

2 Produktionskontext

2.1 Es war einmal ...

Die Geschichte der Serie im US-amerikanischen Fernsehen

Es war einmal als unsere Großeltern noch Kinder waren. In dieser fast vergessenen Zeit traf man sich zum Fernsehen in Fernsehstuben, versammelte sich vor Schaufenstern oder traf sich bei dem einen Nachbarn in der Straße, der eines dieser neuen Wundergeräte besaß, das bewegte Bilder zeigen konnte... Seitdem hat sich einiges getan. Wie sich das Fernsehen und insbesondere das US-amerikanische Fernsehen seit den Anfängen bis heute entwickelt hat, soll im Folgenden kurz beschrieben werden. Grundgedanke ist dabei folgender: Will man die Bedeutung von US-amerikanischen TV-Serien im deutschen Fernsehprogramm verstehen, muss man über den Rezeptions- und Vermarktungskontext in Deutschland hinaus auch die US-amerikanische Fernsehproduktion mit im Blick haben. (vgl. u.a. Creeber 2008, McCabe/ Akass 2007; Cooper-Chen 2005, 2004; Polster 1995) Deshalb wird nun die Entwicklung des Fernsehens in den USA und der damit einhergehenden US-amerikanischen Serientradition überblicksartig zusammengefasst.

Der exakte Startpunkt des US-amerikanischen Fernsehens ist schwer zu benennen. Die Autoren unterscheiden sich darin, je nachdem ob sie die technischen, rechtlichen, strukturellen oder inhaltlichen Entwicklungen als Ausgangspunkt ihrer Betrachtung wählen. Walker und Ferguson z.B. setzen bei ihrem historischen Abriss zur Geschichte des US-amerikanischen Fernsehens bei der technischen Entwicklung von Paul Nipkow im Jahr 1884 an, die sie als Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung des *broadcast television* in den USA benennen (Walker/ Ferguson 1998: 13ff). Im Wesentlichen begannen die ersten Experimente mit Fernsehtechnik in den Industrieländern in den 1930er und 1940er Jahren (Cooper-Chen 2005). Denkbar wäre auch, den Beginn des Fernsehens an strukturellen Aspekten, beispielsweise der Gründung des ersten Fernsehnetworks NBC 1940, festzumachen oder an rechtlichen (*Telecommunication Act* von 1934) sowie inhaltlichen Aspekten (Die erste vom Fernsehen übertragene Ansprache eines US Präsidenten zeigte Roosevelt live während der New Yorker Weltausstellung 1939 – Walker/ Ferguson 1998: 15). Die vorliegende Arbeit unterscheidet drei wesentliche Phasen in der Geschichte des US-amerikanischen

Fernsehens: die Experimentierphase, die Revolution der Kabelsender und die Phase der Deregulierung und Digitalisierung in der TV3.0 Ära. (Mehr zu TV I, TV II, TV III vgl. z.B. bei Reeves et al 2007: 88f, Creeber/ Hills 2007: 1-4, Hills 2007: 41-60) Im Folgenden werden diese Phasen und die damit verbundenen wichtigsten (a) technischen, (b) strukturellen, (c) rechtlichen und (d) inhaltlichen Veränderungen beschrieben. Die Beschreibung dieser vier Aspekte erfolgt für die drei Phasen nicht immer in der Reihenfolge von technisch, über strukturell zu rechtlich sowie inhaltlich sondern orientiert sich am zeitlichen/ chronologischen Ablauf, je nachdem ob der Beginn einer Phase eher durch technische, rechtliche usw. Aspekte beeinflusst wurde. Am Ende des Kapitels stehen dann Ausführungen zur aktuellen Situation des US-amerikanischen Fernsehens.

