

Natalie Knöhr

Neues aus der Soap Factory. Ethnografisch Forschen in der deutschen Fernsehindustrie

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3535>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Knöhr, Natalie: Neues aus der Soap Factory. Ethnografisch Forschen in der deutschen Fernsehindustrie. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 18 (2018), Nr. 2, S. 27–46. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3535>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

NEUES AUS DER SOAP FACTORY

Ethnografisch Forschen in der deutschen
Fernsehindustrie

VON NATHALIE KNÖHR

ABSTRACTS

Dieser metaethnografische Beitrag zeigt auf, dass methodologische Reflexionen aus dem Feld der Media Industry Studies und aus der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie wertvolle Hinweise für die ethnografische Produktionsforschung bieten. Anhand von Einblicken in die Feldforschung des Projektes »Serienschreiben: Zur Arbeitskultur im gegenwärtigen deutschen Unterhaltungsfernsehen« und erster Ergebnisse, insbesondere zum Schreiben von Telenovelas und Daily Soaps, wird deutlich, dass sie für die Erforschung der deutschen Fernsehindustrie fruchtbar gemacht werden können. Darüber hinaus setzt sich der Beitrag auch mit der Frage auseinander, inwiefern die Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie mit ihren ethnografischen Methoden der teilnehmenden Beobachtung und des qualitativen Interviews für das Feld der Media Industry Studies produktiv ist. Der Beitrag schließt mit einigen Überlegungen zu den Herausforderungen ethnografischen Schreibens.

This metaethnographic article shows that methodological reflections in both the field of Media Industry Studies and Cultural Anthropology/European Ethnology provide useful precedents for ethnographic production studies. They can be used to analyse the German television industry, as insights into fieldwork of the project »Writing Series: The Occupational Culture of Present-Day German Televised Entertainment« and initial results, especially on the writing of telenovelas and daily soaps, evince. Furthermore, the article asks in what way Cultural Anthropology/European Ethnology with its ethnographic methods of participant observation and qualitative interviews can be prolific for the field of Media Industry Studies. The article closes with some thoughts on the challenges of ethnographic writing.

1. EINLEITUNG

In der frühen Ethnografie der amerikanischen Anthropologin Hortense Powdermaker (1950) über die Sozialstruktur der amerikanischen Filmproduktion, evozieren Vergleiche mit den indigenen Gesellschaften Australiens, Neuseelands und Melanesiens auf den ersten Blick die Vorstellung von Hollywoods Filmindustrie als tribale Kultur. Damit kokettierten auch die von mir im Mai 2014 beobachteten Drehbuchautor*innen der in Lüneburg produzierten Telenovela *Rote Rosen* (D 2006–, Das Erste): Welche kulturanthropologischen Erkenntnisse hatte ich schon über ihr »Völkchen« gewonnen? Würde ich sie typisieren, sollte ich selbst ihre Naschvorlieben berücksichtigen, alberten sie. Mein kleines blaues Notizbuch sollte ich besser nicht unbeaufsichtigt herumliegen lassen. Als Spionin wäre ich doch insgeheim daran interessiert, Machart und Erfolg der Produktion zu studieren, um später eine verdächtig ähnliche Serie zu schreiben, scherzte einer der Autor*innen.¹

Entsprechende Reaktionen auf meine Anwesenheit als Kulturanthropologin/Europäische Ethnologin in einem Feld, in dem das geschriebene Wort, aber auch die reflexive Repräsentation berufliche Praxis sind,² warfen ihre Schatten voraus auf den für qualitativ Forschende basalen theoretischen und methodologischen Reflexionsprozess.³ Zwar ist Fernsehen nicht Film und Lüneburg nicht Hollywood. Wie dieser metaethnografische Beitrag⁴ zeigen wird, bieten methodologische Reflexionen aus dem derzeit florierenden Feld der *Media Industry Studies* und aus der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie wertvolle Hinweise für die ethnografische Produktionsforschung. Sie können für die Analyse der Arbeitswelt des Serienschreibens fruchtbar gemacht werden, wie ich anhand von Einblicken in die Feldforschung sowie erster Ergebnisse, insbesondere zum Schreiben von Telenovelas und Daily Soaps, aufzeigen werde. Anschließend wende ich mich der Frage zu, was die Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie zur Erforschung der Fernsehindustrie beizutragen hat: Inwiefern ist das »*Vielnamenfach*«⁵ mit seinen ethnografischen und/oder qualitativen Methoden⁶ der teilnehmenden Beobachtung, des Interviews sowie den ihnen inhärenten Problematiken

