

Aus:

JÖRG TÜRSCHMANN, BIRGIT WAGNER (HG.)

TV global

Erfolgreiche Fernseh-Formate
im internationalen Vergleich

Januar 2011, 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., 28,80 €, ISBN 978-3-8376-1337-7

Im Zentrum dieses Bandes steht der Formatbegriff in seiner Sonderstellung zwischen Gattung, Genre, offenem und geschlossenem Text. Zugleich bietet das Buch eine vergleichende Darstellung von in Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, Brasilien und den USA erfolgreichen Formaten: Serie, Miniserie, Fernsehfilm, Talkshow sowie Celebrities, die Formatinnovationen vorantreiben. Science Fiction, Melodram, Horror, Krimi und Genreparodie werden televisuell anverwandelt, narrative und dokumentarische Formate wandern zwischen den Kulturen.

Mit diesem Band werden Texte prominenter französischer und spanischer Fernsehforscher (Francois Jost, Manuel Palacio) erstmalig in deutscher Übersetzung vorgelegt.

Jörg Türschmann (Prof. Dr.) und **Birgit Wagner** (Prof. Dr.) lehren Literatur- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1337/ts1337.php

INHALT

Vorwort

JÖRG TÜRSCHMANN/BIRGIT WAGNER

7

FORMAT- UND GENRE-TYPOLOGIEN

»*Mode*« oder »*monde*«?

Zwei Wege zur Definition von Fernsehgenres

FRANÇOIS JOST

19

Dokufiktion – zur Entwicklung hybrider Formen und Formate im Fernsehen

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE

37

Dispositiv und Format des Fernsehens am Beispiel der US-amerikanischen Fernsehserie *Battlestar Galactica* (2004-2009)

KATHRIN ACKERMANN

59

DIE LUST AM SERIELLEN

Das Format »Abendfüllende Kriminalserie« in Frankreich und Deutschland

KLAUS-PETER WALTER

81

Fernsehformate und Fernsehkulturen. Am Beispiel der französischen Serie *Suspectes. Chaque femme a un secret*

BIRGIT WAGNER

103

Zur Serialität des Komischen in der französischen Fernsehserie *Kaamelott*

SABINE SCHRADER

121

FORMATE (GESELLSCHAFTS-)POLITISCHER INTERVENTION

BLOB. Jede Videocracy hat ihre Parasiten

ANNE PRECKEL

143

**Die Darstellung von AIDS im französischen Fernsehen.
Über den Fernsehfilm *Sa raison d'être* (2008)**

RENAUD LAGABRIELLE

163

**Teledramaturgie in Brasilien:
Mini-séries als televisive Literaturverfilmungen**

KATHRIN SARTINGEN

179

SPANIEN: FERNSEHFORMATE SCHREIBEN GESCHICHTE

***Transición* und demokratische Konsolidierung in Spanien 1974-1977:
Die Rolle des spanischen Fernsehens (TVE)**

MANUEL PALACIO

201

**»Subastas para no dormir«:
Die Game Show *Un, dos, tres* als Autorenfernsehen**

JÖRG TÜRSCHMANN

217

***Lorca, muerte de un poeta*:
Eine spanische TV-Miniserie als Erinnerungstext**

VERENA BERGER

239

**»¡Hola, mis queridísimos amigos y bienvenidos
como siempre a nuestro queridísimo *Cine de Barrio!*«
– Der Nostalgieboom im staatlichen spanischen Fernsehen**

HANNA HATZMANN

261

Autorinnen und Autoren

277

Vorwort

JÖRG TÜRSCHMANN/BIRGIT WAGNER

»Wir sind heute längst so weit, dass wir praktisch alles ein Format nennen können.«¹

Die Rede vom Format ist im deutschen Sprachraum weit verbreitet, häufig wenig spezifisch und taucht in unterschiedlichen Diskursen auf. Immerhin ist eine besondere Vorliebe für diesen Ausdruck in Zusammenhang mit dem Fernsehen festzustellen, die zwar nicht dazu geführt hat, dass unter Format zwangsläufig das Fernsehformat verstanden wird, aber doch verdeutlicht, dass es beim Format um etwas geht, das nur das Fernsehen betrifft.

