ und die US-Unabhängigkeit in „John Adams“ – allesamt Adaptionen von tabubrechenden Romanen oder historischen Sachbüchern, die einen neuen Blick auf die Geschichte der USA werfen. Zudem produzierte HBO Fernsehfilme über den Irakkrieg 1990 („Live from Baghdad“), über die Kontroverse der Gore-Bush-Wahl 2000 („Re-Count“) und über den Finanzkollaps 2008 („Too Big To Fail“). „Mad Men“ ist zwar nicht HBO, schließt sich aber diesem Trend an und kann beinahe als Geschichtswerk über die frühen Sechziger Jahre in New York gelesen werden.

Aber nicht nur in bisher gar nicht oder anders wahrgenommene Zeiten, sondern auch in bisher tabuisierte Milieus geht die Reise. Und das sind sehr aktuelle Milieus wie der Drogenhandel („The Wire“) oder das organisierte Verbrechen („Sopranos“). „Sex and the City“ und seine heimliche Nachfolgeserie „Girls“ behandelte das Geschlechtsleben libertinäer und selbständiger Großstadtfrauen, „The L Word“ spielt in der lesbischen Community, „Big Love“ behandelt eine mormonische Vielehe zwischen einem Mann und drei Frauen, „The Big C“ beschreibt den neuen Lebensmut einer jungen Frau mit tödlicher Krebsdiagnose, und

„Six Feet Under“ behandelt den bisher hochgradig tabuisierten Umgang der Gesellschaft mit dem Tod. Zudem konnte man gerade mit „The Wire“ und „Treme“ auch eine weitere gesellschaftliche Tabuzone ansprechen: Beide gelten als erste Primetime-Drama-Serien, in denen die Mehrzahl der Hauptfiguren schwarz ist.

Hinzu kommt eine neue Darstellung und Thematisierung von Sexualität und Gewalt. Es ist ein Klischee, daß der Erfolg der neuen Serien auf Tabubrüche und vor allem auf neue Darstellungskonventionen in diesem Bereich zurückzuführen ist. Dies entspricht teilweise der Wahrheit, ist aber deutlich komplizierter, als das weithin angenommen wird.

Zum einen erschließen die neue Darstellungsformen von Sex und Gewalt erst eine realistische Darstellung mancher Milieus. Es war von jeher ein Vorteil der PayTV-Sender, daß sie sich nicht um die staatlichen Restriktionen der Aufsichtsbehörde FCC scheren mußten. Auch vor den berüchtigten Lobbyistengruppen christlicher oder rechtskonservativer Prägung, die zum Boykott oder zum Werbeboykott aufriefen, mußten sie keine Angst haben – die Inhalte finanzierten sich nicht über Werbung, sondern Abonnenten. Freizügigkeit und sogar Pornographie, aber auch die in den USA so strikt reglementierte Benutzung von Fluchworten war somit von jeher ein Verkaufsargument von HBO und Co.

Und paradoxerweise wurden die frei empfangbaren Sender in den letzten Jahren nicht etwa liberaler, sondern nur noch restriktiver: Seit der grotesken „Nippelgate“-Affäre 2004, als während einer Live-Übertragung des Super Bowl dank einer „wardrobe malfunction“ eine entblößte Brust von Janet Jackson zu sehen war, gibt es eine noch deutlichere Zurückhaltung und Selbstzensur der Networks (in der New York Times schrieb Frank Rich inzwischen von einer „Welle der Selbstzensur im amerikanischen Fernsehen, wie es sie seit der McCarthy-Ära nicht mehr gegeben hat“.) Und da die Pay-TV-Serien seitdem in Sachen Sex- und Gewaltdarstellung nochmal deutlich angezogen haben, klafft die Schere zwischen dem, was man hier darf und dort nicht, immer weiter auseinander: „Sex and the City“, „Girls“ oder „Californication“ spielten so ziemlich alles durch, was es im sexuellen Spektrum zu bereden und zu zeigen gab, vom weiblichen Ejakulat, über Oralsex mit einer Nonne bis zur Koprophilie; aber auch vermeintlich unscheinbare Serien wie „Deadwood“, „Rome“ oder „True Blood“, die keine explizit sexuelle Agenda hatten, waren und sind offenherzig bis zum äußersten – das im Zweifelsfall ein erigiertes männliches Glied im Bild ist.

Bei der Darstellung von Gewalt gilt im Prinzip die gleiche Gesetzmäßigkeit, auch wenn sie üblicherweise in den USA nicht so tabuisiert ist wie Sexualität. Trotzdem setzten Serien wie „The Shield“, „24“, „Sopranos“, „Six Feet Under“, „Generation Kill“ oder „Rome“ neue Maßstäbe in Sachen Drastik, von Folterszenen über ermordete schwangere Frauen bis zu grausigen Kriegsbildern auf modernen oder antiken Schlachtfeldern. Dieser Trend geht so weit, daß manche Serien sogar weit übers Ziel hinausschießen: Während in Serien wie „Sex and the City“, „Californication“, „The Sopranos“ oder „The Shield“ moderne sexuelle Moralvorstellungen oder die Fallstricke körperlicher oder staatlicher Gewaltausübung auch thematisch im Zentrum stehen und die explizite Darstellung daher nur konsequent und wichtig erscheint, setzen einige andere Serien auf derart überzeichnete Darstellung von Sex und Gewalt, daß diese zugleich zu einem unique selling point und zu

einer qualitativen Bürde wird (hier sei beispielsweise die Sex- und Splatterorgie „Spartacus: Blood and Sand“ genannt). (Wer mehr über die kulturellen Tabubrüche des US-Fernsehens lesen möchte, dem sei der kleine Band von Ivo Ritzer empfohlen: „Fernsehen wider die Tabus: Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien“.)

Doch wichtiger als diese Tabubrüche ist der radikale Bruch mit einer ganzen Reihe an Serienkonventionen, die jahrzehntelange die Sehgewohnheiten des Publikums geprägt haben. Manche dieser Konventionen wurden schon früher angeknackst, beispielsweise von der stilprägenden 80er-Detektivserie „Moonlighting“ (alias „Das Modell und der Schnüffler“), die als erste „Dramedy“ gilt, also konsequent ernste Tonalität mit leichter mischte, und vor allem mehrfach die „Vierte Wand“ brach: Figuren wandten sich direkt ans Publikum, an den Sender oder die Kritiker, man sah Crewmitglieder, die das Set auf- und abbauten oder sogar mit den Figuren interagierten. „Moonlighting“ war auch die erste Serie, die für Spezialfolgen die Serienkontinuität durchbrach, z.B. mit einer komplett in schwarzweiß gedrehten Noir-Episode, oder der legendären „Atomic Shakespeare“-Folge, in der die Figuren in jambischen Pentametern und Kostümen aus dem 16. Jahrhundert Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ nachspielen, was sich letztlich als Traumsequenz eines jugendlichen Zuschauers der Serie entpuppt. In den Neunzigern war es dann vor allem „Buffy“-Erfinder Joss Whedon, der mit einer Stummfilmepisode und einer Musical-Folge ähnlich mit der Serienkontinuität spielte. Aber die neuen amerikanischen Serien finden noch andere und nachhaltigere Tabubrüche, die sich nicht nur auf einzelne Folgen beschränken.

Das beginnt mit dem Stil. Zur Erläuterung der eigentlichen Konvention sei hier ein RTL-Serienredakteur zitiert, der in einem Gespräch sagte, daß Serien bunt, hell, sauber und freundlich ausgeleuchtet sein müssen und nicht zu hektisch sein dürfen, um das Publikum nicht abzuschrecken. Wenn man sich die amerikanischen Fernsehserien der Achtziger Jahre anschaut, ist diese Konvention noch intakt; wenn man dann zu den HBO-Serien im neuen Jahrtausend springt, könnte der Kontrast nicht frappierender sein: „Sopranos“, „The Wire“, „The Shield“ und „Dexter“ sind streckenweise visuell ebenso extrem düster wie sie moralisch komplex sind, „Deadwood“ spielt praktisch im Dreck, „Generation Kill“ und „24“ sind absichtlich desorientierend schnell geschnitten, aber auch andere Stilkonventionen werden kreativ gebrochen: „Treme“ hat in jeder Folge zwei Jazzlieder, die voll ausgespielt werden – das sind gut 10 Min. pro Folge ganz ohne Dialog.

Eine zweite gebrochene Konvention sind die Hauptfiguren: Bisher galt, daß man eine sympathische Hauptfigur braucht, der die Zuschauer folgen. Inzwischen hat sich das eindeutig geändert – zumindest in den USA. Als Protagonisten der neuen Serien verzeichnen wir Drogendealer in „The Wire“, korrupte Polizisten in „The Shield“, einen Mafiaboß bei den „Sopranos“, eine drogendealende Vorstadthausfrau in „Weeds“, Soldaten in „Generation Kill“ und „Rome“, eine Schizophrene in „United States of Tara“, einen Alkoholiker mit sechs Kindern in „Shameless“ oder einen biedereren Familienvater, der erst zum Crystal-Meth-Koch und schließlich zum zynischem Killer wird, in „Breaking Bad“. Paradebeispiel ist aber natürlich „Dexter“: Ein Serienkiller als Hauptfigur – warum so etwas überhaupt funktionieren kann, darüber wundert sich der deutsche RTL-Produzent und Drehbuchautor Dennis Eick in seinem Essay im Serienbuch „Was bisher

geschah“ geschlagene zwanzig Seiten lang. Tatsache ist, daß solche Protagonisten früher im US-Fernsehen vollkommen ausgeschlossen waren und es heute im deutschen noch sind.

Aber das größte Tabu ist vermutlich der Tod von Haupt- oder Nebenfiguren. Man kann sich kaum vorstellen, welch ein Schock es für den Zuschauer gewesen sein muß, als am Ende der Pilotfolge von „Oz“ 1997 die vermeintliche Hauptfigur der Serie starb. Noch größere Breitenwirkung erzielt zwei Jahre später die erste Staffel der „Sopranos“, in der fast die Hälfte der im Vorspann genannten Hauptfiguren ermordet wurden. Plötzlich bekam der Spannungsbogen der Serie ganz neue Möglichkeiten, Mordanschläge auf Hauptfiguren und deren Familie waren plötzlich keine leeren Drohungen mehr. Einem MacGyver, einem Magnum oder dem A-Team wäre das nicht passiert. Und es blieb nicht bei den „Sopranos“: Auch in „24“, „Lost“, „Treme“, „The Wire“, „Breaking Bad“ und vielen anderen Serien wurden inzwischen Hauptfiguren getötet. Als Paradebeispiel galt lange Zeit „Rome“, das über 20 Jahre römischer Geschichte erzählt und in zwei Staffeln 36 Hauptfiguren aufweist, von denen am Ende gerade mal 12 noch leben. Doch selbst diese Quote wurde inzwischen von „Game of Thrones“ noch überboten, wo nicht nur der nominelle Protagonist mitten in der ersten Staffel stirbt, sondern ein wahres Massaker an nicht weniger als 5 Hauptfiguren während der inzwischen berühmten „Red Wedding“-Folge in der dritten Staffel einen veritablen Shitstorm auslöste.

Angesichts all dieser Tabubrüche sollte man meinen, all diese Serien wären einer kleinen Elite von Zuschauern vorbehalten, die bereit sind, solche avantgardistischen Experimente im Fernsehen mitzugehen. Und wir werden sehen, daß sehr viele (wenn auch nicht alle) der neuen Serien tatsächlich sehr geringe Zuschauerquoten haben. Die eigentliche Revolution besteht also nicht darin, daß solche Formen plötzlich machbar sind (sie waren es schon immer), sondern warum sie sich plötzlich finanziell rentieren und somit auch produziert werden – kurz: die Produktionsbedingungen haben sich geändert. Denn der Rest ist dann „trickle down“: Die Serien mögen teils elitär sein, aber ihr Einfluß auf die generelle Fernsehkultur ist immens stimulierend, und der „HBO-Effekt“ auch auf frei empfangbare Sender und Serien wurde vielfach dokumentiert: Wenn erstmal eine kulturell anerkannte Alternative existiert, kann sich kein Sender mehr hinter den vermeintlichen Gesetzen des Marktes verstecken. Statt dessen hat eine Art qualitatives Wettrüsten um die angesagteste Serien-Idee eingesetzt...

Wenn wir also die radikale Änderung der Produktionsbedingungen nachvollziehen, brauchen wir erstmal eine Orientierung: Die neuen US-Serien sind ein extrem teures Vergnügen. Geschätzte 4-5 Mio. Euro kostet die Produktion einer normalen Serie durchschnittlich pro Folge – zum Vergleich: in Deutschland kostet eine Serienfolge zwischen 500.000 und 800.000 Euro. Was aber bei HBO passiert, spielt nochmal in einer komplett anderen Liga: „Rome“ war damals mit ca. 10 Mio. pro Folge die teuerste Serie aller Zeiten, für die neueste Prestige-Produktion „Boardwalk Empire“ toppte der Sender dann den eigenen Rekord nochmal mit beinahe unglaublichen 20 Mio. Euro pro Folge – das Budget eines kleinen US-Kinofilms.