2.1.1 Experimentier-Phase

In der ersten, der Experimentier-Phase des US-amerikanischen Fernsehens, die ca. von Anfang der 1920er Jahre bis in die 1970er Jahre dauerte, gab es diverse staatliche und privatwirtschaftliche Interventionen. Exemplarisch seien hier die Gründung der Radio Corporation of America (RCA)² sowie die sogenannten ‚Radio-Konferenzen‘ von 1922 bis 25 und deren Beschlüsse (vgl. u.a. Hilmes 2003, Walker/ Ferguson 1998, Bachem 1995, Hawes 1986) genannt, die u.a. schließlich zur Ausbildung der *networks* führten: NBC (National Broadcasting Company, seit 1926 als radio network gestartet), CBS (Columbia Broadcasting System, seit 1927 als *radio network* gestartet). NBC wurde gesetzlich verpflichtet, sich vom *Blue Network* zu trennen, um so Konzentrationsprozessen entgegen zu wirken. Daraus ging ABC (American Broadcasting Company, seit 1943) hervor. (Bachem 1995: 20) Das vierte in der Experimentier-Phase relevante *network*, das DuMont Network, bestand seit 1946 und zog sich 1955 aus dem US-amerikanischen Fernsehmarkt zurück.³ (Walker/ Ferguson 1998: 22)

2 “In October 1919, GE [General Electric Corporation] with the guidance of the federal government formed a subdivision, grandly titled the Radio Corporation of America (RCA). Westinghouse, the AT&T and the United Fruits Company became partners in RCS in 1920. This nationalist organisation brought together the major companies involved in radio research to pool their patents and co-ordinate the development of radio in the US.” (Hilmes 2003: 27)

3 Zudem gibt es weitere *networks*, die in den USA Programm anbieten. Diese werden in der Literatur jedoch selten erwähnt (Bachem 1995: 49ff, 142ff). Telemundo beispielsweise ist ein spanisches Network, das in den USA ausgestrahlt wird und vornehmlich in Konkurrenz zu Univision steht.

“1962: Spanish International Network (SIN) is established to handle advertising sales for the stations and becomes the first foreign-language television network in the United States; KMEX-TV begins broadcasting.” (<http://www.univision.net/corp/en/history.jsp>)

Fernsehen in den USA wird von privaten Unternehmen betrieben und unter anderem durch die Federal Communications Commission (FCC) kontrolliert. Der FCC obliegt die Vergabe und Regulierung von Sendefrequenzen. (Mehr zum *Communications Act* von 1934 vgl. u.a. Walker/ Ferguson 1998, Bachem 1995) Sie ist eine dem US-amerikanischen Kongress unterstellte Bundesbehörde, die u.a. Sendelizenzen für lokale Rundfunkstationen vergibt bzw. verlängert und Verordnungen erlässt (Bachem 1995: 62). Sie setzte in dieser Anfangsphase erste technische Fernsehstandards; teilte beispielsweise zwölf VHF (*very high frequency*) Kanäle und 56 UHF (*ultra high frequency*) Kanäle für die Nutzung durch Fernsehstationen zu und schuf so Voraussetzungen, die sich bis heute auf die kommerzielle Nutzung des US-amerikanischen Fernsehens maßgeblich ausgewirkt haben (Walker/ Ferguson 1998: 4-16).

Da zu Beginn des *broadcast television* die Sendefrequenzen begrenzt waren, bedurfte es einer klaren staatlichen Regelung, wie die wenigen Ressourcen zu verteilen waren. Um die vorhandenen Kapazitäten erschöpfend und störungsfrei zu nutzen, etablierte die FCC 1941 technische Standards für Schwarz-Weiß-Fernsehen und 1953 für das Farbfernsehen. Die FCC stimmte 1940 der Empfehlung des National Television System Committee (NTSC) zu, ein „system of electronic television“ einzuführen, das ein 525-Zeilen-Bild mit einer Bildwechselfrequenz von 29,97 Bildern pro Sekunde verwendete und für einen einzelnen Fernsehkanal 6 Mhz Bandbreite benötigte. (Walker/ Ferguson 1998: 16) Gleichzeitig wies sie das von der RCA vorgeschlagene „441 lines of resolution electronic system“ (Walker/ Ferguson 1998: 16) zurück. Mit der Wahl für bestimmte Sendestandards und der gleichzeitigen Ablehnung anderer Systeme begründete die FCC zu der Zeit bereits die gegenwärtigen technischen Standards und damit auch die aktuelle Fernsehmarktsituation in den USA.