Beim fachspezifischen Gebrauch ist die Situation keineswegs übersichtlicher als in der Alltagssprache. Das eine Mal sind es ökonomische, juristische, produktions- und distributionstechnische Kriterien, ein anderes Mal erzählerische oder gattungsspezifische Gesichtspunkte, die für das Fernsehformat grundlegend sein sollen. Die Definitionen differieren schon deshalb, weil sie an Kriterien anschließen, die nicht unmittelbar mit dem Fernsehen zu tun haben und sich am ökonomischen Erfolg orientieren. »Die Formatanalyse, will sie nicht allein einer Orientierung der Sendeformen im Hinblick auf das Erzielen höherer Marktanteile und Quoten dienen, ist noch wenig entwickelt.«²

Fernsehformate sind im technischen Sinn die Auflösung in Bildzeilen, die Bildschirmbreite, die Digitalisierung des Fernsehbildes. Im ökonomischen Sinn bezeichnen sie Vorgaben eines Lizenzgebers für die Umsetzung von gestalterischen und dramaturgischen Rahmenbedingungen einer Sendung durch einen Lizenznehmer, so bei Spielshows und Game Shows, die zuerst im Ausland, meist in den USA und England, produziert werden.³ Fernsehformate existie-

1 Deutsche Welle: »Spinnens Wortschau: Format«, 11.4.2010 (<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5450280,00.html>; Stand: 9.7.2010).

2 Knut Hackett: *Film- und Fernsehanalyse*, 4. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007, S. 206.

3 Vgl. Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S. 258.

ren als Wege zum Publikum auch außerhalb des Wohnzimmers, über das Handy, beim Public Viewing, über das Internet bis hin zur ursprünglichen Bestimmung des Fernsehens als Bildtelefonie mit Hilfe der Webcam.

Auch wenn Gattungen und Genres gemeint sind, wird häufig unspezifisch von Formaten gesprochen, wobei mitunter im Deutschen Gattungen von Genres unterschieden werden. So gelten als Gattungen die Dokumentation, der Spielfilm, der Fernsehfilm und die Fernsehserie. Genres wie etwa das Melodram oder der Western sind andererseits – und hier scheint ebenfalls ein breiter Konsens zu bestehen – historisch gewachsene, thematische und motivische Komplexe, die einen mythischen Kern enthalten sowie den Erwartungen der Zuschauer mit erzählerischen Konventionen entgegenkommen. Sie gelten außerdem meist als Untergruppen des Spielfilms.

Um der Mehrdeutigkeit des Formatbegriffs zu begegnen, ist es aussichtsreicher, die Kriterien für Klassifikationen und Begriffsprägungen dort zu suchen, wo die Vielfalt der Phänomene entsteht, nämlich im Fernsehen selbst. Borstnar, Papst und Wulff schlagen in ihrer *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* vor, von »Textsorten« im Sinn »funktional-formaler Großformen filmischer Organisation« auszugehen, wozu sie den Fernsehfilm, das Fernsehspiel, den TV-Spielfilm, die TV-Serie und, in eigenwilliger Festlegung des Begriffs, das Fernsehformat rechnen.⁴ Nur letzteres ist ihrer Meinung nach eine fernsehspezifische Textsorte; als Beispiel nennen sie das Reality-TV, etwa Doku-Soaps und *Big Brother*, und die Talkshow. Nun sind Nomenklaturen Sprachregelungen: nicht mehr, aber auch nicht weniger. Allerdings stellt sich die Frage, warum die vier an erster Stelle genannten »Großformen« ausdrücklich den Zusatz »Fernsehen« oder »TV« im Namen tragen müssen und warum allein die letztgenannte »Großform« ein Format sein soll. Sinnvoller scheint es, von einer Perspektive abzusehen, die auf vollendete Texte ausgerichtet ist, und die Potenzialität des Fernsehformats ins Blickfeld zu rücken. Dies schlägt in diesem Band François Jost vor. Er begreift Fernsehtexte in Hinblick auf ihre pragmatische Dimension und betont ihren Charakter eines Versprechens.