Vor allem aber herrscht kreative Freiheit. In Interview nach Interview berichten Serienerfinder wie David Milch oder David Simon, daß sie bei HBO alle denkbaren Freiheiten genießen. Statements wie dieses Zitat eines Senderverantwortlichen werden staunend kolportiert: „Sie wurden für viel Geld angeheuert, um eine

Serie zu entwerfen, weil wir davon überzeugt sind, daß Sie etwas Einmaliges zu sagen haben. Wenn wir die Kompetenz hätten, selbst eine Serie zu entwerfen, hätten wir Sie nicht einstellen müssen. Insofern werden wir den Teufel tun, Ihnen in ihre kreativen Entscheidungen reinzureden.“

Mit der neuen Freiheit geht eine neue Arbeitsteilung einher, in der überraschenderweise die Drehbuchautoren die neuen starken Macher sind. Das sogenannte „Writer/Producer“-Modell, bei dem erneut HBO Pioniergeist bewies, sieht neben dem allmächtigen „Showrunner“, der als Autor und ausführender Produzent die Grundidee und Richtung der Serie beisteuert, für jede Staffel eine ganze Reihe von Autoren vor, die auch als Ko-Produzenten für einzelne Folgen oder die ganze Staffel agieren und daher unabhängig von Regie und Sender sicherstellen können, daß ihre Vision vom ersten Entwurf bis zum letzten Schnitt auch aus einem Guß erhalten bleibt. Das hat eine Gruppe von extrem kreativen Showrunnern wie Joss Whedon, David Milch, David Simon, Aaron Sorkin, David E. Kelley oder Matthew Weiner hervorgebracht, die eine starke persönliche Bindung zu ihren Serien haben. Da sie ihre „Writer's Rooms“ selbst bestücken können, kommt es zu so faszinierenden Kontrasten wie dem zwischen Aaron Sorkin, der praktisch jedes Drehbuch selbst schreibt, und David Simon, der seine Autoren für „The Wire“ und „Treme“ aus den renommiertesten Sachbuch- und Romanautoren zusammensuchen konnte, die zwar keinerlei Fernseherfahrung hatten, dafür aber ganz eigene Sichtweisen und extrem hohes Fachwissen aus den Milieus mitbrachten. (Die Besonderheiten dieser neuen writer-producer-Modelle werden detailliert beschrieben bei Christoph Dreher: Autorenserien / Auteur Series: Die Neuerfindung des Fernsehens / The Re-Invention of Television.)

Aber nicht nur bekannte Autoren, sondern Prominenz aus allen Bereichen drängt sich um die Möglichkeit, unter solchen Budgets und Freiheiten bei HBO zu arbeiten. Die Liste der beteiligten preisgekrönten Filmemacher und Kinostars ist wahrlich illustriert: Martin Scorsese produziert „Boardwalk Empire“ mit Steve Buscemi; David Fincher produzierte „House of Cards“ mit Kevin Spacey; Michael Mann produzierte „Luck“ mit Dustin Hoffman und Nick Nolte; Tom Hanks produzierte „Big Love“; Judd Apatow produziert „Girls“; für „Six Feet Under“ schrieben und drehten Oscarpreisträger wie Alan Ball, Lisa Cholodenko oder auch Joshua Marston, der bereits Preise auf der Berlinale und in Sundance gewonnen hat. Action-Routinier Michael Apted drehte den „Rome“-Pilotfilm, Regie-Legende Walter Hill den für „Deadwood“, Frank Darabont den für „The Walking Dead“, Neil Jordan den für die „Borgias“, Oscarpreisträger Bill Condon den für „The Big C“ und Oscarpreisträger Ridley Scott dreht gerade einen Pilotfilm für die US-Serie „The Vatican“; Agnieszka Holland drehte Folgen für „The Wire“ und „Treme“, Rian Johnson für „Breaking Bad“, Tim Robbins für „Treme“, Joel Schumacher für „House of Cards“, Barbet Schroeder für „Mad Men“, Quentin Tarantino für „ER“ und „CSI“. Und bei den HBO-Miniserien geht das Name-Dropping fröhlich weiter: Todd Haynes drehte „Mildred Pierce“ mit Kate Winslet; Mike Nichols „Angels in Amerika“ mit Al Pacino, Meryl Streep und Emma Thompson. Die Flut der Namen ist vielleicht überwältigend, aber der Trend ist klar: Eine Oscarnominierung oder ein Preis bei einem bedeutenden Filmfestival sind eher die Eintrittskarten anstatt (wie früher) das Ausschlußkriterium, um im US-Fernsehen zu arbeiten. Und die Gründe sind nachvollziehbar: Wer sich fürs Geschichtenerzählen begeistert und wirklich in die Tiefe gehen will, egal ob als Autor, Regisseur oder Darsteller, der hat natürlich viel mehr Spaß daran, eine 80-Stunden-Geschichte wie die „Sopranos“ zu erzählen als eine Zweistundengeschichte im Kino. Früher waren Fernsehserien repetitiv, heutzutage sind sie eine große

durchgehende Erzählung.

Um nun wiederum die Ursache für die neuen Produktionsbedingungen zu verstehen, muß man die neuen Auswertungsmöglichkeiten beleuchten. Denn der eigentliche Grund für die Revolution findet sich in einem Artikel, der den polemischen Titel trägt „Was muß man eigentlich machen, um von HBO abgesetzt zu werden?“ („What's it take for HBO to cancel a show?“ von Todd VanDerWerff auf A.V. Club). Der Artikel beschreibt detailliert wie die Serie „Bored to Death“, die in ihrer ersten Staffel bei HBO den neuen Tiefstwert-Rekord von 125.000 Zuschauer erreichte (bei 70 Mio. Abonnenten läßt sich das kaum noch in Prozentzahlen ausdrücken) soeben grünes Licht für eine neue Staffel erhalten hat (letztlich wurden es dann sogar drei Staffeln zwischen 2009 und 2011). Jeder interessierte Kenner des Fernsehgeschäfts fragt sich natürlich sofort, was da los ist.

HBO ist die vermutlich erste Institution, die sich tatsächlich vom Quotenwahn gelöst hat. Der Co-Präsident von HBO Richard Pepler gab zu Protokoll: „Uns ist egal, wie viele Zuschauer unsere Serien haben. Alles, was uns interessiert, ist wie viele Abonnenten am Ende des Monats beschließen, daß HBO es wert ist, ihr Abonnement zu erneuern.“ Wie kann man sich diese Herangehensweise leisten? Indem man begriffen hat, daß nicht die Zahl der Zuschauer wichtig ist, sondern, ganz unromantisch, der finanzielle Erfolg der Serie. Und der kommt eben bei HBO nicht durch die Zahl der Zuschauer.

HBO war nicht immer so. Serien wie „Deadwood“ oder „Carnivale“ wurden abgesetzt, bevor sie zu Ende erzählt waren. Es gab Proteste von Zuschauern und Machern, für kurze Zeit stand HBO genauso schwach und banal wie alle anderen Sender. Aber dann gab es ein Exempel, von dem der Sender sehr viel gelernt hat und das ihre zukünftige Arbeitsweise stark prägte: „Rome“. Von dieser damals teuersten Serie aller Zeiten, einer Koproduktion mit der BBC, die unter extremem Kulissenaufwand in den römischen Cinecitta-Studios gedreht wurde, waren die ersten beiden Staffeln abgedreht, als sich abzeichnete, daß die erste Staffel enttäuschende Quoten einfuhr. HBO reagierte und setzte die weitere Produktion der Ausstattungssorgie aus, das Set wurde geräumt und die geplante dritte Staffel nicht mehr gedreht. Dann aber geschah etwas Unerwartetes: Die zweite Staffel bekam deutlich bessere Quoten, und die DVD der ersten Staffel, die zeitgleich zur Ausstrahlung der zweiten herauskam, war ein massiver Erfolg. Damit war HBO in der dümmsten aller Situationen: Sie hatten eine Erfolgsserie, die sie aber nicht weiterdrehen konnten, weil die riesigen Kulissen, wie der komplette Nachbau des Forums in Originalgröße, bereits zerstört und die Schauspieler aus ihren Verträgen entlassen worden waren.

Seitdem ist HBO extrem vorsichtig mit dem Absetzen von Serien. „The Wire“ war nach drei Staffeln so gut wie fertig erzählt und erhielt nie mehr als schwache Quoten. Aber nach einem Jahr Pause, in dem die Lobeshymnen der Kritiker sowie dringliche Zuschauerbriefe beim Sender eingingen, hielt HBO die Serie für einen Gewinn und gab noch zwei weitere Staffeln in Auftrag. Die Nachfolgeserie „Treme“ war noch langsamer und fuhr ebenfalls schlechte Einschaltquoten ein, aber HBO-Co-Präsident Richard Pepler meinte nur: „Es ist eine elegante Serie, mit der sich unsere Marke schmücken kann“. Inzwischen ist die Serie in ihrer vierten Staffel. Tatsächlich wird seit „Rome“ fast jede Serie auf HBO zu Ende erzählt, was manchmal drei,

manchmal fünf und manchmal acht Staffeln dauert. Und bevor man eine Serie absetzt, werden sehr genau die alternativen Vertriebswege geprüft, denn es gibt viel mehr Arten und Weisen, wie sich einschaltsschwache Serien trotzdem rentieren können: Die DVD-Auswertung ist für HBO zu einem riesigen Nebengeschäft geworden; ebenso die „Syndication“: das bezeichnet den sehr lukrativen Verkauf der Serien an die frei empfangbaren Networks, die diese dann (meist in mehr oder weniger leicht zensierter Version) ein Jahr oder noch länger nach der Erstsending ausstrahlen; die Auslandsverkäufe sind bei HBO traditionellerweise nicht so immens, weil viele der anspruchsvollen Serien bei den Privatsendern außerhalb der USA nicht ankommen oder ausschließlich auf DVD laufen, aber auch hier gibt es immer wieder (z.B. mit „Sex and the City“) einen internationalen Hit, und wenn man Lizenzgebühren von ursprünglich 100.000 Euro pro Folge und pro Verwertungsland rechnet, kommt auch dabei durchaus Geld zusammen; über Streaming-Zahlen des eigenen Pay-Per-View-Dienstes „HBO Go“ und den Verkauf an andere VoD-Plattformen wie „Netflix“ weiß man noch nicht allzuviel, aber vermutlich wird durch die zukünftige Verschmelzung von Internet und Fernsehen diese Sparte noch deutlich zulegen. Eine weitere und letzte Auswertungsform ist natürlich das Kino: „Akte X“ zog ebenso wie „Sex and the City“ gleich zwei Kinofilme nach sich, „Twin Peaks“ bekam ein Prequel, der viel zu früh abgesetzte Publikumsliebbling „Firefly“ fand die furiose Kino-Fortsetzung „Serenity“, „24“ warf immerhin Event-Spielfilme wie „24: Redemption“ ab und über Kinofortsetzungen der frühzeitig abgesetzten Serien „Deadwood“ und „Rome“ wird seit Jahren gemunkelt.

Das ist also die Situation in den USA: Andere Auswertungsmöglichkeiten abseits vom Werbemarkt sorgen für bessere Produktionsbedingungen und besseres Personal, für weniger Sorge um politische Korrektheit und weniger Angst vor dem Werbeboykott, für neue Sehgewohnheiten der Zuschauer und somit für neue Dramaturgien, neue Themen und neue Qualität. Der Rest ist der sogenannte „HBO Aftereffect“: Wenn HBO-Serien wie „Sex and the City“ oder „Six Feet Under“ in ihrer Syndication bei den frei empfangbaren Sendern bessere Quoten einfahren als deren eigene Produktionen, und wenn die Networks dann auch noch mitansehen müssen, wie HBO die DVD- und Auslandsverkaufsgelder einsackt, führt das früher oder später zu einer gewissen „Das können wir auch“-Mentalität. Und das wiederum führt zumindest zu einigen Pay-TV- und Network-Serien, die auf höchstem Niveau um die Gunst des jungen, zahlungskräftigen DVD-Publikums und der kreativen Film- und Fernsehelite buhlt. Aus dem Broadcasting, dem Wettbewerb um den kleinsten gemeinsamen Nenner, ist ein „Narrowcasting“ geworden, ein Wettstreit um die medialen Trendsetter und online wirksamen Multiplikatoren. Die Folge ist ein kreatives Wettrüsten, das die aktuelle amerikanische Fernsehserie zur kulturell interessantesten narrativen Form der letzten zehn Jahre gemacht hat.