1 Vgl. Beobachtungsprotokolle *Rote Rosen*, Studio Hamburg Serienwerft Lüneburg, 14. und 15.05.2014.

2 Vgl. Caldwell: *Production Culture*, S. 1ff., S. 96-109; Knöhr: »Die Kunst des Pitchens«.

3 Vgl. Schmidt-Lauber: »Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens«, S. 173.

4 Damit meine ich in Anlehnung an Ortner eher eine vergleichend angelegte Methodenreflexion als eine »Meta-Anthropologie«, die vorwiegend Stilmittel ethnografischen Schreibens in den Blick nimmt (vgl. Schmidt-Lauber: »Feldforschung«, S. 238ff.; Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 215). Für ausführliches Feedback und Kommentare danke ich den Herausgeber*innen und den Teilnehmer*innen des 2. Workshops der AG Medienindustrien.

5 Vgl. Bendix: »From Volkskunde to the ›Field of Many Names‹«, S. 364.

6 Diesbezüglich finden sich immer wieder terminologische Unschärfen: So werden *Ethnografie* und *teilnehmende Beobachtung* oft mit *Feldforschung* gleichgesetzt oder qualitative

- 1 des Zugangs und des Samplings,
- 2 der Reziprozität, des Oszillierens zwischen Nähe und Distanz
- 3 und der auch im fachinternen Diskurs immer wieder hinterfragten Validität und Signifikanz der so erhobenen Daten

für das Feld der *Media Industry Studies* produktiv und worin ähneln sie sich? Mit ein paar Überlegungen zu den Herausforderungen ethnografischen Schreibens endet der Beitrag.

2. SERIENSCHREIBENDE UND WO SIE ZU FINDEN SIND

Mit »Serienschreibende« sind die unterschiedlichen Berufsgruppen gemeint, die für verschiedene Aufgaben des Entwickeln und Schreibens von Serienkonzepten, -bibeln⁷ und Drehbüchern vielfältiger Genres zuständig sind. Ihr Berufsfeld ist Gegenstand des Forschungsprojektes *Serienschreiben: Zur Arbeitskultur im gegenwärtigen deutschen Unterhaltungsfernsehen*.⁸ An der Schnittstelle kulturanthropologischer Arbeitskulturen- und Populärkulturforschung verortet, versteht sich das Projekt gleichsam als Beitrag zur Serialitätsforschung.⁹ Berufsbiografische Interviews - mit Drehbuchautor*innen, aber auch mit Producer*innen, Produzent*innen, Regisseur*innen und Redakteur*innen - sowie teilnehmende Beobachtung an Filmhochschulen und im Schreibdepartment einer laufenden Serienproduktion sind die Kernmethoden dieser Studie. Daneben fließen zum Beispiel auch Lehrmaterialien, Selbstzeugnisse, wie Essays und Blogbeiträge, und fiktionale Quellen über das Serienschreiben in die Analyse mit ein. Neben Lern- und Ausbildungsformaten und den unterschiedlichen kollaborativen Arbeitsprozessen serieller Erzählungen verschiedener Genres, werden so die Berufserfahrungen und -biografien Serienschreibender in den Blick genommen. Da das arbeitsteilige Entwickeln und Schreiben im Team hier fester Bestandteil des Produktionsprozesses ist, sind (tägliche) Seifenopern und Telenovelas besonders interessant für eine Untersuchung der Abläufe, Bedingungen und des Erlebens kreativer Arbeitspraktiken in der deutschen Fernsehindustrie. Zu deren Erschließung bieten sich auch deshalb qualitative Methoden

Interviews als *Feldforschung* statt als *empirische Forschung* bezeichnet (vgl. Schmidt-Lauber: »Feldforschung«, S. 219ff.).