Dieses Versprechen liegt demnach grundsätzlich vor, hängt aber im Einzelfall von mehreren Faktoren ab. Mit Blick auf Marktanteile und Einschaltquoten erzeugen Programm, Sender, Sendung, Sendezeit unterschiedliche Publikumssektoren. Eine »permanente Formierung des Blicks« schafft ein stabiles Fernsehpublikum, während sich im Kinosaal die Zuschauer nur vorübergehend versammeln.

4 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 48-50.

Die »mise en formule«⁵, die Bewegung vom Genre hin zur Formel besteht in der permanenten Neujustierung von Erfolgsrezepten gemäß den Erwartungen und zeitlichen Spielräumen eines Publikums innerhalb und außerhalb der Prime Time, weshalb eine Doku-Soap tagsüber einer Ultrakurz-Serie am Abend funktional äquivalent sein kann.⁶ Dies muss aber nicht so sein: Wer allein im Bereich der Fernsehserie die Spezifika der französischen Ultrakurz-Serie *Kaamelott* betrachtet, die Sabine Schrader für diesen Band untersucht hat, wird feststellen, dass der Sendeplatz vor und nach der Werbung ein anderes Angebot macht als das Recycling des Science-Fiction-Genres fürs Fernsehen, wie es Kathrin Ackermann an *Battlestar Galactica* zeigt. Genremischung und -wiederverwertung, wie sie für das Fernsehformat charakteristisch sind,⁷ führen in diesen beiden Fällen zu unterschiedlichen Ergebnissen.

Der eingangs zitierte Hinweis auf das besonders Fernseh-Adäquate des Reality-TV macht deutlich, dass das Fernsehen eine provozierende Deckungsgleichheit von Alltag und Illusion, Privatem und Öffentlichem sucht. Der Zwang zur Innovation ist in diesem Bereich wohl am stärksten ausgeprägt, um aus dem Fernsehen ein immer wieder spektakuläres Ereignis machen zu können. So wird im Format der *Scripted Reality* Laiendarstellern eine Rolle gegeben, die sie wegen der ähnlichen Lebenswelten von Darstellern und Rollen wie Akteure in einem Dokumentarfilm aussehen lässt, all das laut dem zynischen Kommentar einer RTL-Produzentin im Milieu der »gehirnamputierten Hartz-IV-Empfänger«. ⁸ Innovation, Spektakel und Provokation sind wichtige Zutaten beim Ringen um die Aufmerksamkeit des Fernsehpublikums. Ein Blick auf *Big Brother*, ambulante Enthaarungsteams, Kochwettbewerbe, Song-Contests, *Jackass* und Dschungel-Camps genügt, um zwei weitere Kriterien des Fernsehformats benennen zu können: das Spielerisch-Sportliche, um die Wettbewerbssituationen des Alltags in attraktive Formen zu wenden, und das Serielle, um in Langzeitbeobachtungen die tägliche Routine aus ihrer Monotonie zu befreien und zum Ereignis zu machen. Die Privatsphäre des Fernsehpublikums verschmilzt im seriellen Ausstrahlungsrhythmus mit den Welten der *No Names* und *Celebrities* auf dem Bildschirm. Jörg Türschmann verdeutlicht dieses Faszinosum am Beispiel der Game Show *Un, dos, tres*, die in Spanien ab den frühen 1970er Jahren maßgeblich das Format ge-

5 Jean-Claude Soulages: *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*, Brüssel: De Boeck/INA, 2007, S. 28.

6 Vgl. Soulages, *Les rhétoriques télévisuelles*, S. 55-56.

7 Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Fernsehanalyse*, München: Fink, 2008, S. 33.