Wie die Zukunft der US-Fernsehmarktes aussehen wird, ist dabei immer noch offen. In den Leitmedien der USA wird alle halbe Jahr provokativ gefragt, ob die Revolution jetzt wieder vorbei ist – oder noch provokativer verkündet, daß dem schon so wäre. Vor allem HBO wurde schon drei- bis fünfmal mit viel Getöse zu Grabe getragen – als die Goldene Ära der Serien „Sopranos“ und „Sex and the City“ zu Ende war, nach der Absetzung der neuen Kultserien „Deadwood“ und „Rome“ oder bei sonst jedweder vermeintlichen Krisenmeldung. Stets hieß es, HBO könne die Qualität und Innovation finanziell nicht mehr stemmen, stets wurde kreative Magerkost und tristes Mittelmaß und ein Niedergang der amerikanischen Serie prophezeit. All dem zum Trotz ist der Sender im Moment so profitabel und furchtlos wie nie zuvor – mit „Boardwalk

Empire“, „Game of Thrones“, „Girls“, „True Blood“ und vielen anderen Serien hat der Sender neue Flaggschiffe, die ebenso prestigeträchtig, preisgewinnend und vor allem profitabel sind. Und der HBO-Aftereffekt sorgt dafür, daß die Network-Sender und die anderen Pay-TV-Kanäle mitziehen: Neue Serien wie „The Big C“, „Shameless“, „House of Cards“ etc. bestätigen, daß der Qualitätstrend durchaus anhält, wenn nicht sogar wieder anzieht.

Tatsächlich wird sogar bereits die nächste Revolution ausgerufen, und mit guten Argumenten: Da die Fernsehausstrahlung nur noch einen Bruchteil der Einnahmen generiert, ist ein traditioneller Sender als Partner bei der Serienproduktion zunehmend überflüssig. Fernsehproduktion ohne Fernsehsender: Was hierzulande absurd klingt, ist in den USA längst Realität. Zunehmend drängen fernseh-fremde Firmen mit neuen Serien auf den lukrativen Markt. Denn auch Streaming- und Video-on-Demand-Dienste wie Netflix, Hulu und auch YouTube produzieren bereits eigene Serien – und zwar in großem Stil: YouTube hat 100 Millionen US-Dollar in eigenes Programm investiert, das meiste davon soll in eigenen VoD-Kanälen zu sehen sein. Hulu plant sogar Ausgaben im Wert von 500 Million Dollar für eigenes Programm, unter anderem für eine sechsteilige Dokuserie von Kultregisseur Richard Linklater. Und der Internet-Anbieter Yahoo sieht sich bereits als "the fifth network." Ihr Head of content Robert Kyncl verkündete auf der letzten Entertainmentmesse CES, daß im Jahr 2020 90% des Fernsehprogramms über das Internet empfangbar sein wird – und Yahoo will da kräftig mitmischen, zum Beispiel mit der Doku-Serie "The Failure Club" von Oscar-Preisträger Morgan Spurlock und der futuristischen Animationsserie „Electric City“, produziert von Tom Hanks. Auch der Online-Retailer Amazon ist groß eingestiegen: Nach einem öffentlichen Auswahlprozeß mit online-Abstimmung wurde eine ganze Reihe neuer Serien produziert (darunter die kultverdächtige Politsatire „Alpha House“ des legendären Cartoonisten und Kommentators G.B. Trudeau mit John Goodman in der Hauptrolle), die exklusiv über Amazons VoD-Plattformen zu erwerben und für AmazonPrime-Mitglieder kostenlos sind.

Als größter neuer Spieler hat sich aber vermutlich Netflix etabliert. CEO Reed Hasting vergleicht die eigene Firma bewußt mit HBO: „We are becoming more like them in doing some originals, starting that journey, and they are becoming more like us in creating an on-demand interface like HBO Go“. Was vor ein paar Jahren angesichts der Marktdominanz von HBO noch vermessen klang, ist inzwischen nicht mehr von der Hand zu weisen: Dieses Jahr hat die Zahl der Netflix-Kunden die Zahl der HBO-Abonennten überholt. Der VoD-Dienst hat in den letzten Jahren Marktanteil und Einzugsgebiet kontinuierlich erweitert, nach der Öffnung für Westeuropa bis in die Niederlande hinein steht der Dienst nun an den Grenzen zum deutschen Markt (den er neuesten Berichten zufolge 2014 oder 15 angehen will). Und natürlich versucht sich der Sender neben der digitalen Zweitauswertung aller hier besprochenen Serien auch an eigenem Content – und schrieb gleich mehrfach Geschichte: Der Sender kaufte die Rechte an der frühzeitig abgesetzten Fox-Sitcom „Arrested Development“ und setzt sie auf eigene Faust fort. Diese neuen Folgen wurden ebenso wie „House of Cards“ im Winter 2013 veröffentlicht – und zwar logischerweise alle Staffelfolgen gleichzeitig. Die Auflösung der Weekly und somit die Auflösung traditioneller Serien-Sehgewohnheiten, die sich mit DVD-Konsum und Streaming seit Jahren angedeutet hat, wird damit endgültig zementiert: Fernsehserien sind ein Gesamtkunstwerk geworden, das man zu jedem beliebigen Zeitpunkt, in beliebiger Dauer und in beliebigen

Abschnitten konsumieren kann. Kevin Spacey sprach nicht nur aus Eigeninteresse, als er dieses Geschäftsmodell in seiner vielbeachteten Eröffnungsrede beim Edinburgh Television Festival als dringend überfällige Befreiung der Zuschauer und als Zukunft des Fernsehens anpries.

Es ist also schon wieder viel in Bewegung. Analyst James McQuivey von der Firma Forrester Research sieht das traditionelle Fernsehbranche bereits in der Auflösung begriffen ("ready to unravel"): Die Auswirkungen dieser graduellen, aber bahnbrechenden Veränderungen im audiovisuellen Vertrieb werden sich vor unseren Augen abspielen "like a slow-mo replay of an accident". (Wer sich für mehr Details, Zuschauerstatistiken und Einsichten in diese zweite Fernsehrevolution interessiert, dem sei Richard Gutjahrs Online-Essay „Breaking The Utterly Bad“ an dieser Stelle sehr empfohlen.)

Teil 2: Im Angesicht des Erbrechens

Warum die deutschen Serienrevolution ausbleibt

Bevor ich nun die einzelnen Sendergruppen und Auswertungsmodelle des deutschen Fernsehens auf der Suche nach Anzeichen einer bevorstehenden Revolution durchleuchte, muß erstmal ein grundsätzliches Bild der hiesigen Fernsehlandschaft gezeichnet werden. Denn bis auf die hitzige Gebührendiskussion, die unter anderem auch eine andere Serienproduktion für die Öffentliche Rechtlichen fordert und in die sich inzwischen selbst Ex-Verfassungsrichter Paul Kirchhof und der amtierende Bundestagspräsident Norbert Lammert mit lautstarken Programmänderungswünschen einmischten, bleibt es hierzulande geradezu gespenstisch still. Weder die erste noch die zweite Serienrevolution werden ausdiskutiert, die Feuilletons bedenken zwar die US-Serien mit den üblichen Lobeshymnen, aber das Programm fährt immer noch auf der gleichen Schiene wie in den 80ern und 90ern – inklusive der Wiederentdeckung von staubigen Heimatklassikern wie dem „Forsthaus Falkenau“.

Zuerst gilt es, ein paar pauschale Ausreden und Mythen aus dem Weg räumen. Es hat zum Beispiel nichts mit der Landesgröße zu tun: Eine so winzige Filmkultur wie das flämische Belgien hat eine reiche Tradition an narrativ hochinteressanten Miniserien und einigen äußerst innovativen Formaten, vor allem im komödiantischen Bereich, und dafür erst kürzlich einen Emmy erhalten – eine Ehre, die Deutschland in den letzten Jahren nur noch für Dokumentarformate zuteil wurde. Im dänischen Fernsehen durften sich derweil die Dogma-Regisseure mit senderübergreifenden Parallelfilmern austoben, und im schwedischen Fernsehen entstand die erste interaktive Fiktion-Serie mit Zuschauerpartizipation als televisionäres Experiment. In der Qualität seiner Serien läuft Deutschland, seinem Status als einer der größten Fernsehmärkte der Welt zum Trotz, praktisch allen anderen selbstproduzierenden Fernsehnationen hinterher. Aus Dänemark („Borgen“, „The Protectors“, „Unit One“), Frankreich („Les Revenants“) oder Australien („Danger5“, „Top of the Lake“) dringen alljährlich faszinierende neue Serienprojekte auf die hiesigen Fernsehfestivals wie die Cologne Conference – nur um von den deutschen Redakteuren für gut befunden und gleichzeitig komplett ignoriert zu werden. (Von Großbritannien möchte ich an dieser Stelle noch gar nicht reden – die BBC hat in dieser Diskussion eine Sonderrolle verdient.)

Ein ebenfalls zu Unrecht herbeigeredeter Grund ist die generelle Stimmung der Unsicherheit dank Wirtschaftskrise, Terrorangst etc. Vor allem Redakteure im Privatfernsehen bemühen gerne den 11. September und/oder die Wirtschaftskrise und das damit offenbar gleichzeitige „Ende der Spaßgesellschaft“, das paradoxerweise zu einer Sehnsucht nach mehr Spaß, Ablenkung und Geborgenheit beim deutschen Fernsehzuschauer geführt haben soll – schließlich müsse man sich in Zeiten von ständiger Überarbeitung, wirtschaftlichen Zwängen und einer düsteren Zukunftsprognose mit luftig-leichten Programmen ablenken, anstatt düstere und komplexe Themen zu wälzen (mit denen man sich anscheinend in Zeiten des allgemeinen Wohlstands viel lieber auseinandersetzt?). Die typischen Löcher in dieser Logik sind, wieder einmal, US-Serien wie „Six Feet Under“, „Homeland“ oder „Dexter“, die trotz ihrer radikal-pessimistischen Aussichten von der krisengeschüttelten deutschen Seele offenbar nicht als zu düster angesehen werden und stattdessen Quotenerfolge einfahren. Selbst die hinlänglich bekannte Neigung des deutschen TV-Publikums zum Krimi scheint dieser Theorie zu widersprechen. Die USA steckt derweil in einer politischen, gesellschaftlichen und finanziellen Krise, wie sie sie seit Jahrzehnten nicht mehr gekannt haben, und die dortigen Serien sind keineswegs weniger drastisch geworden.

Es liegt auch nicht an den zugegebenermaßen erdrückend strikt klingenden Restriktionen, denen sich die Fernsehredakteure unterworfen fühlen, namentlich in Gestalt der FSF Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen, die die Sender unterzeichnet haben. Darin steht, daß im Vor- und Hauptabendprogramm Sendungen verboten sind, die „Gewalt... als Mittel, Konflikte zu lösen oder Interessen durchzusetzen, nicht eindeutig ablehnen, sondern legitimieren“; oder in denen „Lebenskonzepte, sexuelle Verhaltensweisen oder Praktiken dargestellt werden, die den Erfahrungen und Vorstellungen von Normalität eines Heranwachsenden entscheidend widersprechen, dabei jedoch den Eindruck völliger Normalität vermitteln“; oder in denen „sexuelle Handlungen mit vulgärer Sprache benannt werden“; usw. usw.

Tatsächlich scheinen solche Auflagen kaum Spielraum zu bieten für die moralischen und tabubrechenden Fragen, wie sie aktuelle amerikanischen Serien derzeit aufwerfen. So wäre es auch, wenn die FSF das Papier wert wäre, auf dem sie geschrieben steht. Schließlich finden im Vor- wie im Hauptabendprogramm mit US-Serien wie „Sex and The City“, „Breaking Bad“, „The L Word“ oder „Californication“ genau die dort beschriebenen Sachverhalte statt, ohne daß diese Sendungen ins Nachtprogramm verbannt würden (auch wenn sie manchmal für den deutschen Markt noch leicht zensiert werden). Aber selbst eine Serie wie „Dexter“, die nicht selten den Anschein erweckt, als würde ihr gesamter Existenzzweck darin bestehen, „Gewalt... als Mittel, Konflikte zu lösen oder Interesse durchzusetzen“ zu legitimieren, läuft unbeanstandet im deutschen Hauptabendprogramm. Die FSF ist es also nicht, die den kreativen Prozeß behindert.

Nein, der einzige wirklich pauschal für alle Sender vorbringbare Grund, warum man eine qualitative Revolution im Serienfernsehen scheut, ist ein hausgemachter: **Die Altersstruktur**. Es ist bekannt, daß die neuen Serien in ihren Rezeptionsanforderungen, ihrem Niveau und ihrer Geschwindigkeit ein junges, erwachsenes Publikum ansprechen. Das Durchschnittsalter (!) der Zuschauer bei ARD und ZDF liegt aber bei 60 respektive 61 Jahren. (Wobei das ZDF kürzlich den mutigen Vorsatz wagte, sein Durchschnittspublikum „über die nächsten Jahre“ von 61 auf 60 Jahre zu verjüngen.) Der

Publikumsdurchschnitt bei arte ist 56, bei Sat1 51, bei RTL 46. Die dritten Programme machen noch mehr Greisenfernsehen als ARD und ZDF (Das Spektrum reicht vom WDR mit 61 bis zum BR mit 64 Jahren). Allein ProSieben unterschreitet mit 35 Jahren das Durchschnittsalter der deutschen Gesamtbevölkerung, das bei knapp 45 Jahren liegt. Und ausgerechnet dieser Sender hat fiktionale Eigenproduktionen seit mehreren Jahren praktisch eingestellt – der junge Schnitt wird mit US-Serien und -Filmen sowie mit Shows hergestellt.