“Once a system was established, once stations were developed and equipped, and once receivers were purchased in large numbers, it would be difficult to change broadcast standards because the spectrum space needed for television transmission would not accommodate competing systems.” (Walker/ Ferguson 1998: 16)

In den USA sollte das Fernsehen – zumindest in der Experimentierphase – dem öffentlichen Interesse dienen. Anders als beispielsweise beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Deutschland, wo gesetzlich festgehalten ist, dass das Fernsehen eine Grundversorgung an Information, Bildung und Unterhaltung zu bieten hat, ging man in den USA davon aus, dass das Fernsehen seiner Aufgabe (bzw. dem *public interest*) ausreichend nachkäme, wenn es ein Programm lieferte, das der breiten Masse gefiele. Die FCC war dementsprechend mehr darauf bedacht, die Marktbedingungen so zu gestalten, dass – ganz dem demokratischen

Grundgedanken entsprechend – die Öffentlichkeit das mediale Angebot durch die eigene Nachfrage bestimmen sollte. (Walker/ Ferguson 1998)

In dieser frühen Phase kristallisierte sich bereits heraus, dass das US-amerikanische Fernsehen – im Gegensatz zu bspw. der BBC (British Broadcasting Corporation) in Großbritannien oder dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Deutschland – privatwirtschaftlich organisiert und somit überwiegend durch Werbung finanziert wurde. So etablierte sich folgende Struktur, die auch heute zu großen Teilen noch die TV-Landschaft in den USA bestimmt: Die *networks* produzieren Programminhalte, die dann von ihren *affiliates* (auch *affiliated stations*) gesendet wurden. Die O&O (*owned and operated stations*) waren dabei Eigentum des *networks*, wohingegen die anderen *affiliates* Sendestationen sein konnten, die entweder einem einzigen Privatunternehmer oder einer Firma, Gesellschaft bzw. Gruppe von Unternehmern gehörten. Sie planten ihr Programm dementsprechend frei und konnten – je nach Abhängigkeitsgrad von einem *network* – auch Programminhalte von anderen *networks* einkaufen und in den Programmplan integrieren. (Hawes 1986: 134)

Die hier skizzierten rechtlichen, technischen und strukturellen Rahmenbedingungen hatten großen Einfluss auf die Inhalte des Fernsehprogramms in dieser ersten Experimentier-Phase. Noch Anfang der 1950er Jahre bot das frühe US-amerikanische Fernsehen – gemessen am gegenwärtigen Programm – inhaltlich nur wenig: „Like a poor relative, television drama borrowed from art, literature, theatre, film, and radio to form an eclectic entertainment, information, and eventually, advertising medium.” (Hawes 1986: 2)

Da die Fernsehnetworks zum Teil aus *radio networks* hervorgegangen sind, wurden die Fernsehinhalte zu Beginn stark vom damaligen Radioeinfluss geprägt: „(...) much of the earliest network programming was radio with a video component.“ (Walker/ Ferguson 1998: 23) Dementsprechend adaptierte das Fernsehen die gängigen Radio-Formate, wie Soaps, Quizshows, Musical Varieté Shows, *situation comedies* (Sitcoms), Western und Kriminalserien. Das Erfolgskonzept von Fernsehinhalten zu der Zeit war simpel:

“In television, nothing succeeds like success. The formula for success was an inexpensive production of an adaption or excerpt of a hit Broadway play based on a popular novel or short story, promoted in a recent movie, written by a famous author, staged by an experienced radio or film director, and starring a well-known performer.” (Hawes 1986: 3)

Live dramas, die ganz zu Beginn der Fernsehproduktion noch sehr kostspielig waren, wurden in den 1950er Jahren populär, verschwanden dann aber zum Ende des Jahrzehnts fast völlig aus dem Programm. An ihre Stelle traten Hollywood *B-Movie* Produktionen, für die Kinogänger sich deutlich weniger interessierten.