8 Pauer, Nina: »Der produzierte Prolet«, in: *Die Zeit*, 5. August 2010, Nr. 32, S. 38.

prägt hat. Hier ist sich das Fernsehen selbst am nächsten, denn es findet zur Bestimmung eines Rundfunkmediums, das Informationsvergabe mit Schlüssellochperspektiven verknüpft, und das alles in Echt-Zeit wie bei den Sportübertragungen oder eben Spiel-Shows.

Bei der Klassifikation des Formats als fernsehspezifischer Textsorte bleibt jedenfalls eine grundlegende Tendenz zur Vermengung verschiedener Formen zu berücksichtigen. Bei allen Typologien wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die meisten Textsorten hinsichtlich der Achsen Narration/Deskription, Fiktion/Non-Fiktion, Animation/Realfilm als Mischformen zu beschreiben sind. Christian von Tschiltschke legt, expliziert am Beispiel Spaniens, ausführlich die Reichweite des Begriffs der Doku-Fiktion dar, die vom Kinofilm bis zur Fernseh-Show reicht; über die Auseinandersetzung mit dem Trash, der *telebasura*, gelangt er zur Feststellung, dass die Kernbegriffe postmoderner Theoriebildung wie Dekonstruktion und Simulation allmählich in den Hintergrund treten zugunsten von Ereignis, Performanz, Authentizität und Präsenz.

Dieser Befund schließt an das oben Gesagte an, dass das Format Ausdruck für die Notwendigkeit permanenter Neuerung ist. Eine solche Charakterisierung ist allerdings widersprüchlich, weil die Innovation neuer Sendeformen darauf abzielt, das Fernsehpublikum nicht nur für sich zu gewinnen, sondern auch auf Dauer an sich zu binden. Der Ereignischarakter einer Neuerung nutzt sich rasch ab und folgt den Zyklen aller Produktinnovationen, das neue Produkt verzweigt sich in die Imitationen, die allesamt die Möglichkeiten zur Differenzierung des Initialprodukts ausloten bis zum Augenblick, wenn der Ausgangspunkt nicht mehr erkennbar ist. Dieser maximale Abstand zur Initialzündung hat entweder zu Folge, dass eine Produktentwicklung im Sand verläuft oder dass etwas Neues entsteht, das der Ausgangspunkt weiterer Ausdifferenzierung zu sein verspricht. Sehr deutlich spiegelt *Tatort* diese Mischung aus Innovation und Konvention wider. Der lockere Verbund der Episoden, ihre jeweilige regionale Verankerung und die Stabilität des Erfolgs scheinen sich gegenseitig zu bedingen. Klaus Peter Walter stellt *Tatort* neben *Polizeiruf 110* und arbeitet im binationalen Vergleich heraus, dass Krimi-Serien der Prime Time in den Ländern Deutschland und Frankreich erstaunlich unterschiedliche Traditionen ausgebildet haben.

Die Beiträge in *TV global* gehen von der These aus, dass das Format das Fernsehen als Medium fortwährender Überbietungsstrategien kennzeichnet. Mehr oder weniger zufällige Erfolge werden in Formeln überführt, um ein dauerhaftes Publikum zu generieren, wodurch der Eindruck entsteht, dass es sich um den Prototyp eines Genres oder einer Gattung handelt, obwohl doch das Format an die

Eigengesetzlichkeit des Einzelfalls gebunden bleibt. Daher sind Einzelfallstudien besonders gerechtfertigt. Im Kontext einer spezifischen Kultur können Formate zudem Nischen besetzen, indem sie parasitär an bisherige Erfolgsträger anschließen und so zugleich in für das Publikum nachvollziehbarer Nähe und pointiertem Abstand ihren Mitstreitern den Rang abzulaufen versuchen. Anne Preckel widmet sich der italienischen Fernsehsendung *Blob* und kann dabei zeigen, wie eine dieser Nischen gerade darin besteht, Ausschnitte aus anderen Sendungen zu einer parodistischen Kompilation zu verknüpfen. *Blob* hat auf diese Weise zwanzig Jahre lang sein Publikum gefunden und ist zu einem Bestandteil politischer Protestkultur in Italien geworden.