Zugleich herrscht nach allgemeiner Meinung im deutschen Serienfernsehen etwas, das der Dramaturg und Autor Gunther Eschke als Suche nach der „eierlegenden Wollmilchsau“ beschreibt: Die fiktionalen Stoffe sollen die Zielgruppe der 14-49jährigen bedienen, zugleich natürlich auch das Stammpublikum von 60+ nicht vergraulen und natürlich auch jene berüchtigte Redakteurin zufriedenstellen, die bei Stoffen grundsätzlich fragt, ob ihre 80jährige Mutter das auch schauen würde. Das, was in der Sektion über US-Serien als „Narrowcasting“ beschrieben wurde, scheint also hierzulande noch nicht ganz angekommen zu sein. Da dieser absurde Zielgruppenspagat nicht funktionieren kann, versteifen sich die Macher letztlich doch auf ihr Stammpublikum, und so kriegen die meisten Serien im öffentlich-rechtlichen Raum dann eine geriatrische Geschwindigkeit, in der alle Figuren langsam laufen, langsam sprechen, langsam denken und jede Wendung mehrmals erklärt wird. In den Privaten dagegen herrscht entsprechend der meist weiblichen 50+-Zielgruppe eine gemütliche Harmonie aus leicht dosiertem Mitgefühl und einfachen Problemlösungen ohne echtes Interesse an gesellschaftlichen Themen oder Abweichungen vom Massenkonsens. (Als Lesetip sei hier auf Gunther Eschkes Buch „Bleiben Sie dran!: Dramaturgie von TV-Serien“ verwiesen, das den Status Quo des deutschen Fernsehens gut zusammenfaßt.)

Das mehr oder wenige offene Geheimnis, zu dem dennoch überraschenderweise der gesellschaftliche Aufschrei ausbleibt, ist, **daß das deutsche Fernsehen die Generation unter 35 praktisch komplett aufgegeben hat**. Tatsächlich haben wir es mit einem massiven Generationenkonflikt zu tun, den man in dieser Form nicht erwarten würde und der sich auch in anderen Kulturformen und Gesellschaftskreisen nicht so drastisch wiederfindet. In den Redaktionen herrscht sogar bei direktem Ansprechen des Problems nichts als Ratlosigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber der Tatsache, daß den Fernsehmachern gerade ihr Publikum und somit ihre Daseinsberechtigung wegaltert – die einzige erkennbare Antwort darauf scheint zu sein, daß RTL Pläne schmiedet, die einst eigenständig und nach der eigenen Publikumsstruktur festgelegte „relevante Zielgruppe“ von 14 bis 49 nun „anzupassen“ auf etwas wie „25 bis 59“, und daß ARD und ZDF ihrem schwer empfangbaren und nur marginal geschauten Spartenprogramm einen Jugendkanal hinzufügen wollten – ein Vorhaben, das noch im gleichen Nachrichtenzyklus beerdigt wurde, mit der durchaus nachvollziehbaren Begründung, daß ein solcher Kanal nur als endgültige Rechtfertigung dienen würde, jugendrelevante Stoffe aus dem Hauptprogramm herauszuhalten.

Ebenso gruselig erscheint die mit erneut großer Selbstsicherheit von einem privaten Serienredakteur vorgetragene Meinung, die aktuelle Generation junger Menschen würde eben einfach „nicht mehr fernsehen“, also keine Serien mehr konsumieren, sondern „nur noch im Internet schauen“. Diese Meinung könnte falscher nicht sein. Den HBO-Aftereffekt gibt es nämlich auch in Deutschland, nur leider versteht ihn

hier keiner, weil er in anderer Form erscheint. Denn in Wirklichkeit schauen junge Menschen, sei es in VoD oder als DVD oder illegal heruntergeladen, fürs Fernsehen produzierte Inhalte auf fernseh-ähnlichen Geräten – nur eben nicht mehr die, die von den deutschen Fernsehsendern hergestellt werden. Aber natürlich sind selbst Serien, die nie das deutsche Free-TV erreicht haben, wie „The IT Crowd“, „The Office“, „Community“, „Parks & Recreation“, „Flight of the Conchords“, „The Wire“, „The Walking Dead“, „Firefly“, „Rome“, „Carnivale“, „Boardwalk Empire“, „Girls“, „House of Cards“ oder die späteren „Sopranos“-Staffeln durch massive Präsenz in Videotheken, Online-Versandhäusern, Download-Plattformen und durch gegenseitiges Brennen mindestens so allgegenwärtig in der deutschen Jugendkultur wie die neuesten Hollywood-Blockbuster.

Es ist also keineswegs so, daß Deutsche unter 35 keine Fiktion mehr im Fernsehen schauen – sie und die Sender sind nur gefangen in einer Abwärtsspirale, in der man sich gegenseitig aufgegeben hat. Und das gegenseitige Mißtrauen ist so groß, daß es jede Annäherung behindert. So werden beispielsweise Serien, die sich direkt an Teenager wenden, nicht mehr programmiert, weil diese Zielgruppe den Fernsehsendern als „verlorene Generation“ gilt. Welche innovativen Erzählformen gerade in diesem Genre möglich wären und hierzulande einfach ausgelassen werden, sieht man nicht nur bei Klassikern wie „My So-Called Life“ oder „Freaks and Geeks“, sondern bei aktuellen Beispielen wie dem BBC-Meisterwerk „Skins“: Hier wird pro Staffel eine Clique befreundeter Jugendlicher porträtiert, wobei die Handlung zwar horizontal und durchgehend erzählt wird, in jeder Folge aber ein anderes Mitglied der Gruppe Hauptfigur ist und mit ihren Problemen und Standpunkten im Zentrum steht. Horizontale Dramaturgien und Ensemble-Ansätze wie diese sind im deutschen Fernsehen noch auf Jahre hinaus undenkbar, weil sie als publikumsfeindlich und ablenkend gelten – dabei geht „Skins“ als Erfolgsserie inzwischen in die siebte Staffel, fand zwischendurch mehrere personelle Erneuerungen, war ein großer Publikumserfolg weit über die Teenager-Zielgruppe hinaus, löste eine Diskussion über Sexualität, Verwahrlosung und Gewalt gegen und unter Jugendlichen aus und wurde inzwischen in den USA nachgedreht, mit ähnlichen Reaktionen.

Von all dem findet sich in Deutschland keine Spur – außer natürlich die „Skins“-DVDs, die durchaus zur Grundausstattung eines jugendlichen Serienfreundes gehört. Ähnliches gilt für „jugendliche Genres“ wie Horror, Fantasy oder Mystery, wo die Sender einer self-fulfilling prophecy vorauseilenden Gehorsam leisten: „In diesen Bereichen wird uns einfach nicht soviel Kompetenz zugetraut wie den Amerikanern, da können wir nicht konkurrieren“, gibt ein resignierter Redakteur des Privatfernsehens zu Protokoll – und beweist anschließend seine Inkompatibilität mit der Jugendkultur, indem er versichert, man hätte aber mehrere Vampir-Serien an-entwickelt, um zumindest auf diesen Zug mit aufzuspringen. Während die Film-, die Musik-, die Spiele- und amerikanische TV-Branche längst die Macht der „Nerds“ entdeckt hat, die im digitalen Zeitalter mit sozialen Medien und Blog-Plattformen wie „Ain't It Cool News“ als Alphakonsumenten dastehen und bestimmen, was angesagt ist und was nicht, schauen die eigentlich noch gar nicht so viel älteren Fernsehredakteure verächtlich auf Computerinhalte und Computerthemen in Filmen und Fernsehserien herab (die sie „unsexy“ und „unfilmisch“ finden, anstatt sie wie „The IT Crowd“, oder „Sherlock“ kreativ zu nutzen). Daß neue Genre-Ideen mit einem bewußt deutschen Bezug bei der hiesigen Jugend durch eine endlich glaubhafte Widerspiegelung ihrer eigenen Realität noch deutlich höheres Kult-

Potential entwickeln könnten, bleibt eine Erkenntnis, die nur in Randbereichen getestet wird, wie bei der Märchen-Mini-Miniserie „Grimmsberg“, die mit einer Folgenlänge von 3 bis 7 Minuten und einer Gesamtlaufzeit von 37 Minuten eher für die Internetauswertung konzipiert war als für den auftraggebenden Sender Pro7.

Die Frage wird also nicht sein, ob eine schwere Erschütterung der Fernsehbranche einsetzt, sondern nur, wann und in welcher Form: Revolution oder Niedergang. Spätestens, wenn die fernsehhabgeneigte Generation 40 ist, werden die Fernsehsender die eigene Existenz bedroht sehen (was sie jetzt schon sollten). Ob sie dann noch das Ruder herumreißen können oder ob sie dann bereits von neuen TV-VoD-Internet-Mischformen überholt und abgelöst wurden (man denke an eine mediale Nischenexistenz, wie sie derzeit das Radio führt), wird sich zeigen. Im folgenden sollen möglichst nüchtern die Gründe aufgeführt werden, die in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren dafür gesorgt haben, daß die Serienrevolution die hiesigen Sender nicht erreicht hat und warum das vermutlich auch noch ein paar Jahre lang so bleiben dürfte.

Am schnellsten kann man vermutlich das Privatfernsehen abhandeln: Anhand ihres Dilemmas läßt sich am exemplarischsten erklären, warum die Entwicklung nicht vorangeht. Dazu muß man zuerst wissen, daß die deutschen Privatsender, die man faktisch in zwei Gruppen teilen kann (die RTL/Vox-Gruppe und die Pro7-Sat1-kabel1-Gruppe) seit Jahren von großen Weltkonzernen aufgekauft wurden und heutzutage weniger einem Lukrativitäts-Druck als vielmehr einem massiven Sparzwang unterworfen sind. Und rein rechnerisch liegt die Sache einfach: Für eine Folge einer ausländischen Erfolgsserie wie „Dr. House“ zahlen die Sender Lizenzgebühren von etwa 100.000 Euro. Die selbstproduzierte Folge einer einfach zu produzierenden Serie schlägt dagegen schon mit etwa 500.000 Euro zu Buche, bei einer durchschnittlichen Serie sind es eher 800.000, und eine wirklich aufwendige Serie wie das Stuntfestival „Alarm für Cobra 11“ liegt im Bereich von über einer Million Euro pro Folge. Insofern rentiert sich strenggenommen kaum eine deutsche Serienproduktion: Selbst wenn das Ergebnis ähnlich erfolgreich wäre wie „Dr. House“ (was im deutschen Fernsehen schwierig werden dürfte) wären die Kosten immer noch um den Faktor 5 bis 10 höher. Diese Logik wäre nur umkehrbar, wenn man durch Auslandsverkäufe und/oder DVD-Auswertung die Bilanz aufbessern könnte – was aber wiederum häufig an der Qualität scheitert. Die logische Konsequenz daraus ist ein Trend, der dazu führte, daß die deutschen Privatsender die Serienproduktion zumindest für das Hauptabendprogramm in den letzten 15 Jahren stark heruntergefahren und fast komplett eingestellt haben. Selbst Gegner des einstigen Sat1-Besitzers Leo Kirch erinnern sich unter diesen Umständen wohlwollend an dessen Gewohnheit, bei Gefallen eines Serienkonzeptes ohne Zögern eine 13- oder mehrfolgige erste Staffel in Auftrag zu geben. Gab es in den goldenen Zeiten der Neunziger bei RTL bzw. Sat1 zwischen 20 und 22 Uhr sieben bzw. acht wöchentliche Slots für selbstproduzierte Serien (es war die Zeit von „Kommissar Rex“, „Balko“, „Ritas Welt“ u.v.m.), sind es heute noch zwei bei RTL und anderthalb bei Sat1, wobei diese auch noch häufiger mit Wiederholungen gefüllt werden, weil man statt 20 oder 13 Folgen pro Staffel inzwischen standardmäßig nur noch sechs oder acht neue Folgen pro Jahr dreht.