- 7 *Serienbibeln* beschreiben Zielgruppe, Genre, Struktur und Erzählweise, die Welt sowie die Figuren einer Serie. Sie dienen Autor*innen als Orientierung und werden laufend angepasst.
- 8 Das Projekt unter der Leitung von Regina Bendix ist Teil der interdisziplinären DFG-Forscherguppe *Populäre Serialität. Ästhetik und Praxis* (2011-2016). Untersucht wurden US-amerikanische Comicserien, *City Mysteries*, Film Serials, Film-Remakes, Computer- und Video-Spiele sowie deutschsprachige Periodika, Heftrromane, Fiction- und Reality-TV-Formate. Mehr zur Forschergruppe und den einzelnen Projekten unter: <http://www.popularseriality.de>
- 9 Vgl. Kelleter: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*; Kelleter: *Media of Serial Narrative*.

an, weil die Film- und Fernsehindustrie, wie viele Branchen der *Kreativwirtschaft*,¹⁰ maßgeblich von informellen Kommunikations- und Beziehungsstrukturen geprägt ist.¹¹ Zu den hier vorherrschenden Beschäftigungsverhältnissen liegen bisher hauptsächlich auf Schätzungen beruhende, quantitative Daten vor.¹² Insbesondere über die Situation freiberuflich Tätiger, zu denen die meisten Drehbuchautor*innen zählen, können daher nur wenige verbindliche Aussagen getroffen werden.¹³ Wohl bekannt ist allerdings, dass flexible, projektorientierte und netzwerkbasierte Arbeitsverhältnisse in der Kreativwirtschaft überwiegen.¹⁴

Der Frage, wie Serienschreibende den damit einhergehenden Herausforderungen an ihre Vielseitigkeit und Belastbarkeit begegnen, gehe ich durch leitfadengestützte Interviews und Feldforschung nach. Allerdings meint kulturanthropologisches Forschen in der deutschen Fernsehindustrie in diesem Fall keine - häufig idealisierte - längerfristige, stationäre Feldforschung, sondern informelle Gespräche und Kurzzeitbeobachtungen an verschiedenen Orten innerhalb Deutschlands.¹⁵ Dabei sind nicht nur bekannte Zentren der Medienproduktion, wie Berlin/Potsdam, München, Hamburg und Köln, Orte, an und zwischen denen sich Serienschreiber*innen aufhalten und bewegen. Neben einigen von diesen und weiteren größeren Städten wie Lüneburg und Ludwigsburg, traf ich mich zwischen Oktober 2013 und September 2015 auch in der niedersächsischen Provinz mit ihnen. In Büro- und Seminarräumen eines Senders, von Produktionsfirmen und Filmhochschulen, in Restaurants, Cafés und Wohnzimmern stellten sie ihren Werdegang, ihren Arbeitsalltag, ihr Selbstverständnis sowie ihre Erfahrungen zu emotionalen

-
- 10 Darunter subsumiert das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie die elf Branchen der Theater-, Film-, Rundfunk- und Designwirtschaft, des Kunstmarktes, des Verlags-, Presse- und Architekturwesens, der Werbe-, Software- und der Spieleindustrie (vgl. Bundesministerium für Wirtschaft und Energie: »Kultur- und Kreativwirtschaft«).
 - 11 Vgl. Zabel: Wettbewerb im deutschen TV-Produktionssektor, S. 28; Moeran: *The Business of Creativity*, S. 51f.
 - 12 Die meisten Erhebungen beschränken sich auf Umfragen der Gewerkschaften und Berufsverbände; eine Mitgliedschaft ist fakultativ. So geht der Verband Deutscher Drehbuchautoren e.V. (VDD) bei einer Zahl von 480 Mitgliedern davon aus, dass ca. 1.000 Autor*innen ihren Lebensunterhalt hauptsächlich durch Drehbuchschreiben bestreiten (vgl. Interview mit Dr. Christine Otto, am 14.11.2014).
 - 13 Für einen Überblick der bisherigen quantitativen Erhebungen siehe Basten: *Wir Kreative!*, S. 53-57.
 - 14 Vgl. u.a. Power/Scott: *Cultural Industries and the Production of Culture*, S. 6; Götz/Lemberger: »Prekär arbeiten, prekär leben: Einige Überlegungen zur Einführung«, S. 8f., S. 21.
 - 15 Vgl. Götz: »Ethnografien der Nähe - Anmerkungen zum methodologischen Potenzial neuerer arbeitsethnografischer Forschungen der Europäischen Ethnologie«, S. 102f. Die Forderung nach langfristigen, stationären Feldaufenthalten wird auf Malinowski als Gründungsfigur ethnologischer Feldforschung zurückgeführt (vgl. Schmidt-Lauber: »Feldforschung«, S. 222f.; Knipp u.a.: »Einleitung«).