In anderen Fällen beruht die Innovation gerade auf dem Vergessen. Als Rundfunkmedium besitzt das Fernsehen einen Präsenzeffekt, der die Erinnerung des Publikums an bereits gezeigte Sendungen überschreibt oder die Unkenntnis von Vorgängern einkalkuliert. Wie *TV global* bereits im Titel ankündigt, ist das Spiel mit dem Nicht-Wissen auch dann ausschlaggebend, wenn Fernsehformate auf ausländischen Produktionen beruhen, die den einheimischen Fernsehzuschauern unbekannt sind. Sprachbarrieren setzen in diesem Zusammenhang für die Lancierung von Innovationen äußerst nützliche Grenzen, und die kulturellen Eigenheiten tun das Ihrige, damit eine Adaption notwendig wird. Es ist nicht so, dass die Zuschauerschaft eines Senderbereichs mitunter nicht von der Imitation wüsste. Sie genießt den Ableger gerade auch in seinen im Vergleich zum ›Original‹ wahrnehmbaren neuen Akzenten, denn im Fernsehen zählt die augenblickliche Wirkkraft und nicht das Ideal der Werktreue. Birgit Wagner stellt die Frage nach der kulturellen Übersetzbarkeit von Formaten und nach lokalen Markierungen gängiger Repräsentationsschemata. Sie zeigt an der Serie *Suspectes*, in welchem Ausmaß das US-Fernsehen beim französischen Sender M6 präsent ist und eine günstige Umgebung für die Annäherung von Geber- und Nehmerkultur bildet: *Suspectes* läuft nicht nur im Kontext erfolgreicher US-Serien, sondern hat auch Hauptdarsteller aus US-Serien rekrutiert.

TV global möchte gerade der Dichotomie von Kulturspezifität und Übersetzungsprozessen Rechnung tragen und richtet den Blick auf verschiedene europäische und amerikanische Fernsehkulturen sowie auf Vermittlungsprozesse zwischen ihnen. Das Fernsehen wird in der deutschsprachigen Medienwissenschaft häufig mit Blick auf den eigenen Erfahrungsbereich untersucht; der internationale Horizont bedeutet meist schlicht, die englischsprachigen Produktionen einzubeziehen. Zudem hat dies gelegentlich zur Folge, dass Analysen von den historischen Bedingungen einer Fernsehlandschaft absehen. Manuel Palacio arbeitet in seinem Artikel über die

‘transición democrática’ Spaniens beispielhaft heraus, wie politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen eine Fernsehlandschaft prägen und zugleich von dieser geprägt werden. Spaniens Übergang zur Demokratie in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre erweist sich als komplexes geschichtliches Wechselspiel von Institutionen, Sendeformen, Vergangenheitsbewältigung und Ausblicken in die Zukunft.

Für Brasilien steht dem eine Fallstudie gegenüber, in der Kathrin Saringen sich mit der auch in der deutschsprachigen Fernsehforschung immer wieder genannten, aber dann doch wenig untersuchten brasilianischen Serienproduktion befasst. Die TV-Mini-Serie wird von ihr als die (materielle) Basis des Kinofilms beschrieben, also in einer Umkehrung der üblichen Zweitauswertung, die Kinofilme in Fernsehprogramme integriert. Bei ihrem Analysebeispiel *O Auto da Compadecida* (1999) handelt es sich um eine Adaption eines religiösen Stücks in der Tradition des brasilianischen Volkstheaters, das gleichzeitig das europäische Kulturerbe der Commedia dell’Arte, der Picaro-Literatur, des Don Quijote und der Bibel mit einschließt. Dieser weite zeitliche Rahmen verhindert aber nicht die Aktualitätsbezüge, mit denen diese Mini-Serie aufwarten kann.