Die Abmagerungskur hat inzwischen derartige Ausmaße angenommen, daß die Verantwortlichen um die

Markenerkennung fürchten müssen (den sogenannten „brand value“), weil die Senderidentifikation mit eingekauften US-Serien, aber auch mit den eigenen Reality-Produkten minimal ist – niemand erinnert sich, auf welchem Kanal welche CSI-Ableger läuft, und auch Sendungen wie „Bauer sucht Frau“ oder „Raus aus den Schulden“ schaffen laut zahlreichen Marktforschungsstudien so wenig Senderbindung, daß ein Großteil des Publikums nicht mehr unterscheiden kann, was wo läuft. In ihrer Sorge um Marken-Etablierung und -Pflege liegt vermutlich die einzige Ähnlichkeit zwischen den derzeitigen deutschen Privatsendern und der aktuellen HBO-Politik, aber während bei HBO die Imagepflege zum essentiellen Überlebenskonzept gehört, wird sie bei den deutschen Privatsendern als Luxus betrieben, der zwar immerhin ein paar Serienentwicklungen mehr anstößt, aber keinerlei Rückschlüsse auf deren Qualität erlaubt.

Und damit wären wir bei dem einzigen Punkt angelangt, den man als „wahren Schuldigen“ für die qualitative Stagnation im deutschen Fernsehen feststellen kann: beim Quotenwahn. Und es ist tatsächlich ein Wahn, ein auf einer ganzen Reihe von Logikfehlern und Irrtümern beruhendes System. Das beginnt bei der Tatsache, daß der deutsche TV-Seher durchschnittlich viereinhalb Stunden pro Tag vor dem Fernseher verbringt. Ein hoher Wert, aber das ist nur die Spitze des Eisberges. Teilt man die Zuschauer je nach TV-Konsum in drei gleich große Gruppen, so hat man auf der anderen Seite die Selektivseher, die eine bis anderthalb Stunden pro Tag schauen, und die trotz einem Anteil von 33% an der Zuschauer nur 7% des TV-Konsums ausmachen und deswegen für die Sender im Prinzip uninteressant sind. Eminent wichtiger ist es dagegen, die sog. „Intensivseher“ an den Sender zu binden, das Drittel am anderen Ende des Spektrums, das durchschnittlich über acht Stunden pro Tag schaut (!) und trotz nur 33% der Zuschauer über 80% des nationalen TV-Konsum bestimmt. Auf diese Zuschauer richten die Sender ihr Programm aus, und deswegen wird gerade bei den Privatsendern immer wieder betont, das Programm müsse unabhängig vom Inhalt vor allem gut aussehen und nett und hell und bunt und einladend wirken und auf keinen Fall zu kompliziert oder hektisch sein: Die Intensivseher wollen nebenher bügeln, kochen, am Computer arbeiten oder andere Tätigkeiten verrichten. Daß niemand über acht Stunden – und das durchschnittlich *jeden* Tag – aufmerksam dem Programm folgen kann, versteht sich von selbst. Hier zeigt sich das eigentliche Paradox der Quotenerhebung und der eigentliche Grund, warum von den Privatsendern per definitionem keine Lösung kommen kann: Die Sender suchen Inhalte, um eben diejenigen Zuschauer bei der Stange zu halten, die am wenigsten hinschauen. Die Werbewirtschaft ist sich dieses Paradoxons ebenfalls durchaus bewußt, nimmt die Quotenerhebungen aber so hin, da eine Aufmerksamkeitsmessung technisch nicht möglich erscheint. So entsteht dann langfristig ein Fernsehprogramm zum Nicht-Hinschauen.

Aber selbst „zuschauende“ Zuschauer sagen in sehr großer Mehrheit, daß sie nach einem harten Arbeitstag vor dem Fernsehen vor allem entspannen wollen, man will ausdrücklich nicht mit anstrengenden Inhalten konfrontiert werden. Daß die Sender davon keine Ausnahme machen, ist den Privatsendern nicht wirklich zu verdenken. Der Tonfall, in dem sie das tun, ist allerdings problematisch. In einem kolportierten Gespräch mit einem privaten Serienredakteur zu einem Serienkonzept über die zuhause gebliebenen Angehörigen von deutschen Afghanistan-Soldaten erklärte der Redakteur, warum eine solche Serie bei seinem Sender unmöglich wäre: „Zuviel Realität. Dafür sind wir nicht zuständig. Wir machen eher Eskapismus.“ Auch die weitere Argumentation zeigt, warum Serien mit thematischen Schwerpunkten wie bei HBO undenkbar sind:

„Das ist ein Tabu, das blenden derzeit alle aus“, und daraus folgt: „Da gehen wir auch nicht ran.“ Im weiteren wird geraten: „Nicht zu tief in die menschliche Psyche – will man das wirklich sehen?“ Die Erfolgsserien der USA beruhen auf einer exakt gegenteiligen Einstellung zum Fernsehen.

Erschwerend kommt hinzu, daß das horizontale Erzählen, das den großen Reiz vieler neuer US-Serien ausmacht und ein zentraler Punkt ihrer Entwicklung war, keine Tradition in Deutschland hat – ebensowenig wie die Miniserie, die über den hierzulande etablierten Dreiteiler hinausgeht und auch produktionstechnisch zu kompliziert und teuer ist. (Die wenigen Beispiele, Edgar Reitz „Heimat“ oder Wolfgang Petersens Miniserie „Das Boot“, waren bezeichnenderweise Straßenfeger und werden im Ausland noch heute als die wichtigsten deutschen Filmwerke des 20. Jahrhundert gehandelt – nur daß die aktuelle deutsche TV-Generation noch nie davon gehört hat, weil solche Klassiker nur noch alle zehn bis fünfzehn Jahre einmal ausgestrahlt werden.) Bei den Privaten kommt das Programmchaos dazu, das häufig die Wiederholungen von Serien „beschneidet“, weil selbst bei einer bescheidenen Staffelgröße von acht oder neun Folgen nicht immer so viele Wochen am Stück zur Verfügung stehen – und wenn man schon weiß, daß die Wiederholungen mal vier Folgen zeigt und dann ein halbes Jahr aussetzt und dann nochmal vier zeigt, dann gibt man natürlich keine fortlaufende Dramaturgie in Auftrag, die durch solche Programmierung zerstückelt werden würde. Daher bedingt sich der Sender teils bis nach der Rohschnittabnahme das Recht aus, zu bestimmen, in welcher Reihenfolge die folgen ausgestrahlt werden - dadurch werden natürlich selbst minimale Ansätze von horizontalem Erzählen unmöglich. Das führt zu absurden Dramaturgien, wo traumatische Erfahrungen der Figuren im privaten oder beruflichen Bereich (Nahtoderfahrung, schwere Verletzungen, Erkenntnisse über Familienmitglieder oder die eigene Identität) schon in der nächste Folge vergessen scheinen und nie wieder thematisiert werden, weil man nichtmal beim Dreh, geschweige denn beim Schreiben, weiß, welche Folge als nächste kommt.

Das Paradoxe ist, daß die Privaten in einem Punkt die einzigen Nacheiferer eines HBO-Trends in Deutschland sind – wenn es um das Showrunner-Prinzip geht, dann entdeckt man dies hierzulande nur zweimal in halbwegs klassischer Ausprägung eines alleinverantwortlichen Autoren und Produzenten. Diese beiden Beispiele sind bezeichnenderweise auch die erfolgreichsten und innovativsten Serien hierzulande: Bora Dagtekin (der schon bei „Türkisch für Anfänger“ Showrunner war) hatte einen solchen Status bei „Doctor's Diary“, wo er praktisch alle Folgen eigenhändig schrieb und die Produktion übersah – inzwischen hat er sich mit rekordverdächtig erfolgreichen Kinofilmen aus dem Fernsehkontext gelöst; und Ralf Husmann als Autor und Produzent bei „Stromberg“, der erstaunlich gelungenen deutschen „The Office“-Variante, wo zwar auch andere Autoren zu Wort kommen, die aber stets von Husmann angeleitet und überwacht werden.

„Stromberg“ bleibt in vielerlei Hinsicht eine ungewöhnliche Ausnahme in der deutschen Serienlandschaft – und ein Lehrstück, wie innovative Serien entstehen – und warum sie das heute nicht mehr tun. Die Quoten der ersten Folgen waren mit unter 10% Marktanteil sehr schlecht. Aber der auftraggebende Sender Pro7 hatte damals gute Erfahrungen damit gemacht, etwas Geduld in Serien zu haben, schließlich liefen auch die ganzen ersten drei Staffeln der „Bullyparade“ und die ersten Folgen von Stefan Raabs Show schwach, bis sie ihr Publikum fanden und die beiden Formate sich zu Zugpferden für den ganzen Sender entwickelte. Ralf

Husmann sagt dazu: „Das war 2004/5, eine Zeit, wo die Sender sich sowas leisten konnten und wollten.“ Auch die Preise, die „Stromberg“ gewann, bedeuteten für Pro7 noch etwas. „Das hatte den Vorteil, daß man erstmal machen kann, es wird einem erstmal vertraut, man muß nicht jeden Quatsch diskutieren.“ Entsprechend konnte sich diese Serie mit bahnbrechenden Innovationen hervortun, vor allem was eine komplexere Tonalität angeht: Daß „Stromberg“ keine Konservenlacher hat oder sich oft weit in den Bereich des politisch Unkorrekten hinauswagt, kann man noch mit der britischen Vorlage erklären; daß man es sich aber trotz des absurden Satire-Settings leisten kann, den Selbstmordversuch einer Figur mit dem nötigen Ernst zu behandeln, das ist nur eines von vielen durchaus bemerkenswerten Features der Serie. Und auch „Doctor's Diary“ bricht fröhlich die Dramedy-Regeln, wenn z.B. ein SEK-Einsatz eine Liebesaffäre beendet, oder andere absurde Vorkommnisse die Tonalität over the top schrauben. Interessanterweise sind dies auch die einzigen beiden derzeitigen deutschen Serien, die ein prominentes Leben als DVD-Boxen weiterführen – ein Geschäftsfeld, das die Privaten sträflich vernachlässigen und das bei besserer Qualität der Produkte durchaus zumindest ein Mitfinanzierungsmodell sein könnte – echte Kultserien sind bekanntermaßen DVD-Bestseller. Nur gab es eben schon seit sehr, sehr langer Zeit keine deutsche Kultserie von der Größe einer „Firefly“, eines „Kottan ermittelt“ oder eines „Twin Peaks“ mehr, die man sich wieder und wieder anschauen mußte und wollte.

Trotz solcher Ausnahmen bleibt zu konstatieren, daß hierzulande im privaten Bereich keine qualitative Revolution zu erwarten ist, wie sie in den USA stattgefunden hat: Sowohl thematisch als auch dramaturgisch widersprechen die neuen Serientrends aus den USA den inhärenten Senderinteressen, und ohne eine massive Überholung des Quoten- und Werbesystems (die sich nun wirklich nicht am Horizont abzeichnet) wird es im Privatfernsehen bei Monsters of the Week und thematisch braven, bunten, hell ausgeleuchteten, freundlichen und bloß nicht zu hektischen oder anspruchsvollen Serien bleiben. In Abwesenheit einer (in den USA durch die Pay-TV-Kanäle befeuerten) Konkurrenz und gegenseitiger Hochschaukelung des Mutigen und Kontroversen, findet man in der deutschen TV-Fiktion eher eine Abrüstung: Die deutschen Privatsender setzen hauptsächlich auf US-Serien, die dem deutschen Sehverhalten entsprechen, und bei Eigenproduktionen übertrifft man sich seit Jahrzehnten gegenseitig mit Vorsicht.

(Interessant ist in diesem Kontext übrigens auch die zunehmende Beschäftigung von Marktforschungs- und Zielgruppenbefragungs-Firmen, die vermeintlich herausfinden können, was die Zuschauer sehen wollen. Neuere psychologische Forschungen, die z.B. die kanadische Koryphäe Malcolm Gladwell ausführlich beschreibt, lassen allerdings den Schluß zu, daß solche Marktforschung keinen Wert hat und teilweise sogar eine Verzerrung der eigentlichen Zuschauerbedürfnisse produziert. Anhand einer Studie, in der zwei Gruppen von Probanden sich zwischen einem Kätzchen-Plakat und einem impressionistischen Kunstdruck entscheiden mußten, wobei eine der beiden Gruppen vorher darauf vorbereitet wurde, die Entscheidung anschließend begründen zu müssen, kann Gladwell eine massive Tendenz der „befragten“ Entscheider hin zum „Trivialen“, also dem Kätzchenposter, ausmachen (vermutlich, weil sie diese Entscheidung einfacher begründen können), wohingegen die „unbefragte“ Gruppe stark zum impressionistischen Gemälde tendiert – und sich bei zukünftiger Befragung übrigens deutlich zufriedener mit der eigenen Wahl geäußert hat). Auf's Fernsehen übertragen hieße dies: Die Fokusgruppen, die von den Sendern so gerne für Testvorführungen

herangezogen werden und letztlich darüber entscheiden, ob z.B. ein Pilotfilm zu einer Serie ausgebaut wird, tendieren automatisch zu trivialeren, weniger angreifbaren Meinungen anstatt zum langfristig befriedigenden, komplexen Produkt. Gladwell bringt diese Studie bewußt in Verbindung mit katastrophalen Zielgruppen-Previews von später extrem erfolgreichen, aber politisch kontroversen US-Serien wie „The Mary Tyler Moore Show“ oder „All in the Family“, wo das „befragte“ Testpublikum groteske und anspruchsvollere Figuren und kontroversen Humor als schädlich und politisch unkorrekt anprangerte, während sich das „unbefragte“ Fernsehpublikum zu Hause eben daran zu erfreuen schien. Hierzu muß man wissen, daß „All in the Family“ der direkte Vorgänger der deutschen Serie „Ein Herz und eine Seele“ war, mit der Kultfigur Archie Bunker als Ekel-Alfred-Vorläufer, dessen bigotte, radikal-konservative und streckenweise sogar rassistische Sprüche zugleich der Grund für die Ablehnung des Testpublikums und für die Begeisterung des Fernsehpublikums über sage und schreibe neun Staffeln war. Ob eine Serie wie „Ein Herz und eine Seele“ in dieser Form heute noch im deutschen Fernsehen möglich wäre, sei dahingestellt. Vor allem aber muß man sich fragen, ob die Praxis der Pilotierung und der Testvorführung vor oder gar statt der öffentlichen Ausstrahlung unter diesen Umständen wirklich sinnvoll ist.)