Im Fernsehen jedoch – im Vergleich zu den farb- und aktionslosen *live dramas* – waren sie wesentlich attraktiver für das Publikum. (Mehr zu den ökonomischen Hintergründen, die zur alternativen Produktion bzw. Distribution von Kinofilmen für das Fernsehen geführt haben findet sich u.a. bei Lyons 2000: 63ff.)

Der Western erlebte eine Hochphase in dieser Zeit. Western-Filme waren günstig und interessant für die ländliche Bevölkerung, die die *networks* zu der Zeit ansprechen wollten. In den 70er und 80er Jahren galt US-amerikanisches Fernsehen vornehmlich als Familienmedium, das so viele Familienmitglieder wie möglich ansprechen sollte (Levine 2003: 89). Als sich Ende der 1970er Jahre die Vorstellungen vom optimalen (Familien-) Zielpublikum änderten, verlor auch der Western an Attraktivität für die *networks*. Die als *Golden Age of Television* (u.a. Mittel 2003, Walker/ Ferguson, Thompson 1996) bezeichnete Phase des US-amerikanischen Fernsehens, die ca. von den 1940er-1960er Jahren reichte, stagnierte schließlich: „Parity among the comfortable three was complete. In the 1960s and 1970s, limited competition meant that programmers could concentrate on offering the least objectionable programming.” (Walker/ Ferguson 1998: 25-30)

In der zweiten Hälfte der Experimentier-Phase des US-amerikanischen Fernsehens gab es zum einen die technische Neuerung, dass seit 1965 alle drei *networks* ihre Programme in Farbe sendeten (u.a. Bachem 1995: 31, Walker/ Ferguson 1998: 17), zum anderen entstanden auch inhaltliche Innovationen. Die Programmverantwortlichen sendeten beispielsweise erste Vormittagsprogramme und *Late night shows* (wie TODAY (CBS seit 1952-) und THE TONIGHT SHOW (CBS 1954-) sowie *specials*, die als besonderer Programmhöhepunkt produziert und ausgestrahlt wurden. *Made-for-television features* entwickelten sich zu einem wichtigen Teil des Filmangebots im Fernsehen. Miniserien, als ‚verlängerte Version‘ dieser selbstproduzierten Fernsehfilme bildeten somit zum damaligen Zeitpunkt die logische Konsequenz der Programmentwicklung, die auch zukünftig zunehmend serielle Erzählkonzepte entwickelte.

Typische Beispiele für serielle Formate in dieser Phase waren THE DONNA REED SHOW, THE DICK VAN DYKE SHOW oder THE DEAN MARTIN SHOW. Charakteristisch für die Experimentierphase sind zudem erste klassische Kriminal- und Anwaltsserien wie 77 SUNSET STRIP oder PERRY MASON sowie *Soap Operas* wie DAYS OF OUR LIVES oder Abenteuerserien wie ADVENTURES OF SUPERMAN oder ZORRO. Im Folgenden wird für alle Serien jeweils nur der englische Originaltitel genannt. Für Informationen zum möglicherweise abweichenden deutschen Serientitel, Erscheinungsjahr und Erstaussstrahlungssender vergleiche Anhang.