»Fallhöhen« des Berufs dar und schilderten ihre Perspektive auf mögliche und erhoffte Auswirkungen des gegenwärtigen Wertediskurses zu serieller Unterhaltung.¹⁶

3. IMPONDERABILITIEN DER METHODE

Als qualitativ-empirisches Vorgehen, das auf die Praktiken, Erfahrungen und Deutungen von Subjekten abzielt, ist kulturanthropologisch-ethnografisches Forschen durch das Ideal reziproker Beziehungen zwischen Forscher*innen und Beforschten und das Navigieren zwischen empathischem Verstehen und analytischer Objektivität geprägt. Diese Charakteristika können, zusammen mit allfälligen Problemen des Zugangs, in Anlehnung an Bronislaw Malinowski als »Imponderabilien der Methode« bezeichnet werden, die es zu reflektieren gilt.¹⁷ Denn sie geben sowohl Aufschluss über die sozialen Strukturen des Feldes, über soziale Dispositionen der Beforschten als auch über die der Forscher*innen.¹⁸

3.1 FELDZUGANG UND SAMPLING

Powdermaker ließ die Feldnotizen zu all ihren Arbeiten zerstören, um eine posthume Veröffentlichung wie im Falle ihres Lehrers Malinowski zu verhindern.¹⁹ Dennoch thematisierte sie Probleme des Zugangs in ihren später veröffentlichten Memoiren *Stranger and Friend* (1966).²⁰ Zusammen mit ihrer Studie *Hollywood, the Dream Factory* bieten ihre Memoiren interessante Impulse für die ethnografische Medienproduktionsforschung der Gegenwart.²¹ Sherry B. Ortner, die knapp 60 Jahre danach eine *restudy* plante, erlebte die Filmindustrie von Los Angeles als »closed community«. ²² Erste Interviewpartner*innen akquirierte sie über persönliche Kontakte und unterfütterte diese mit einer »interface ethnography«²³, da sich viele Möglichkeiten für eine (teilnehmende) Beobachtung (branchen-)öffentlicher Veranstaltungen, jedoch weniger für Produktionszusammenhänge auftaten. Sie

16 Vgl. Frizzoni: »Zwischen Trash-TV und Quality-TV«.

17 Vgl. Malinowski u.a.: Argonauten des westlichen Pazifik, S. 42f.

18 Vgl. Lindner: »Die Angst des Forschers vor dem Feld«.

19 Vgl. Powdermaker: *Stranger and Friend*, S. 213ff.; Ortner: »Powdermaker's Anthropology«.

20 Vgl. Powdermaker: *Stranger and Friend*, S. 213ff.; Ortner: »Powdermaker's Anthropology«.

21 Vgl. u.a. Caldwell: *Production Culture*, S. 12.

22 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 213.