Aktuelle Themen sind gelegentlich mehr als bloß ein Anstoß für nationale Fernsehproduktionen. Mit der Ausbreitung von AIDS rückten in den 1980er Jahren auch die Repressionen gegenüber Homosexuellen stärker ins öffentliche Bewusstsein. Renaud Lagabrielle befasst sich mit dem zweiteiligen französischen Fernsehfilm *Sa raison d’être* (2008) und verdeutlicht die Gratwanderung zwischen Publikumsakzeptanz und Aufklärung, die die Programm- und Produktionsverantwortlichen bewältigen mussten. Der Zweiteiler wurde ausdrücklich als eine Intervention im öffentlichen Raum konzipiert und in Zusammenhang mit der Öffentlichkeitsarbeit und den Kampagnen produziert, die zu diesem Zeitpunkt in Frankreich für die Gefahr der AIDS-Ansteckung sensibilisieren sollten. Aufklärung, Melodram und gekonnte Produktplatzierung gehen in diesem Fall eine bemerkenswerte Mischung ein.

Wenn bisher vom Präsenzeffekt des Fernsehens die Rede war, der das Fernsehen einem ständigen Innovationsdruck aussetzt, dann kann jedoch ein Format auch der Erinnerungskultur dienen. Verena Berger widmet sich dem Biopic und seiner Realisation im Format der Mini-Serie. Dem ‘Mythos’ des Dichters Federico García Lorca wurde im spanischen Fernsehen aus Gründen der politischen Zensur erst später gehuldigt als im Ausland. Der Regisseur Juan Antonio Bardem schuf mit seinem Biopic über Lorcás Leben und Tod einen »Erinnerungstext«, der die Rückbesinnung auf den spanischen Bürgerkrieg und den Franquismus über die Visualisierung

eines Einzelschicksals ermöglichte. Diese Produktion, die die politische Linke mit dem aufgeklärten Bildungsbürgertum zu vereinen vermochte, zeichnete sich auch durch ihren ästhetischen Wert aus.

Hanna Hatzmann kann am Beispiel der spanischen Sendereihe *Cine de Barrio* einen ganz unterschiedlichen, popularkulturellen Umgang mit Erinnerung zeigen, wobei das Fernsehen zu einer Erinnerungsagentur wird. Die Sendereihe *Cine de Barrio* besteht aus sentimentalen Rückblicken auf frühere Kinoerlebnisse der Fernsehzuschauer und auf einzelne Jahre, die in dokumentarischen Kompilationen rekapituliert werden. Die Sendungen schwelgen in Erinnerungen an Kinder- und Kinostars, die Nostalgie erwecken, wobei die franquistische Repression verschwiegen wird; das Fernsehen produziert so eine emotionale Entlastung, die politisch bedenklich ist.

In *TV global* geht es sowohl um Medien- und Gesellschaftsgeschichte als auch um Theorie, Bereiche, die exemplarisch von den Beiträgen der beiden Fernsehforscher François Jost und Manuel Palacio vertreten werden. Jost beschäftigt sich in seinen international bekannten Publikationen immer wieder mit den Narrationsmodi des Fernsehens und dem Begriff des Genres, während Palacios historische Studien zum spanischen Fernsehen für die Geschichtsschreibung einer nationalen Fernsehlandschaft beispielhaft sind. Alle anderen Beiträge spannen sich zwischen diesen beiden Perspektiven auf. Von Tschiltschke überprüft die Grenzüberschreitungen zwischen Dokumentation und Fiktion als typologische Herausforderung unter anderem am Beispiel Spaniens um die Jahrtausendwende und schlägt »Elemente einer Poetik der Dokufiktion« vor. Ackermann befasst sich ausführlich mit der Geschichte des Dispositivbegriffs, um ihr Analyseobjekt *Battlestar Galactica* mit Blick auf die Distributionswege abseits vom Fernsehen diskutieren zu können. Walter stellt die Möglichkeiten einer quantitativen Untersuchung von Fernsehformaten vor, in diesem Fall am Beispiel der »Abendfüllenden Kriminalserie« in Frankreich und Deutschland. Diesem komparativen Ansatz folgt bei Wagner einer, der sich als Untersuchung des »tourenden Formats« bezeichnen lassen könnte, wenn Formate, hier US-Serien, »auf Wanderschaft« gehen und damit ihrer distributionellen Funktion gerecht werden. Schrader stellt das Format der Ultra-Kurz-Serie in einen Zusammenhang mit der Notwendigkeit, den Programmfluss durch ein rasches rhythmisches Muster so zu dynamisieren, dass der Zuschauer nicht in Versuchung kommt, zu einem anderen Sender zu zappen. Auch bei Preckel ist das Zappen grundlegend für ihre Analyse von *Blob*, indem sie zeigt, wie sich politische Kritik mit déjà vu-Effekten zu einem rasanten Format der Wiederverwertung