2.1.2 Revolution der Kabelsender

Kabelfernsehen in den USA startet bereits Ende der 1940er Jahre mit „Community Antenna Television“ (CATV) (Walker/ Ferguson 1998: 3) und war vornehmlich dazu nötig, die ländlichen bzw. abgelegenen Regionen in den USA, die vom *broadcast television* kaum erreicht wurden, mit Fernsehprogramm zu versorgen. In den 1960er Jahren bereits erprobt und von den *networks* genutzt, verhalf die Übertragung von Fernsehinhalten per Satellit den Kabelsendern in den 1970er und 1980er Jahren zu einem enormen Aufschwung. Home Box Office (HBO) begann 1975 sein Programm über Satellit zu senden und erreichte so nicht mehr nur ein örtlich begrenztes Publikum, sondern landes- bzw. sogar weltweit Zuschauer, die zudem noch bereit waren, für die Angebote des Pay-TV-Senders zu bezahlen. (Miller 2008: 1, Hilmes 2003: 63, Bachem 1995: 38f)

Kabelfernsehen wurde lange Zeit in den USA durch die FCC stark eingeschränkt, zum Beispiel durch die *cabel rules* der FCC von 1972, die für die Beibehaltung des Status quo für Kabelfernsehsender sorgten und deren Expansion verhinderten (Walker/ Ferguson 1998: 32). Dies änderte sich 1977, als Home Box Office (HBO) gegen die Reglementierung klagte und vor Gericht Recht bekam. HBO sendet seit Mitte der 70er Jahre landesweit Pay-TV Programm (u.a. Perren 2003: 107). „[Since then] the new economics of networking, combined with reductions in production costs and a growing mass of syndicated programming, triggered a burst of new cable networks.“ (Walker/ Ferguson 1998: 32)

In dieser zweiten Entwicklungsphase des US-amerikanischen Fernsehens erfolgte zudem die Einführung des Videorekorders und der Fernbedienung. Beides brachte mehr Freiheiten für die Zuschauer in der Rezeptionssituation. So konnten die Zuschauer durch das Weiterspulen bzw. Ab- und Umschalten beispielsweise die Rezeption von Fernsehwerbung leichter vermeiden als zuvor. Auch sorgte die Einführung des Video-Rekorders und der Fernbedienung zusammen mit der neuen Vielzahl an Kabel-Programmen dafür, dass die *networks* Stück für Stück ihre Vormachtstellung auf dem bis dato überwiegend durch Programmwerbung finanzierten US-amerikanischen Fernsehmarkt aufgeben mussten. Um einerseits der Konkurrenz der Bezahlfernseh- bzw. Kabelsender entgegenzuwirken und andererseits die starken Fluktuationen im Zuschauerverhalten, die durch die zunehmende Verbreitung von Fernbedienungen und Videorekordern begünstigt wurde, einzudämmen, wollten die *networks* nun sowohl Massen attraktives Programm bieten als auch spezifische demografische Zielgruppen ansprechen (Walker/ Ferguson 1998: 34).

Strukturell war die zweite Phase, die ca. von Mitte der 1970er bis Anfang der 1990er Jahre dauerte, neben dem Anstieg an Kabelsendern durch die Einführung von drei neuen *networks* gekennzeichnet. Fox startete 1986 mit dem Ziel,

Nischen im Zuschauermarkt auszufüllen und somit vor allem junge Zuschauer von den großen *networks* abzuziehen (Mittel 2003: 47). Nach einer schwierigen Anlaufphase, in der FOX nur einige wenige Programmstunden am Abend anbot (Perren 2003: 108), konnte das neue *network* schließlich mit Sendungen, die auf ein junges Publikum zugeschnitten waren (z.B. Sitcoms oder Reality TV Formate), erste Erfolge verzeichnen und schließlich sein Programmangebot auf sieben Abende in der Woche ausbauen. (Mehr zur Programmentwicklung von FOX findet sich u.a. bei Gershon 2009: 81ff, Bachem 1995: 44ff.)