Aber was ist mit dem deutschen Pay-TV? Schließlich sind auch in den USA nicht die Privatsender der Innovationsmotor, sondern die Pay-TV-Kanäle. Der Gedanke, daß das hierzulande ähnlich sein könnte, wäre also naheliegend.

Das Problem liegt aber in der unterschiedlichen Geschichte der beiden Fernsehmärkte: Bezahlfernsehen hat sich in Deutschland nicht durchgesetzt und wird sich vermutlich auch nicht mehr durchsetzen, weil man gut 30 kostenlose Vollprogramme hat und praktisch keine Notwendigkeit zu noch mehr Fernsehinhalten. Man frage nur einmal eine Person auf der Straße, ob sie für einen zusätzliche TV-Kanal Geld bezahlen würde... In den USA gab es bei Einführung des Pay-TV ausschließlich drei empfangbare nationale Sender, da war ein weiteres Programm durchaus eine Alternative. Die Tradition des Pay-TV, die es in den USA seit Mitte der Achtziger Jahre gibt, hat sich zudem schon immer über zwei Säulen profiliert: Sportübertragungen und eigene Inhalte. In Deutschland werden wichtige Sportübertragungen von den Öffentlich-Rechtlichen gekauft und frei gesendet, weswegen sich der Pay-TV-Sportmarkt auf Live-Bundesliga-Übertragungen konzentrieren mußte. Und eigene Inhalte kamen in den deutschen Pay-TV-Kanälen (fast) nicht vor, statt dessen profiliert man sich mit noch früheren Ausstrahlungen von Kinofilmen und mit US-Serien, die sonst hierzulande gar nicht gezeigt werden. Immerhin hat TNT mit „Add a Friend“ eine eigene Serie im Angebot, die zumindest formal durchaus innovativ ist und nach einem Grimme-Preis nun bereits in die dritte Staffel geht – eine Revolution aber sieht anders aus.

Das größte Hindernis des Pay-TV in Deutschland aber wird oft übersehen: Wenn Pay-TV nämlich eine Abmachung ist, daß man einen monatlichen Beitrag zahlt und dafür werbefreie, qualitativ hochwertige Inhalte geliefert bekommt, dann gibt es das in Deutschland bereits: Das ist die Abmachung mit den öffentlich-rechtlichen Sendern. Nur daß man leider nicht freiwillig zahlt, sondern es sich um eine Art Zwangs-Pay-TV handelt – und mit dem Unterschied, daß die Öffentlich-Rechtlichen leider bis auf die Prime Time nicht mehr wirklich werbefrei sind, und sich weder qualitativ noch groß von den Privaten unterscheiden, noch

was Quotenpolitik und Produktionsstrategie angeht. Dies erklärt zum einen, warum die Deutschen so ungern Geld für TV-Kanäle ausgeben (sie tun es nämlich schon die ganze Zeit), zum anderen wirft es eine andere extrem relevante Frage auf: Wenn die Öffentlich-Rechtlichen von der Struktur und dem Bezahlmodell her noch am ehesten an HBO erinnern und am offensichtlichsten eine solche Funktion unabhängig von Quoten oder Werbung annehmen könnten – **kommt dann vielleicht eine qualitative Revolution von den Öffentlich-Rechtlichen?**

Auch dieser Gedanke ist auf den ersten Blick naheliegend. Die ähnlich aufgestellte BBC in Großbritannien hat mit Serien wie „Shameless“, „Skins“, „The Office“ und „Sherlock“ neue Standards im Serienfernsehen gesetzt. Diese und viele weitere herausragende Beispiele für klugen, bissigen, kontroversen und innovativen Sozialkommentar wurden allesamt in den USA erst ausgestrahlt (häufig zuerst von HBO und später in den Networks) und anschließend als Remake nachgedreht. Zudem gelang der BBC als Koproduzenten gemeinsam mit HBO solche preisgekrönten Publikumserfolge wie „Rome“ oder die Miniserie „Parade's End“. Selbst Traditionsserien wie „Dr. Who“ werden kontinuierlich erneuert und den aktuellen Trends angepaßt und begeistern ein junges Publikum – ein Vergleich der letzten Jahre „Dr. Who“ mit dem Relaunch des „Forsthaus Falkenau“ beispielsweise zeigt, daß davon hierzulande keine Rede sein kann. Und in der Miniserie übertrifft die BBC selbst HBO noch an Tradition und Qualität: Unzählige BBC-Miniseries von „Traffik“ über „State of Play“ bis zu „Tinker Taylor Soldier Spy“ fanden inzwischen ein Remake als Hollywoodfilme, andere wie „House of Cards“ oder neuerdings „Broadchurch“ wurden direkt als US-Serien nachgedreht. Das Argument der deutschen Fernsehmacher, der BBC stünden dank der Sprachgleichheit ein viel größerer Markt zur Verfügung, trägt dabei: Es war selten die Ausstrahlung der Originalserie in den USA, die solche Projekte so erfolgreich und prestigeträchtig werden ließen, sondern die Remakes. Und es geht auch nicht um die leichte kulturelle Übertragbarkeit der Stoffe: Sowohl „The Office“ (der Großraumbüro-Mief der tristen Londoner Vorstadt Slough) als auch „Shameless“ (die elternlose Großfamilie in den Sozialbauten Manchesters) oder „Skins“ (eine multi-ethnische Teenager-Clique im bürgerlichen Bristol) setzten sich sehr präzise mit einem genau lokalisierten und zutiefst britischen Milieu in einer eindeutig britischen Tonalität auseinander – all das mußte von den Remakes entsprechend radikal geändert werden. Der Erfolg der BBC ist also etwas, das das deutsche Fernsehen durchaus auch erreichen könnte, wenn nur die Stoffe ähnlich innovativ wären.

Die Öffentlich-Rechtlichen hätten zudem zahlreiche Möglichkeiten und Freiheiten, die den Privaten nicht zur Verfügung stehen: z.B. produziert kein Privatsender eigenes Programm außerhalb der Vorabend- oder Hauptsendezeit, weil die Werbeeinnahmen in diesen Zeiten zu gering sind. So aber kommen eigenproduzierte fiktive Inhalte mit FSK 16 (darf man ab 22 Uhr zeigen) oder gar FSK 18 (ab 23 Uhr) per definitionem in der deutschen Fernsehproduktion nicht vor. Daß sich solche Stoffe etablieren und nach einiger Anlaufzeit auch zum Kult werden können, bewies sich das ZDF mit dem „Kleinen Fernsehspiel“ „Rambock“, das auf 63 Minuten endlich mal die Möglichkeit bekam, deutschen Genre-Horror zu erzählen. Nach erwartbar mauen Quoten im Nachtprogramm entwickelte sich der Film auf Festivals, im Netz und durch DVD-Auswertung inzwischen zum deutschen Kultfilm – ein Experiment das trotzdem nie wiederholt wurde.

Tatsächlich hinken die Öffentlich-Rechtlichen in Sachen Innovation sogar noch den Privaten hinterher. Statt einem anspruchsvollen Programm für alle Altersklassen findet man praktisch kein Programm bei ARD, ZDF und Ablegern, das von Jugendlichen oder jungen Erwachsenen häufiger geschaut wird als das Parallelprogramm der Privaten. Die Öffentlich-Rechtlichen setzen ihre Zielgruppe noch älter an, so daß es niemanden wundern sollte, daß innovative neue Strömungen, die längst via DVD oder Streaming bei den jungen Zuschauern angekommen sind, hier vollkommen ausbleiben. Ein Dramaturg nannte auf einem Symposium in Berlin diese Reformstau das „Dogma auf dem Lerchenberg“: „Bei den öffentlich-rechtlichen ist „horizontale Erzählung“ das dreckigste, beleidigendste Wort überhaupt.“ Auch die komplexe Erzählweise der neuen US-Serien wird nicht akzeptiert: „Und Ellipsen kommen gleich nach horizontalem Erzählen, ein absolutes Tabu, sowas geht gar nicht.“

Das Problem der öffentlich-rechtlichen Sender ist auch ein strukturelles, das jede Innovation durch den raffinierten Einsatz von Gremien abwürgt: Selbst wenn Redakteure für ein Projekt grünes Licht geben, muß ein Stoff in verschiedenen Phasen immer wieder durch Gremien, in denen völlig fremde Redakteure noch reinreden können. Durch die Konkurrenzsituation um ARD-Sendeplätze und durch Antipathien innerhalb der Sendeanstalten werden oft auf dem Rücken der Stoffe destruktive Territorialkämpfe ausgefochten, in denen es nicht selten auf das Standing des Senders ankommt (wobei in Sachen Prestige und Sendermacht der WDR an der Spitze rangiert und der RBB ganz unten). Durch solche Konstruktionen kann zum Beispiel ein vom HR bereits abgeseegneter Stoff kann in Folge mehrfacher Vorlage durch einen BR-Redakteur vollkommen beeinflußt/aufgehalten/sabotiert/in andere Richtung gedrängt werden. Oder daß der Autorin der einzigen erfolgreichen deutschen horizontal erzählten Serie „Weißensee“ die zweite Staffel bereits von der Redakteurin abgenommen wurde, bis der angeheuerte Regisseur Änderungen forderte und sich verschiedene Redaktionen auf seine Seite und gegen die eigentliche Autorin stellten.

Was das ZDF durch einen Mangel an Gremien gewinnt, wird durch die sogenannten Hauptredaktionsleiter oft wieder zunichte gemacht – diese mischen sich nicht selten bis ins Casting und die Motivsuche ein. Von einem Writer-producer-Modell braucht man also bei den öffentlich-rechtlichen Sendern gar nicht erst träumen – hier darf man erstmal zweifeln, ob überhaupt der zuständige Senderverantwortliche in Gestalt des Redakteurs verbindliche Entscheidungen treffen darf. Selbst „Stromberg“-Macher Ralf Husmann lobt angesichts solcher Zustände seine Zusammenarbeit mit Pro7, wo man nicht mit einem Dutzend Bedenkenträger konfrontiert wird, sondern nur mit einem einzelnen, verantwortlichen Redakteur. Und aller anderslautenden Beteuerungen zum Trotz: Die Quote gilt weiterhin als einzige Maßgröße der Öffentlich-rechtlichen, um Qualität zu bestimmen. Dies wird längst öffentlich von Buchautoren und Insidern wie Günther Eschke konstatiert, hinter vorgehaltener Hand wurde auch schon dieses Zitat eines Hauptredaktionsleiter bekannt: „Über Qualität rede ich nicht, nur über Quote.“

Zudem sind die öffentlich-rechtlichen Sender dem gleichen Sparwahn verfallen wie die Privaten, so daß sie selbst konventionelle und zumindest funktionable Serien wie „Küstenwache“ kaputtsparen in der Hoffnung, daß es für immer weniger Geld immer noch funktioniert („Küstenwache“ ist nur ein Beispiel unter vielen, es

bietet sich aber deswegen an, weil eine besondere Denkart vonnöten ist, um zu verstehen, warum man einer Serie, die seit vierzehn Staffeln großen Erfolg hat, kontinuierlich das Budget kürzt – so daß die Serie, deren alleiniger Verkaufspunkt die Arbeit einer Küstenwache ist, fast vollständig auf Außenaufnahmen verzichten muß und die Figuren entgegen ihrer eigentlichen Grundprämisse praktisch kaum noch auf See fahren...). Ein ZDF-Hauptredakteur wird mit dem bezeichnenden Spruch zitiert: „Biete mir doch mal was für 8.000 Euro pro Minute an.“ - die Inhalte treten in den Hintergrund zugunsten von möglichst niedrigen Produktionskosten, die den Erfolgsdruck gering halten.

