

Dass der Bezahlsender HBO mit Serien wie ›The Sopranos‹ oder ›The Wire‹ neue Standards für das amerikanische Fernsehen etabliert habe, gilt mittlerweile als Gemeinplatz. Alan Sepinwall begnügt sich nicht damit. Er deklariert: ›Die Revolution war im Fernsehen‹. Von **THOMAS ROTHSCHILD**



Wenn es um die USA geht, darf der Superlativ nicht ausbleiben. Was Greil Marcus angeblich für die Popmusik war und Susan Sontag für die Kulturkritik, ist laut Klappentext Alan Sepinwall für das amerikanische Fernsehen: der »einflussreichste TV-Kritiker«. Diese marktschreierische Rhetorik nähert den Kritiker dem Gegenstand seiner Kritik an.

Gleich drei Übersetzer haben sich daran gemacht, Sepinwalls Buch ins Deutsche zu übertragen. Dieser Aufwand hat nichts genützt. Es ist nicht ohne Ironie, dass sie in einer Anmerkung von der »eher schlechten und nicht selten unterirdischen (sic!) Qualität der deutschen Synchronisationsfassungen (sic! – als würde Synchronfassungen nicht ausreichen) der Serien« im Fernsehen sprechen, womit sie zwar recht haben, was aber auf sie selbst zurückschlägt. Sie belegen »das katastrophale Vorgehen der deutschen Sender« mit Titeln von Folgen der ›Sopranos‹ und finden für den schönen Buchtitel ›The Revolution Has Been Televised‹ nur die plumpe deutsche Entsprechung ›Die Revolution war im Fernsehen‹. Die deutsche Übersetzung leidet an einem Grundübel: sie bleibt der Originalsprache zu eng verhaftet und kann daher nichts anderes sein als schlechtes Deutsch. So entdeckt sie im Fernsehen »Dramaserien«, was auch nicht sinnvoller wird, wenn man sich damit abgefunden hat, dass im englischsprachigen Raum von »drama films« im Gegensatz zu »comedy films« oder »musical films« die Rede ist. Was ist das für ein Lektorat, das Sätze wie diese durchgehen lässt: »Das war zu der Zeit, als *Oz* debütierte, und Chris Albrecht von HBO erinnert sich, dass die Serie zwar aus kommerzieller Sicht nur mittelmäßig erfolgreich war, jedoch ein Signal an die Kreativen aussendete.« Oder: »Dennoch scheint das Vermächtnis der Serie nicht das, was es eigentlich sein könnte.« (It seems so ...)

Alan Sepinwall ist nicht so sehr Kritiker wie Liebhaber. Und wie jeder Liebhaber, muss er der Welt erklären, dass das Objekt seiner Liebe das schönste, beste und begehrenswerteste weit und breit sei. Sepinwall ist nicht nur seinem Verlag einen Superlativ wert – auch die Gegenstände, mit denen er sich befasst, treten vorwiegend in der dritten Steigerungsstufe auf. Mag man bei deutschen Kritikern gelegentlich den Eindruck gewinnen, dass sie bei ihrer Arbeit mehr Überdruß als Freude empfinden, mag man es als narzisstische Kränkung aufnehmen, wenn sie vernichten, verreißen oder bespötteln, was man als einfacher Rezipient bejubeln möchte, weil sie einen ins Unrecht zu setzen scheinen: von Kritik im europäischen Verständnis, wie sie seit dem 18.

Jahrhundert sich entwickelt und eine wichtige Kontrollfunktion erlangt hat, sind Sepinwalls Liebeserklärungen ziemlich weit entfernt. Umso näher kommen sie dafür der PR. Dass dieses Modell auch bei uns mehr und mehr Nachahmer findet, hat – naturgemäß, wie der weise Thomas Bernhard zu schreiben pflegte – seine ökonomischen Ursachen. Liebe ist sicher eine bessere Voraussetzung für Kunstgenuss als schlechte Laune. Aber ohne eine gewisse Distanz kann man vielleicht Werbung betreiben, nicht aber analytische Kritik.

Wo Sepinwall nicht schwärmt, beschreibt er Produktionsgeschichte unter ausgiebiger Verwendung von Selbstaussagen der Macher, die bekanntlich nicht unbedingt eine zuverlässige und erst recht nicht eine unparteiische Quelle sind.