23 Darunter versteht Ortner »doing participant observation in the border areas where the closed community or organization or institution interfaces with the public.« Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 213.

fand schließlich Zugang zum Feld der Independent Film-Produktion über Kolleg*innen an der *UCLA School of Theater, Film, and Television*.²⁴ Auch für meinen Einstieg in das Feld der deutschen Fernsehserienindustrie erwies sich die Institution Filmhochschule als günstiger Ausgangspunkt - zum einen, um die Professionalisierung des Serienschreibens zu erfassen, zum anderen aufgrund des gemeinsamen akademischen Hintergrunds. Durch informelle Gespräche mit den aus der Branche kommenden Dozierenden ergaben sich erste Interviewtermine. Studienkoordinator Michael Rösel ermöglichte mir als *gatekeeper*²⁵ Drehbuch- und Producing-Student*innen an der Filmakademie Baden-Württemberg während ihres Projektstudiums zu begleiten.²⁶ In der Rolle der Gasthörerin nahm ich im Studienjahr 2013/2014 an den Blockterminen des Kurses *Serienkonzeption* teil.²⁷ Auf diese Weise konnte ich die inhaltliche und theoretische Einarbeitung in das Forschungsthema mit dem explorativen Kaltstart der Beobachtungsphase alternieren. Einzeltermine und Exkursionen zu Sendern sowie die Drehs der Serien-Teaser zu beobachten sei logistisch schwierig, ließ man mich wissen. Fachterminologie und beruflichen Jargon lernte ich in theoretischen Inputs, den praktischen Übungen sowie in informellen Pausengesprächen und Interviews mit den angehenden Drehbuchautor*innen und Producer*innen kennen. An der *Internationalen Filmschule Köln (ifs)* konnte ich durch die Vermittlung von Sylke Rene Meyer,²⁸ Filmemacherin und Dozentin für Drehbuch und Dramaturgie, zudem einen Eindruck von den Dynamiken in einem aktiven *writers' room* gewinnen: Dort experimentierten Student*innen des Masterstudiengangs *Serial Storytelling* im »Writers' Lab«²⁹ mit diesem vor allem mit der US-Serienproduktion assoziierten Modell der Arbeitsteilung.³⁰ Seit einiger Zeit werden unter den Auspizien der *Quality-TV-Debatte* auch hierzulande aspirie-

24 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 222ff.; Ortner: *Not Hollywood*.

25 Oft geht der Weg bei Institutionen über solche wohlgesonnenen Vermittler*innen, deren Zustimmung für einen Zugang unerlässlich ist, sich allerdings deutlich auf den Forschungsverlauf auswirkt.

26 Seit 2001 besteht an der Filmakademie mit der Abteilung *Serien Producing* die Option sich in diesem Bereich zu spezialisieren.

27 Geleitet wurde der Kurs von Joachim Kosack, Produzent und Co-Geschäftsführer der Produktionsfirmen *UFA Fiction* und *UFA Serial Drama*, dem ehemaligen *Sat. 1*-Redakteur und freien Producer Thomas Biehl und Michael Rösel, Studienkoordinator, Autor und Regisseur.

28 Sie hat den M.A. »Serial Storytelling« mit aufgebaut und lehrt seit 2017 an der *California State University*, Los Angeles.

29 Während im klassischen Modell, das ebenfalls Teil des Curriculums ist, ein *Showrunner* Abläufe und Aufgaben strukturiert und verteilt, organisieren die Studierenden die kollaborative Arbeit hier autonom (vgl. Interview mit Sylke Rene Meyer am 15.10.2014).

30 Vgl. Henderson: »The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room«; Novrup Redvall: »A European Take on the Showrunner? Danish Television Drama Production«.

rende Drehbuchautor*innen für kollaboratives Serienschreiben geschult und Autor*innenkollektive für Serien unterschiedlicher Fortsetzungsreichweite aufgebaut.³¹ »Writing by committee«³² war in Deutschland zuvor allenfalls bei Sitcoms und Seifenopern, insbesondere bei Daily Soaps, ein etabliertes Verfahren.³³ Wie in anderen europäischen Ländern wurden Drehbücher überwiegend von einzelnen Autor*innen verfasst.³⁴