“[Australian media magnate Rupert] Murdoch envisioned a sort of mini-network, a cross between a traditional over-the air operation and a cable channel, that combined something of the national reach of a broadcast net but with the niche appeal of a cable caster.” (Hilmes 2003: 64)

Möglich war dieser Erfolg nur, weil die FCC eine Ausnahmegenehmigung erteilte, die es FOX erlaubte als Hollywoodstudio und Fernsehnetwork gleichzeitig zu fungieren und weniger als 15 Stunden Programm im Verbund auszustrahlen (Bachem 1995: 46). Motiviert durch den Erfolg von FOX begannen 1994 *United Paramount Network* (UPN) und *The WB Network* ebenfalls an einem Tag in der Woche Programm zu senden und erweiterten ihre Programmpläne Stück für Stück. Auch die Einführung von Spartenkanälen wie CNN (*Cable News Network*) 1980 oder MTV (Musik Television) 1981 wirkten sich auf die strukturelle Entwicklung des US-amerikanischen Fernsehens in der zweiten Phase aus. Der Konkurrenzdruck auf die drei ‚klassischen‘ networks (NBC, CBS, ABC) erhöhte sich.

Neben den beschriebenen technischen und strukturellen Entwicklungen wurde die zweite Phase des US-amerikanischen Fernsehens durch zwei wesentliche rechtliche Änderungen bestimmt: die Einführung der Prime Time Access Rule (PTAR) 1970 sowie der Financial Interest und Syndication Rules (Fin-Syn Rules) von 1971⁴. Die PTAR legte fest, dass die *networks* nur drei Stunden Prime Time Programm pro Tag ausstrahlen durften, um so Platz für lokale Fernsehproduktionen bzw. für “original local and first-run syndicated programmes” (Mittel 2003: 47) im Programmplan zu schaffen. Zudem wurden den *networks* die Wiederverwertungsrechte extern produzierter Sendungen (*rerun* und *syndication*) verwehrt, wodurch sich mit der Zeit zunehmend eine Trennung von Produktion und Vermarktung von TV-Programmen herauskristallisierte (Mittel 2003: 47). Lediglich Sportberichterstattung, Newsbeiträge etc. und somit Programm, das nicht für die wiederholte Ausstrahlung geeignet war, wurde weiter-

4 Gelegentlich findet sich als Einführungsjahr 1970 für die rechtliche Bestimmung; die Fin-Syn-Rules sind jedoch erst seit 1971 voll in Kraft (Bielby & Bielby 2003: 667f)

hin von den Networks selbst hergestellt. Die *networks* produzierten dementsprechend kaum Serien, da diese – ohne die profitable Zweitverwertung in der *syndication* – wenig rentabel waren. Dafür gewannen externe Produktionsfirmen und die großen Hollywoodstudios zunehmend an Einfluss im Bereich der Serienproduktion. Ein Ziel der *Fin Syn Rules* war es so die Produktion kreativer und unterschiedlicher Fernsehinhalte anzuregen.⁵

Die Häufung von neuen Kabelsendern führte dazu, dass mehr Programmstunden mit Inhalt zu füllen waren. Die erhöhte Nachfrage wiederum ließ die Preise für TV-Produktionen (wie Serien und Shows) enorm steigen. Die *networks* blieben immer noch die Haupteinkäufer von neuen Programminhalten, aber da sie nicht mehr die einzigen Abnehmer waren, stiegen dementsprechend die Einkaufskosten deutlich an (Walker/ Ferguson 1998: 33). Dies führte einerseits dazu, dass die Fernsehindustrie auf altbewährte Standardformate und Inhalte zurückgriff: „(...) the domestic sitcom, the episodic cop show, the easily exploitable thrills of sex and violence – to reach a mass audience long used to the formulaic nature of much commercial television fare.” (Levine 2003: 89)

Andererseits entstanden Ende der 1970er und in den 1980er Jahre einige Serien wie beispielsweise *M*A*S*H* oder *HILL STREET BLUES*⁶, die inhaltlich und formal innovativ waren und den Rezipienten mehr ‚Tiefe‘ als die üblichen Sitcoms und Polizeiserien anboten:

“These series dealt overtly with social issues of the day: race relations, women’s roles, the generation gap, the war in Vietnam (...). They also featured characters with more depth and relationships with more complexity than had been seen in the sitcom genre before this time (with rare exceptions).” (Levine 2003: 90)