Aber damit nicht genug, daß bei den Öffentlich-Rechtlichen der gleiche Sparzwang und Quotenwahn herrscht wie bei den Privaten, der zu dem gleichen kulturell kleinsten gemeinsamen Nenner im Programm führt – tatsächlich entwickeln sich manche öffentlich-rechtlichen Serien rückwärts oder zumindest von den dramaturgischen Neuerungen der US-Serien fort: Zu Zeiten des öffentlich-rechtlichen Monopols hatte man in der Soko-Krimiserie durchaus mal Doppel- oder sogar Dreifachfolgen, inzwischen gibt es zehn Klone der Soko-Serie, die sich alle nach gleichem Muster, in gleicher Ästhetik und mit gleicher Tonalität abend für abend gleich abspielen: mit abgeschlossener Folgenstruktur und ohne jede Figurenentwicklung.

Aber das Problem geht tiefer: Nicht nur sind die Öffentlich-Rechtlichen nicht in der Lage, (bis auf wenige Ausnahmen, auf die ich noch zu sprechen kommen werde) qualitativ hochwertige Serien zu drehen, sie haben der deutschen Fernsehkultur auch mit den teilweise erbärmlichen Versuchen, Qualitätsware aus den USA an das deutsche Publikum heranzuführen, einen echten Bärendienst erwiesen. Ohne jeden Werbeaufwand oder größere Ankündigung (was doch so immens wichtig wäre für eine Serie, bei der man von Anfang an einsteigen muß) versendete das ZDF seinerzeit die „Sopranos“ im sonntäglichen Nachtprogramm. Eine Serie, die weltweit als das Kronjuwel einer neuen Seriengeneration gepriesen wurde, wurde so um 23.00 Uhr komplett vor einem deutschen Publikum versteckt – wobei sich zu allem Überfluß durch die davor laufenden Live-Comedysendungen die Sendezeit praktisch immer über den eigentlichen Sendetermin hinaus verzögerte, so daß pünktlich einschaltende Zuschauer erst noch Witze von Dirk Bach und Wigald Boning zu sehen bekamen. Und als wäre dies der Zuschauermeidung noch nicht genug, wurde die Ausstrahlung der ersten Staffel mitten in der Storyline für drei Wochen unterbrochen, und ab der dritten Staffel wurde die gesamte Versendung abgebrochen. Die ARD bekleckerte sich auch nicht gerade mit Ruhm bei der Ausstrahlung der achtstündigen Miniserie „Angels in America“, die seinerzeit elf Emmys und unfaßbare fünf Golden Globes erhalten hatte (in sechs Möglichen Kategorien gab es dank mehrfacher Schauspiel-Nominierungen sieben Nominierungen!) und generell als bestes Fernsehprogramm des Jahres angesehen wurde. Mit den Oscarpreisträgern Al Pacino, Meryl Streep und Emma Thompson in den Hauptrollen, mit gesellschaftlich anspruchsvollen Themen wie AIDS, Politik und Wirtschaft und einem Einkaufspreis über den man (ebenso wie bei den „Sopranos“) nur spekulieren kann, hätte diese Miniserie eine Ausstrahlung zur Hauptsendezeit nicht nur verdient, sondern auch zwingend notwendig gehabt. Stattdessen wurden das Großwerk als Mehrteiler an einem Pfingstwochenende nach Mitternacht (!) versendet. Eine ähnlich schlechte Figur machten die Öffentlich-Rechtlichen bei den Ausstrahlungen von „In Treatment“ (das aus völlig unerfindlichen Gründen nicht an den entsprechenden Wochentagen, sondern in wöchentlichen Doppelfolgen auf 3Sat lief) und „Breaking Bad“ (das verschämt ins arte-Programm

abgeschoben wurde, als wäre es in den USA nicht eine der erfolgreichsten Serie aller Zeiten gewesen).

Den Gipfel der Absurdität erreichte das Ganze zum (nun plötzlich sehr offensiv beworbenen) Start von „Mad Men“. Eine ZDF-Meldung entblödete sich nicht, stolz anzukündigen, das ZDF hätte die derzeit meistpreisgekrönte US-Serie erworben – und würde sie im Spartenkanal ZDF Neo senden. Dieser, zur Erinnerung, ist nur für eine Randgruppe überhaupt empfangbar (im Kabelnetz gar nicht und über dvbt, falls überhaupt, nur zwischen 21 und 6 Uhr) und besitzt einen durchschnittlichen Marktanteil von 0,3%. Grotesker kann man ein eigenes Prestige-Programm eigentlich nicht mehr sabotieren. Ich überlasse an dieser Stelle den Kommentatoren Richard Kämmerlings und Peter Praschl von der „Zeit“ das Wort, die sich angesichts des „Mad Men“-Desasters folgendermaßen echauffierten: „Immerhin ist das ZDF ein Sender mit staatsvertraglich festgeschriebenem Bildungs- und Qualitätsauftrag und dem Privileg, sein Programm aus Gebührenmitteln bestreiten zu können. Es könnte sich also durchaus den Ehrgeiz leisten, ohne Quotendruck intelligentes und innovatives Fernsehen zu machen. Stattdessen versucht es, so erfolgreich wie die Privaten zu sein, ohne deren Geschäftsrisiken einzugehen. Und vertreibt das Publikum, auf das es in Zukunft angewiesen wäre, mit Traumschiffen, Markus-Lanz-Gesülze, Hitlers Helfern und Hitlers Hunden. Doch wann immer jemand daran zweifelt, ob die Mainzer ihren Job richtig machen, verweisen sie auf ihre ambitionierten Spartenkanäle. Als würde sich ein Arztroman-Tycoon damit rechtfertigen, daß er in einer Sonderreihe auch experimentelle Poesie verlegt. Die Folgen fürs deutsche Fernsehen sind fatal.“

(Tatsächlich kann man über die privaten Sendeanstalten in Deutschland sagen, was man will, aber ein derart dilettantischer Umgang mit hochklassigen und hochpreisigen TV-Waren ist dort nicht vorstellbar. Die Privaten trauen sich an die meisten innovativen US-Serien nicht heran, aber wenn sie sie doch einmal für viel Geld einkaufen und zeigen, dann sind Serien wie „Lost“, „House, M.D.“ oder „Dexter“, aber auch Miniserien wie Steven Spielbergs „Band of Brothers“, natürlich Prime-Time-Ware und werde als solche auch beworben und behandelt.)

Die Eigenproduktionen, bis auf „Weißensee“, das gescheiterte Experiment „Im Angesicht des Verbrechens“ und den Mehrteiler „Unsere Mütter, unsere Väter“, ist inzwischen das Gespött der nationalen und internationalen Medienpresse: „Unsere Mütter, unsere Väter“ war die erste Serien seit vielen Jahren, die es mal wieder auf zumindest einige Auslandsverkäufe gebracht hat, und die erste Serie seit Edgar Reitz' „Heimat“-Trilogie, die in einem englischsprachigen Markt ausgestrahlt wurde. US-Remakes, wie sie französische, dänische, schwedische oder israelische Fernsehserien finden, gab es für deutsche Serien ebenfalls seit einer Ewigkeit nicht mehr, auch wenn ein „Danni Lowinski“-Remake zumindest pilotiert, aber nie gesendet wurde. In den letzten zehn Jahren konnte kein deutsches Seriendrama einen International Emmy gewinnen, während dänische Serien im gleichen Zeitraum vier Trophäen einsackten und sogar belgische Comedy-Programme Stammgäste bei der Verleihung sind. In Österreich staunt derweil die fernsehnation über die innovative achteilige Serie „Braunschlag“, eine rabiate Provinzsatire um politische Korruption, Marienerscheinungen, Nuklearunfälle, Killerhunde, Swingerklubs und Kellerverließe, deren erste beiden Folgen einen traumhaften Marktanteil von 36% einfuhren, den höchsten für den ORF seit 1993. Angesichts solcher Blamagen durch die kleinen Nachbarn geraten ARD und ZDF zunehmend in

Erklärungsnot.

Gerade angesichts der derzeit tobenden Gebührenkritik scheint es erstaunlich, daß bei den Öffentlich-Rechtlichen niemand zu verstehen scheint, daß internationaler Prestigegewinn, internationale Preise oder auch nur nationale Kritiken, wie sie „The Wire“ oder die „Sopranos“ in den USA erhalten haben, ein unschätzbare Wucherpfund bei den nächsten Gebührenverhandlungen wären, wenn wieder einmal die Existenzberechtigung des GEZ-Systems in Frage gestellt wird. Statt dessen versucht man eine Selbstrechtfertigung durch Popularität, was peinlicherweise trotz immens größeren Kosten gegen die Privaten nicht gelingen will und die Öffentlich-Rechtlichen stattdessen immer mehr einem Publikum jenseits der Sechzig zutreibt.

Im Gegensatz zu den anderen möglichen Revolutions-Ursprüngen ist bei den öffentlich-rechtlichen Sendern die Krise so unübersehbar und so explosiv, daß eine radikale Aufrüttelung der Strukturen zumindest denkbar erscheint, und seit es nur durch einen Sendeplatz pro Woche, der experimentelleren oder anspruchsvolleren Erzählformen zugesprochen wird. Andererseits rechnen Branchenkenner schon seit Jahrzehnten mit einem radikalen Auseinanderbrechen der öffentlich-rechtlichen Strukturen, ob von außen oder von innen – und bisher war davon nichts zu spüren. Statt dessen wird alle paar Jahre ein neuer kreativer, finanziell und produktionstechnisch mehr oder weniger halbherziger Anlauf gewagt, mit dem hochgelobten „KDD“ beispielsweise oder der auf der Berlinale sehr erfolgreich erstaufgeführten Miniserie „Im Angesicht des Verbrechens“. Das vorprogrammierte Scheitern solcher Projekte bzw. die Absetzung mangels Quoten wird dann als Indiz dafür benutzt, die nächsten paar Jahre die Hände wieder in den Schoß zu legen und weiterhin ein Dutzend launig-harmloser Krimiserien auf den Markt zu spülen. Denn darin liegt der eigentliche Bärendienst der falschen Sendezeiten, der verqueren Werbepolitik und der peinlichen Spartenkanalschieberei: Wer künftig versucht, horizontale und qualitativ hochwertige Serien zu produzieren, bekommt nun auf ewig das Beispiel der „Sopranos“ und anderer ähnlich hochwertiger Serien zu hören „die es hierzulande ja auch nicht geschafft haben“. Und inzwischen hat sich leider folgende Lehrmeinung von Sarah Mühlberger aus der Berliner Zeitung zementiert: „Diejenigen US-Importe, die im deutschen Fernsehen weiterhin funktionieren, sind meist Serien mit traditionellen Erzählweisen, wie sie auch das deutsche Fernsehen produziert; Serien, die sich an Genrekonventionen halten, den Zuschauer nicht überfordern, sympathische Hauptfiguren haben und deren Handlungsstränge im Laufe einer Folge zu Ende erzählt werden.“ Wie genau ein „Dr. House“ sympathisch ist, welche Genrekonventionen ein „Dexter“ erfüllt und in welcher Hinsicht „Lost“ die Zuschauer nicht überfordert (um nur drei sehr erfolgreich im deutschen TV laufende US-Serien zu nennen), das ist nicht mal das Hauptproblem an dieser Argumentation. Das Hauptproblem ist, daß offenbar niemand auf den Schulhöfen und Universitäten nachhört, sich die DVD-Bestsellerlisten anschaut oder die Download-Portale wie iTunes nach den meistgeladenen Serien durchsucht, wo durchaus die preisgekrönten aktuellen Serien von „Boardwalk Empire“ über „Game of Thrones“ bis zu „True Blood“, „Sherlock“ und „The Wire“ zu finden sind. Die Hasenfüßigkeit geht inzwischen so weit, daß Medienmacher und -politiker, wie kürzlich Ruth Schiffer vom Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes NRW bei einem Kölner Symposium über serielles Erzählen, behaupten, eine unsympathische Figur wie „House“ würde in einer deutschen Produktion nicht funktionieren.

Warum deutsche Zuschauer eine solche Figur in einer US-Serie zum erfolgreichsten Seriencharakter des Landes erheben, aber in einer deutschen Produktion ignorieren würden, diese Erklärung bleibt man dann meist schuldig. Es ist tragisch, daß sich offenbar niemand mehr daran erinnert, daß das deutsche Fernsehen durchaus zu erfolgreichen unsympathischen Hauptfiguren im Stande war und ist – vom legendären Ekel Alfred über den ewigen Lügner und Betrüger „Monaco Franze“ bis zum herrlich unerträglichen „Stromberg“ gibt es sogar eine deutsche Tradition in diesem Sinne.