Über die Webpräsenz des Verbands Deutscher Drehbuchautoren (VDD) kontaktierte ich weitere potenzielle Interviewpartner*innen. Zuvor waren außerdem bereits Gespräche und Interviews mit *Tatort*-Macher*innen geführt worden.³⁵ Bei der Auswahl aus den mir zur Verfügung stehenden Kontakten orientierte ich mich, für eine möglichst große Variation an Erfahrungen im Serienschreiben, an Berufsbezeichnungen sowie an Anzahl und Genres der Serien. Insgesamt erwies sich insbesondere der Rücklauf des Schneeballprinzips als ertragreich. Im Stile der *grounded theory* baute ich so schrittweise zunächst explorativ, dann selektiv, ein Sample an Interviews auf, welches jedoch keinerlei Repräsentativität beansprucht.³⁶ Ein leichtes Übergewicht an männlichen Interviewpartnern ist dem gewählten Einstieg geschuldet.

Viele waren gerne dazu bereit, mir durch informelle wie offizielle Auskünfte und die Vermittlung weiterer Kontakte bei meiner wissenschaftlichen Qualifikationsarbeit zu helfen. So erkundigte sich Dr. Bernhard Gleim, damaliger Leiter der NDR-Serienredaktion und Dozent an der Filmakademie,³⁷ nach meinem Vorankommen, erzählte von seiner eigenen Promotionszeit und stellte mir Meibrit Ahrens, seinerzeit Headautorin »Story« der für ein überwiegend weibliches Zielpublikum mittleren Alters produzierten Telenovela *Rote Rosen*, vor.³⁸ Bei allem inhaltlichen und pragmatischen Interesse an den Erkenntnissen über die eigene Arbeitswelt spiegelte sich in solchen Reaktionen auch die Gemeinsamkeit akademischer Ausbildung und Tätigkeit wider. Von den 32 von mir interviewten Personen führen zwei einen Dokortitel, insgesamt haben ca. 88 Prozent einen oder mehrere Bachelor-, Master- oder vergleichbare Abschlüsse von einer Universität, einer

31 Weitere Fortbildungsprogramme, die sich auch mit dem »One Vision«-Konzept dänischer Provenienz beschäftigen, sind das postgraduale Trainingsprogramm »Serial Eyes« der dffb (seit 2013) und das »European TV Drama Lab« des Erich Pommer Instituts (seit 2012), das sich an bereits in der Branche verankerte Produzent*innen richtet.

32 Caldwell: *Production Culture*, S. 21 fff.

33 Vgl. Kauschke/Klugius: *Zwischen Meterware und Massarbeit*, S. 174.

34 Vgl. Novrup Redvall: »A European Take on the Showrunner? Danish Television Drama Production«, S. 156.

35 Vgl. Hämmerling: »Verhandlungen in Geschmackssachen«.

36 Vgl. Merkens: »Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion«, S. 295f.

37 Zum Zeitpunkt des Interviews Redakteur & Leiter des Programmbereichs *Fiktion & Unterhaltung; Film, Familie & Serie* beim NDR in Hamburg und als sogenannter *Executive Producer* Mitglied der ARD-Gemeinschaftsredaktion für Serien im Vorabendprogramm.

38 Vgl. Interview mit Dr. Bernhard Gleim am 10.12.2013.

Schauspiel-, Kunst- oder Filmhochschule. Neben Drehbuch, Regie und seltener Schauspiel haben die meisten geistes- oder auch sozialwissenschaftliche Fächer studiert. Neun Personen lehren regelmäßig zum Thema Drehbuch und/oder Serie. Ich forschte also eher »sideways« als »up«, da sich die Serienschreiber*innen, wie ich, im Feld der Wissens- und Kulturproduktion betätigen und über ähnliches soziales und kulturelles, wenn auch überwiegend höheres ökonomisches Kapital verfügen.³⁹