Das bisher eher prude anmutende US-amerikanische Serienprogramm wurde nun angereichert mit Serien wie *THE BIONIC WOMAN*, *WONDER WOMEN* oder *CHARLIE’S ANGELS*, die attraktive, leicht bekleidete Frauen als Hauptdarstellerinnen zeigten. „[They] succeeded in a male-dominated world, because they knew how to use their inherent femaleness.” (Levine 2003: 93f) Aber auch Serien mit hohem Actionanteil wie *THE STREETS OF SAN FRANCISCO*, *STARSKY AND HUTCH*

5 Die *Fin Syn Rules* wurden seit ihrer Einführung stark kritisiert. Der Versuch sie 1983 abzuschaffen wurde durch die damalige Reagan Regierung abgewehrt. Der ehemalige US-Schauspieler, Ronald Reagan, unterstützte die Hollywood Produktionsfirmen, die sich gegen die Änderungen der *Fin Syn Rules* stark machten (Walker/ Ferguson 1998: 79ff).

6 “Hill Street Blues, arguably the most transformative and influential television drama ever. Like the anthology dramas; Hill Street Blues exploited what were assumed to be the essential characteristics of the television medium. Generically, it ‘recombined’ the cop show with the soap opera. Technologically, it featured a *cinéma vérité* mise en scène. Narratively, it made use of a large ensemble cast portrayed in quickly intercut multiple storylines that didn’t always reach an easy resolution.” (Feuer 2003: 99)

oder KOJAK feierten große Erfolge. Weitere innovative Impulse brachte das ‚neue network‘ FOX mit provokanten Sitcoms wie MARRIED WITH CHILDREN oder THE SIMPSONS. Zusammen mit diesen und anderen Sitcoms sowie Serien wie 21 JUMP STREET oder BEVERLY HILLS 90210 warb FOX um ein jungedliches Publikum (Perren 2003: 109).

Ein weiterer inhaltlicher Trend, der in dieser Phase begann, war die Produktion von Prime Time Soap Operas wie DALLAS und DYNASTY⁷. Soap Operas, die zu Beginn des US-amerikanischen Fernsehens noch überwiegend als *daytime* Format galten, wurden nun auch zur Hauptsendezeit ausgestrahlt. (Eine ausführlichere Beschreibung der inhaltlichen Entwicklung von US-amerikanischen Serien findet sich u.a. bei Creeber 2004.)

2.1.3 Deregulierung und Digitalisierung in der TV3.0 Ära

Die Experimentierphase des US-amerikanischen Fernsehens war gekennzeichnet durch die Präsenz der drei dominanten *networks* und ihrer *affiliates* ohne ernstzunehmende wirtschaftliche Konkurrenzkämpfe. Die zweite Phase war geprägt durch den Aufstieg der Kabelsender und die veränderte Marktsituation mit Einführung technischer Neuerungen wie Videorecorder und Fernbedienung. Für die dritte Phase des US-amerikanischen Fernsehens lassen sich als einflussreichste technische Veränderungen die Einführung und Verbreitung des Internets sowie die damit einhergehende Digitalisierung der Produktion von Print-, Audio- und Videomedien benennen. Zudem ermöglichten es technische Entwicklungen, das Angebot eines Senders aufzufächern und mehreren Kanälen zuzuweisen – „Multiplexing“ (Bachem 1995: 187). Mit der Freigabe weiterer Sendefrequenzen durch die FCC wurde darüber hinaus die Einführung von *high definition television* (HDTV) in den USA angeregt, auch wenn Kritiker die tatsächliche Umsetzung zum Nutzen der Fernsehzuschauer eher kritisch bewerteten:

“(...) the digital TV frequency giveaway, was passed without any restrictions on how these frequencies might be used, other than for ‘advanced television services’. The fact that many broadcasters might choose to split their frequency into six or more standard definition channels, selling advertising on each one, rather than provide the high definition service envisioned by legislators, went unnoticed.” (Hilmes 2003: 66)

7 Je nach relevanten Kriterien ließe sich auch PEYTON PLACE (ABC 1964-69) als erste Prime Time Soap benennen. (Pavese/ Henry 1998: 49) Sie wurde jedoch als halbstündige Soap produziert und blieb optisch hinter dem ‚Glamour-Look‘ von DALLAS und DYNASTY zurück.