Wie die Rolling Stones zu Muddy Waters

Die Revolution – also das 1798 oder das 1917 – des Fernsehens nahm für Alan Sepinwall ihren Anfang mit den ›Sopranos‹, wenngleich sie Vorläufer hatte wie die Rolling Stones in Muddy Waters. Die Analogie zielt nicht auf Qualität. Sepinwall präzisiert: »*The Sopranos* war der erste kommerzielle Erfolg der Revolution«. Ausführlich beteiligt sich Sepinwall an der unsinnigen Diskussion über die Frage, ob Tony Soprano am Ende der Serie getötet wird oder nicht. Wenn etwas an der Serie revolutionär war, dann ist es die Tatsache, dass sie diese Frage unbeantwortet lässt. Genau dieses offene Ende aber ist nur für das Fernsehen revolutionär. Im Kinofilm war es längst eingebürgert. Zugespitzt also könnte man sagen: die Revolution im Fernsehen ist die Rückkehr zu Errungenschaften des Kinofilms. Fortschritt? Oder Rückschritt? Oder einfach Grenzverwischung zwischen den Medien (wie die inflationäre Verwendung von Video auf der Bühne)?

Ein Faktor, der ›The Sopranos‹ revolutionär mache, sei die »Weigerung allen Zuschauererwartungen zu entsprechen«. Aber ist das nicht die Definition für jede Neuerung in einem Genre? Wo bliebe die Neugier, die Überraschung, wenn Zuschauererwartungen nicht düpiert würden? Über ›The Wire‹ schreibt Sepinwall: »Kaum eine Figur in der Serie ist genau das, was er oder sie vorgibt zu sein, sei es nun gut oder böse, und herauszufinden, wer wie motiviert wird, ist eines der größten Vergnügen an *The Wire*.« Wohl wahr. Aber das gilt für alle mehr oder weniger psychologisierenden Darstellungen diesseits der Klischees, für ›Six Feet Under‹ und sogar für ›Law & Order‹ ebenso wie für die Dramen (und hier sind es tatsächlich Dramen!) von Tennessee Williams oder von Yasmina Reza.

Veränderungen – ja. Aber war es eine Revolution, oder gehört auch dieses Schlagwort im Titel nur zum superlativischen Anpreisungsstil? Ist die fernsehästhetische Distanz zwischen, sagen wir, ›The Sopranos‹ und ›Columbo‹ wirklich größer als zwischen ›Columbo‹ und ›I Love Lucy‹ oder ›Fury‹? Ist sie kleiner, als die Distanz zwischen ›Goodfellas‹ und ›The Godfather‹ und behauptet jemand deshalb, Scorsese habe den Kinofilm revolutioniert?

Worin die Revolution im Fernsehen, wenn es denn eine war, bestand, deutet David Weddle, einer der Autoren von ›Battlestar Galactica‹ an, wenn er bekennt, »diese ganze Komplexität (der großen HBO-Serien) sollte ins Sci-Fi-Genre einkehren«. Größere Komplexität: das bedeutet, mehr Kunstanspruch, Abkehr vom Quotendenken, Risikobereitschaft. Dass Science Fiction dabei als Latecomer auftaucht, macht deutlich, dass diese Komplexität zunächst eine Eigenschaft des psychologischen Realismus war. Radikale Artifizialität ist auch im revolutionierten Fernsehen (der USA – und ein anderes existiert für Sepinwall nicht) nahezu unzumutbar.

Irreführend ist der Titel von Sepinwalls Buch, weil der Autor, der sich rühmt, dass er nicht über Kinofilme schreibt, ausschließlich von Serien handelt. Er ist im Grunde doch ein Filmpublizist und nicht ein

Fernsehkritiker. Dass die eigentliche medienpezifische Besonderheit, die Revolution des Fernsehens und im Fernsehen in den Live-Sendungen, in der Direktübertragung bestand und weiterhin besteht, wird nicht einmal diskutiert. Das ist, als beschäftigte sich ein Internetkritiker ausschließlich mit YouTube.

| [THOMAS ROTHSCHILD](#)

Titelangaben

[Alan Sepinwall: Die Revolution war im Fernsehen](#)

(The Revolution Has Been Televised, 2012)

Aus dem Amerikanischen von Tom Bresemann, Christian Lux und Annette Kühn.

[Luxbooks Luftraum](#)

Wiesbaden: Luxbooks 2014

463 Seiten, 24,80 Euro

Reinschauen

| Wenn man mit der Mafia seinen Doktor macht - Thomas Rothschild zu [Asokan Nirmalarajah: Gangster](#)

[Melodrama / The Essential Sopranos Reader](#)

| Hitchcock und die Herstellung von Suspense - Thomas Rothschild zu [Christina Stiegler: Die Bombe unter dem Tisch](#)