paart. Alle diese Beiträge haben mehr oder weniger Unterhaltungsangebote der jüngeren Vergangenheit zum Gegenstand.

Preckels Beitrag führt als erster die historischen Bedingungen von kritischem Fernsehen vor und leitet damit über zu den Beispielen, deren Untersuchung besonders unter der Berücksichtigung gesellschaftlicher und politischer Geschichte erfolgt. Die historische Dimension reicht dabei, jedenfalls bezogen auf die Fernsehforschung, relativ weit zurück. In Lagabrielles Artikel ist AIDS seit den 1980er Jahren der historische Anlass, bei Sartingen ein kulturelles Erbe von Aufführungsmedien seit dem 16. Jahrhundert. Palacios historischer Überblick über das Fernsehen in der spanischen *Transición* zwischen Unterhaltung und Erziehung nach Francos Tod im Jahr 1975 erlaubt es wiederum, die folgenden Untersuchungen besser einzuordnen. Türschmann befasst sich mit einem spanischen Showproduzenten der ersten Stunde, der in den 1970er Jahren sogar Vorbild für die holländische *Big Brother*-Produktionsfirma Endemol wurde. Bergers Untersuchung stellt im Gegensatz dazu den kulturell anspruchsvollen, kritischen Duktus der historischen Erinnerungsarbeit am Beispiel von Lorcas Biographie in den Mittelpunkt. Hatzmann schließlich befasst sich noch einmal mit dem spanischen Fernsehen als populärer Begegnungsstätte, hier für sentimentale Reminiszenzen und nostalgische Gefühle bis zurück in die Zeiten des Publikumskinos der franquistischen 1960er Jahre.

In Bezug auf solche historischen Konstellationen gilt es nach wie vor, im deutschsprachigen Bereich Übersetzungsarbeit zu leisten. Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes stammen alle aus der medienwissenschaftlichen Romanistik oder arbeiten medienwissenschaftlich in Frankreich, Spanien und Italien. Dies erklärt einige Akzente in den Beiträgen. Josts Arbeiten, die die Narratologie Gérard Genettes transmedial ausweiten, sind über die Grenzen Frankreichs hinaus zu weit rezipierten Ansätzen der Film- und Fernsehanalyse geworden. Dagegen gibt es in Spanien eine lange Tradition politisch-kritischer Film- und Fernsehhistoriographie, die sich bis heute methodisch auf die französische Semiotik stützt. Die Romanistik wiederum ist eine Einzigartigkeit des deutschsprachigen Raums und hat sich in der Medienwissenschaft durch das Konzept der Intermedialität hervorgetan. Das wird auch hier gelegentlich manifest, zum Beispiel in den Beiträgen von Ackermann und Sartingen. Durch die Offenheit des Formatbegriffs werden aber auch Phänomene der Intramedialität diskutiert, wie es in den Beiträgen von Hatzmann, Preckel, Türschmann und Wagner der Fall ist. Dagegen wird in Walters Untersuchung ein dezidiert komparatistischer Ansatz vertreten. Das Konzept des Autors, der nach seinem Hinauswurf aus der Theorielandschaft durch Barthes