Diese technischen Voraussetzungen wirkten sich auf die formalen Strukturen des US-amerikanischen Fernsehens aus. Es entstand eine Vielzahl an Fernsehkanälen⁸, die nicht mehr ausschließlich regional begrenzt Programm anboten, sondern prinzipiell weltweit zu empfangen waren. Die konkurrierenden *networks* kämpften mit den Kabelsendern um die begrenzte Sehzeit der Zuschauer und mussten zudem – vorangetrieben durch die Internationalisierung des Fernsehmarktes (Johns 1998: 103) – auch auf dem Weltmarkt bestehen.

Die über lange Zeit etablierten Regulierungen zur Trennung von Produktion und Distribution von Fernsehinhalten in den USA hatten dazu geführt, dass die *networks* ihre historisch bedingte starke Marktposition zumindest in Teilen einbüßten, während die Produktionsgesellschaften und Hollywood Studios sowie das neu entstandene ‚FOX network‘ hingegen ihre Position weiter ausbauen konnten. Die FCC entschloss sich dementsprechend seit Mitte der 1980er Jahre umfangreiche Maßnahmen zur Deregulierung des US-amerikanischen Fernsehmarktes umzusetzen. Im Prinzip wurden 1995 maßgebliche strukturelle und inhaltliche Änderungen durch die Abschaffung der *Financial Interest and Syndication Rule* bzw. *Prime Time Access Rule* angeregt.

„(...) the repeal of the Fin-Syn and PTAR rules in the mid-1990s ultimately produced a return to the kind of vertical integration of production, distribution and station ownership seen under the classic network system, only this time with more, and bigger players.” (Hilmes 2003: 65)

Ein weiterer maßgeblicher rechtlicher Einschnitt war der *Telecommunication Act* von 1996: Beseitigt wurde unter anderem die Obergrenze von zwölf Fernsehstationen, die ein Eigentümer besitzen durfte. Die Einschränkung, dass ein Senderzusammenschluss landesweit nicht mehr als 25% der Zuschauer erreichen durfte, wurde auf 35% erhöht (Holt 2004: 16). Diese Maßnahmen lösten zunächst eine Welle von Fusionen einzelner Stationen aus und führten letztendlich zu maxima-

8 Stand in Deutschland im August 2009: In der KEK-Programmliste sind ca. 220 Sender aufgelistet: Die Programmliste „enthält in alphabetischer Reihenfolge alle bundesweit empfangbaren privaten Fernsehsender, soweit ihre Programme in Deutschland veranstaltet werden. [...] Auch Rundfunkveranstalter, die über eine Sendelizenz verfügen, deren Programme jedoch noch nicht ausgestrahlt werden, sind in der Liste enthalten. Der KEK angezeigte, aber noch nicht abschließend unter medienkonzentrationsrechtlichen Aspekten beurteilte Veränderungen von Beteiligungsverhältnissen bei Fernsehveranstaltern sind durch eine Fußnote kenntlich gemacht. Gesondert sind ausgewählte Programmveranstalter aufgeführt, die ihre Lizenz nicht in Deutschland erhalten haben, aber bundesweit empfangbare deutschsprachige Programme oder Programmteile verbreiten. Ebenso sind ausgewählte Telemedien, die gemäß § 54 RStV zulassungs- und anmeldefrei sind, gesondert ausgewiesen.“ (KEK-Programmliste 2009)

Fernsehserienrezeption

Produktion, Vermarktung und Rezeption

US-amerikanischer Prime-Time-Serien

Bock, A.

2013, VIII, 250 S. 46 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-01227-4