Von den traditionellen Sendern scheint also kein Umbruch in Sicht. Wenn aber weite Teile der Bevölkerung oder zumindest des jüngeren Fernsehpublikums längst die neuen US-Serien konsumieren, wirft das die Frage auf, **ob und wann eine Revolution der Zuschauer denkbar wäre**. Aber hier scheint es ebenso düster auszusehen. Die Generation unter 35 und die höheren Bildungsschichten haben sich vom Fernsehen als Medium schon so weitgehend verabschiedet (die neue Quotenauswertung in Milieus zeigt praktisch alle deutschen Programme im „linken unteren Eck“, wo sich relativ geringes Einkommen und relativ geringer Bildungsstand treffen), daß selbst eine öffentliche Empörung über das schlechte Programm nicht mehr den Ärger wert scheint. Zudem feststeht, daß man vom rein quantitativen Quotendruck keine Neuerung erwarten kann – was angesichts der US-Quoten für viele der beschriebenen innovativen Serien auch nicht sonderlich überrascht. Sicherlich könnte man die schlechten Quoten für die „Sopranos“, „Breaking Bad“ oder „In Treatment“ auf die katastrophalen Sendeplätze oder das Abschieben in Spartenkanäle schieben; und auch die erschreckend schlechte Qualität der Synchronisation beispielsweise von „Six Feet Under“ kann als Grund für den mangelnden Erfolg so mancher US-Serie hierzulande gesehen werden – besonders angesichts jederzeit verfügbarer DVDs mit Originalfassungen. Aber ein Blick auf die Ablehnung gegenüber deutschen Eigenproduktionen sollte den Blick klarer machen.

Denn all dies wären Probleme, die eine hierzulande produzierte, zur Hauptsendezeit ausgestrahlte und adäquat beworbene Serie nicht tangieren müßte. Aber auch diese wurden vom deutschen Massenpublikum abgelehnt: Neuartige deutsche Projekte wie „KDD-Kriminaldauerdienst“, „Blackout“ oder „Im Angesicht des Verbrechens“ scheiterten zumindest quotentechnisch mit Pauken und Trompeten, letztere Miniserie führte gar sehr prominent zur Pleite der Produktionsfirma – aus einer auf der Berlinale gefeierten Prestigeproduktion, die begeisterte Feuilleton-Artikel nach sich zog und als Flaggschiff einer neuen Erzählgeneration mit horizontaler Dramaturgie und komplexer Ensemblestruktur angekündigt wurde, wurde ein abschreckendes Beispiel auf Jahre hinaus. Ein ähnlicher GAU stellte sich bereits im Jahr 2006 ein, damals bei den Privaten, als die Miniserie „Blackout“ auf Sat1, ein hoch gepriesenes, dunkles Cop-Drama mit expliziter Sex- und Gewaltdarstellung, aber durchaus auf Realismus bedacht, zum Quoten-Desaster wurde. Die Ausstrahlung des als zu dunkel und zu deprimierend diagnostizierten Experiments wurde mitten in der Miniserie abgebrochen. Praktisch zeitgleich setzte RTL die Krimiserie „Abschnitt 40“ ab, die dreimal in Folge den deutschen Fernsehpreis gewonnen hatte aber nur unzulängliche Quoten einfuhr. Daß diese Beispiele zeigen, daß woanders als in der Krimi-Sparte Experimente ohnehin nicht mehr möglich scheinen, sollte ein weiteres Warnzeichen dafür sein, daß selbst bei einer geduldigen Eingewöhnungsphase, wie „Stromberg“ sie genoß, der Großteil der derzeitigen Fernsehzuschauer den Weg zu komplexeren, anspruchsvolleren Strukturen nicht mitgehen wird.

(Es ist nicht Thema dieser Abhandlung, aber an dieser Stelle sei auf die zahlreichen Klagen deutscher Drehbuchautoren verwiesen, daß im hiesigen Fernsehen kein politisch oder gesellschaftlich relevantes Thema angeschnitten werden kann, ohne daß zu Beginn eine Leiche herumliegt und am Ende ein Täter gefaßt ist. Und so sehr sich beispielsweise der „Tatort“ in diesem Sinne auch um Themen wie Obdachlosigkeit, Menschenhandel oder Sterbehilfe verdient macht, so vermißt man doch eine echte und komplexere Auseinandersetzung mit solchen Themen, bei denen nicht am Ende ein vermeintlicher Bösewicht gefunden und bestraft wird und das Problem somit gelöst scheint. Auch vom Trend zur Roman- und Sachbuchverfilmungen, der maßgeblich zum neuen Boom der Fernsehfilme in den USA beigetragen hat, ist hierzulande nicht das geringste zu sehen.)

Wir wollen rekapitulieren: Wie gesehen entstehen die bahnbrechenden neuen Formate erst durch eine wie auch immer geartete Atempause vom Quotendruck, was das Experiment mit und die Zuschauergewöhnung an neue Dramaturgien, Themen, Milieus und Figuren ermöglicht. Nachdem aber weder private noch öffentlich-rechtliche Sender sich vom Quotendruck befreien können und das Pay-TV hierzulande mangels eines großen Marktpotentials keine Kapazität für so kostspielige Flaggschiffprojekte sieht, bleibt die Serienrevolution in Deutschland erstmal aus. All diese Erkenntnisse sind zumindest für die Branchenkenner und Internen offensichtlich und werden von den meisten Redakteuren nach ein paar Bier gerne eingeräumt.

Dennoch gibt es auch in dieser festgefahrenen Situation noch Optimisten, die Potential für eine Erneuerung sehen. Mehrere Produzenten und Autoren, wie zum Beispiel auch der Dramaturg und Autor Gunther Eschke, setzen ihre Hoffnung und ihr Vertrauen in eine Erneuerung durch die Redakteure, die zunehmend jünger und in ihren denk- und Erzählweisen moderner geworden sind – und nicht selten selbst mit den innovativen US-Serien aufgewachsen sind. Ob diese Redakteure sich, wie der Produzent Ingo Fliess auf einem Dramaturgentreffen prophezeite, als Aufstand gegen den Sparzwang und die qualitative Nivellierung ausdrücken könnte oder, wie beispielsweise die Autorin Kit Hopkins hofft, durch Weiterbildung und Erkenntnis der neuesten dramaturgischen und thematischen Trends, das variiert. Echte Vorzeichen gibt es dafür nicht. Und daß sich daraus echte Neuerung ergeben könnte, scheint angesichts des strukturellen und professionellen Umfelds, in dem selbst ein Redakteur letztlich wenig Alleinentscheidungskraft hat und ausschließlich zudem vom Quotenerfolg der von ihm betreuten Programme abhängig ist, eher unwahrscheinlich.

Eine andere denkbare Variante wäre die Gründung eines neuen Senders, der sich der von US-Serien verwöhnten Jugend annimmt, wie sich einst RTL bei seiner Gründung bewußt an ein jüngeres Publikum und gegen das „Rentnerfernsehen“ der Öffentlich-Rechtlichen wandte (eine Gründungshistorie, die angesichts der zunehmend alternden Zielgruppe und der achselzuckenden Aufgabe der heutigen Jugend bitter ironisch wirkt). Aber ein neuer Privatsender, der erneut von sinkenden Werbeeinnahmen abhängig wäre, scheint in diesem Zusammenhang als Lösung weder wahrscheinlich noch vielversprechend. Auch die DVD-Auswertung, die zumindest einen Teil der US-amerikanischen Experimentierfreude finanziert, fällt in Deutschland kaum ins Gewicht (falls sie überhaupt erfolgt) und wird daher am Gesamtbild leider auf

absehbare Zeit nicht viel ändern. Zwar gibt es von den anspruchsvolleren deutschen Serien wie „Doctor's Diary“ oder „Stromberg“ durchaus DVD-Ausgaben (im Gegensatz zu vielen anderen Prime Time-Serien; selbst die so teure und erfolgreiche Serie „Alarm für Cobra 11“ wird nur in ausgewählten best-of-Boxen ausgewertet), aber die dazugehörigen Verkaufszahlen befinden sich in einem Bereich, der zumindest bei der Überlegung zu neuen Serien für die entsprechenden Redaktionen keine Rolle spielen.

Mein Optimismus bezieht sich daher auf eine Neuerung, die von außerhalb des Systems kommt: Denn während inhaltlich und dramaturgisch jede Entwicklung verschleppt, ignoriert und diskreditiert werden kann, so gibt es doch für die deutschen Fernsehanstalten kein Mittel, um zu verhindern, daß der technologische Umbruch zu neuen Strukturen, neuen Inhalten und einer neuen Fernsehmentalität führen wird. Wenn man die Fluchtbewegung der jungen, gebildeten und einflußreichen Zuschauerschichten weg vom Fernsehen und hin zu den Ersatzmedien DVD und Internet anschaut, stellt sich eigentlich nur die eine Frage: **Kommt die zweite Serienrevolution, also die Auflösung der Fernsehstrukturen zugunsten von VoD-Diensten und Internet-Konsum, in Deutschland noch vor der ersten?**

Der Bedarf für online-streaming-Dienste, VoD und ähnliche Systeme ist sicherlich gegeben, zumindest wenn man mit Videothekenkunden spricht, die sich gerne mal spontan abends einen Film oder ein paar Serienfolgen anschauen würden, ohne dafür langwierig zweimal das Haus zu verlassen, um eine DVD hin- und herzutragen. Und natürlich gibt es schon zahlreiche Dienste, die so etwas anbieten: Die Sender haben ihre eigenen Mediatheken, die mehr oder weniger zeitnah zumindest einige ihrer Eigenproduktionen kostenlos oder gegen Gebühr zur Verfügung stellen. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage nach dem Geschäftsmodell: die Öffentlich-Rechtlichen bewegen sich in einer rechtlichen Grauzone mit ihrer willkürlich kurzen Verfügbarkeit der für die Öffentlichkeit produzierten Inhalte; bei den privaten dagegen scheiterten bisher die Versuche, Eigenproduktionen online zu mentalisieren und z.B. auf der Plattform RTL Now einen geringen Betrag für eine Folge GZSZ zu verlangen – die Zugriffszahlen fielen dabei schnell ins Bodenlose. Und doch ist der defätistische Gedanke, daß die Download- und Kostenlos-Mentalität der jungen Generation einen kostenpflichtigen Download unrentable macht, absurd – es müssen nur Inhalte her, die das Geld auch wert sind. Das Rekord-Crowdfunding für einen „Stromberg“-Film, wo in nur 10 Tagen eine Million Euro aufgebracht wurde, könnte ein erstes Anzeichen für das finanzielle Potential einer echten Kult-Anhängerschaft sein, im Gegensatz zu einer losen kostenlos-Bindung, wie sie die Soap-Seher offenbar zu „GZSZ“ haben. Im Ausland funktionieren Modelle, in denen man für Inhalte Geld zahlt, schließlich schon seit langem: Marktführer Netflix hat inzwischen wie gesagt mehr Abonnenten als HBO und beweist durchaus, daß die Zielgruppe der „Selektivseher“ in der Lage und willens sind, für qualitative hochwertige Inhalte kleinere Beträge zu zahlen. Das Problem in Deutschland besteht bisher noch darin, da Netflix hierzulande noch nicht abonnierbar ist (wenn auch schon in westlichen Nachbarländern), daß iTunes zwar einige aktuelle Serien im Programm hat, dann aber natürlich nicht auf deutsch, und die hiesige Konkurrenz wie Maxdome oder Alpha07 noch zu aufgesplittert ist und ein zu kleines Programm bietet. Aber es gibt mehrere Varianten, die dieses Modell in den nächsten paar Jahren gesellschaftsfähig machen könnte: Neben einer territorialen Erweiterung von Netflix oder einer deutliche Programmerweiterung der bisherigen VoD-Plattformen lauert auch ein kommender Durchbruch des inzwischen in der zweiten Generation vorliegenden AppleTV oder

einer sonstige Konsole, die endgültig Fernseh- und Onlineplattformen miteinander verschmelzen.

Technologisch ist eine solche Lösung also bereits denk- und machbar, und psychologisch liegt ein großer Reiz in der Hoffnung, daß sich die Fernsehinhalte, sobald sie nicht mehr kostenlos und werbefinanziert sind, radikal verändern würden und endlich eine lange vergessene Zielgruppe entdeckt wird, die vielleicht zahlenmäßig nicht überwältigend groß ist, aber es mit ihrer Kaufkraft und ihrem modernen Geschmack auch nicht verdient hat, vom fiktionalen Fernsehen weiterhin so schmäählich ignoriert zu werden: die Zuschauer unter 40 sowie das gut ausgebildete Bürgertum. Die Revolution wird also hoffentlich nicht ewig ausblieben, gewisse Anzeichen scheinen also am Horizont schon sichtbar, aber man wird sich wohl noch ein paar Jahre gedulden müssen. Wer nicht beim Fernsehen arbeitet, den sollte das eigentlich nicht weiter stören: Man wird sich gute Serien eben weiterhin erstmal auf DVD anschauen können und müssen. Wer dagegen beim Fernsehen arbeitet oder die durchaus sinnvolle Meinung vertritt, daß eine Fernsehnation wie Deutschland in der Lage sein sollte, neue Genres, interessante Dramaturgien und serielle Formen mit eigenen Inhalten und Realitäten zu füllen, der wird sich allerdings frustriert noch etwas gedulden müssen.