und Foucault unter einem nunmehr differenzierten Begriff von Autorschaft wieder zu interessieren beginnt, steht im Zentrum der Beiträge von Ackermann, Berger und Türschmann. Ackermann sieht die Handschrift einer Autorschaft in Form einer planenden Personengruppe, Berger in der kritischen Wahrnehmung und dem ästhetischen Gestaltungswillen des Kommunisten Bardem, der so dem traditionellen Konzept des »auteur« entsprechen kann. Türschmann plädiert auf der Grundlage von Käte Hamburgers Erzähllogik für die Interpretation eines Unterhaltungsproduzenten als Autor einer »fingierten Wirklichkeitsaussage«. Dass solche und andere Akzente der Vorbildung der Beiträgerinnen und Beiträger geschuldet sind, ist offensichtlich. Grundsätzlich kommt deshalb auch häufig die Vorliebe für fiktionale Formate zum Ausdruck, vielleicht weil sie einem textanalytischen Instrumentarium nach wie vor zugänglicher sind als journalistische, Spiel- oder Talk-Formate.

TV global versteht sich als Folgeband zu *Transpositionen des Televisiven*, der Publikation der Vorträge einer Tagung in Salzburg 2008, die insofern grundlegend genannt werden kann, als zum ersten Mal auf einer Tagung in der deutschsprachigen Romanistik das Fernsehen als Medium in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte.⁹ Während jedoch in den *Transpositionen* das Verhältnis der Literatur zum Fernsehen den wichtigsten Fokus bildete, werden in diesem Band das Fernsehen in seinem medialen Status beziehungsweise Fernsehformate in ihrer je eigenen medialen Form analysiert. Nicht wenige der Beiträge beschäftigen sich zudem mit populärkulturellen Formaten und deren Ästhetik und Wirkungsabsichten.

Diesen Respekt gegenüber dem Fernsehen als einem eigenständigen Forschungsfeld belegen schon die Überschriften, die die Herausgeber ihrer Gruppierung der Beiträge vorangestellt haben. Zu den »Format- und Genre-Typologien« gehören die Beiträge von Jost, von Tschiltschke und Ackermann, die damit auch die in dem Band dominanten Kulturkreise Frankreich, Spanien, USA und Deutschland ein erstes Mal behandeln. »Die Lust am Seriellen« ist bei Walter, Wagner und Schrader vorrangig dem französischen Fernsehen gewidmet, allerdings sehr wohl mit Seitenblicken auf US-amerikanische und deutsche Serien. Die Beispiele für »Formate (gesellschafts-)politischer Intervention« führen bei Preckel, Lagabriele und Saringen vielleicht am eindrucklichsten kulturelle Rahmenbedingungen vor Augen, hier für Italien, Frankreich und Brasilien, und weiten den Fokus von der fiktionalen Serie auf die politisch ambitionierte Sendereihe, den Zweiteiler und die Mini-Serie aus. Innerhalb der Auseinandersetzung mit historischen

9 Vgl. Kathrin Ackermann/Christopher F. Laferl (Hg.): *Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*, Bielefeld: Transcript, 2009.

Rahmenbedingungen nehmen die hispanistischen Beiträge einen so großen Raum ein, dass ihnen eine gesonderte Überschrift gewidmet worden ist: »Spanien: Fernsehformate schreiben Geschichte«. In den Artikeln von Palacio, Türschmann, Berger und Hatzmann spielt die Geschichte und die Geschichtsschreibung im und durch das Fernsehen gleichermaßen eine Rolle.

Alle Beiträge drücken die Absicht aus, Fernsehformate und Fernsehkulturen bekannt zu machen, die vor allem wegen der Sprachhürden, aber auch wegen der jeweiligen speziellen Medienlandschaften wenig bekannt sein mögen. Sie bieten Lesern, die die Globalisierung der Medien häufig als ein Nebeneinander und eine Durchmischung deutschsprachiger und anglophoner Produkte erleben, einen verfremdenden Blick auf eigene Fernsehgewohnheiten. Die versammelten Beiträge können dabei wenigstens andeuten, welche Vielzahl an unbekanntem Formaten in anderen Fernsehkulturen auf ihre wissenschaftliche Übersetzung warten.

Unser Dank für Unterstützung bei der Manuskriptgestaltung gilt Martina Stemberger, Veronika Thiel und Hanna Hatzmann. Für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung danken wir dem Österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung sowie der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

Die Herausgeber, Wien im Oktober 2010