3.1.1 DIE WELT DES INDUSTRIELLEN SERIENSCHREIBENS

Aus den Interviews ergaben sich schließlich Möglichkeiten für teilnehmende Beobachtungen in Produktionsstudios für tägliche Serien. Für den Zeitraum von einer knappen Woche arrangierte Meibrit Ahrens unbürokratisch und unkompliziert einen Aufenthalt auf dem Studiogelände der *Roten Rosen* in Lüneburg. Dort nahm ich wie eine Praktikantin an redaktionellen Besprechungen teil, besuchte die Studios, in denen die Innenaufnahmen stattfinden und die Büros der »Storyliner*innen«, Editor*innen, des Dramaturgen und der Drehbuchkoordinatorin. Während letztere, ebenso wie die »Junior-Storylinerin«, befristet angestellt sind, handeln die »Headautor*innen« selbst aus, ob sie ein befristetes Beschäftigungsverhältnis eingehen oder als Freischaffende auf Rechnung für ein wöchentliches Honorar arbeiten, wie ihre Teams im »Editing«-Büro und im »Plot-Raum«. Dort arbeiten Storyliner*innen innerhalb einer Woche gemeinsam die Handlung für einen »Block« von fünf Episoden aus:⁴⁰ Aufbauend auf den »Majors« und »Futures«, in denen die Handlungsstränge der Figuren skizziert sind, erfinden sie zunächst »Cliffhanger«, offene Episodenenden, die die Spannung hinsichtlich einer Fortsetzung evozieren. Davon ausgehend entwerfen sie knappe Szenenbeschreibungen oder »Steps«, die ein Teammitglied anschließend zu detaillierten »Storylines« ausformuliert. Ihre Kolleg*innen, die sich auf die Ausarbeitung der Dialoge spezialisiert haben, arbeiten jeweils allein und sind in der Wahl ihres Arbeitsortes unabhängig. Ob ein »Dialogie« oder »Scriptie« ein Dialogbuch anhand abgenommener Storylines in seiner Wohnung in Berlin-Neukölln oder im Häuschen an der französischen Riviera schreibt, Hauptsache, es liegt nach Ablauf einer Woche auf den Servern des Produktionsunternehmens.⁴¹

39 Vgl. Warneken/Wittel: »Die neue Angst vor dem Feld«; Ortner: »Studying Sideways. Ethnographic Access in Hollywood«; Mayer: »Studying Up and F**cking Up: Ethnographic Interviewing in Production Studies«, S. 143.

40 Vgl. Kirsch: »Produktionsbedingungen von Daily Soaps: ein Werkstattbericht«, S. 48f.

41 Dieser Aspekt macht das Schreiben von Dialogbüchern für viele attraktiv, lässt jedoch nicht automatisch auf Hierarchien schließen. So beginnen Neulinge in der Regel als Storyliner*innen. Anschließend Tätigkeiten in den verschiedenen Bereichen entsprechen aber Können und Erfahrung und gelten als gleichwertig (vgl. u.a. Interview mit Petra Kolle am 09.11.2015).

Aufgrund der hohen Arbeitsteiligkeit und Spezialisierung dieses Anfang der 1990er Jahre aus Australien übernommenen Produktionssystems⁴² werden Daily Soaps und auch Telenovelas,⁴³ als eigene Welt des »industriellen Schreibens« mit spezifischen Anforderungen verstanden. Entsprechend umschrieben Autor*innen die simultan ablaufenden, kollaborativen und arbeitsteiligen Produktionsschritte innerhalb eines Schreibdepartments mitunter metaphorisch als spielerische Knobelei oder auslaugendes Füttern eines fortwährend laufenden Zahnradgetriebes.⁴⁴ Letzteres Bild verweist darauf, dass der eng getaktete Zeitrahmen für das »Plotten« der Szenen, das Formulieren und Redigieren der Storylines und Dialogbücher gemäß produktionsökonomischer Vorgaben, dramaturgischer und stilistischer Konventionen⁴⁵ als dominant erlebt wird. Sowohl in den Interviews als auch während der Beobachtung wurde das Wechselspiel temporaler Affordanzen, im Verbund mit ökonomischen, technisch-materiellen, repräsentativ-ästhetischen und sozialen Affordanzen in der kreativen Kollaboration besonders deutlich.⁴⁶ Auf der ständigen Suche nach neuen bewegenden Geschichten für das breite Figurenensemble einer Daily Soap schöpfen Autor*innen auch aus ihrer eigenen Lebenserfahrung. Auch der intensive persönliche Austausch während des gemeinsamen Plottens stellt auf Dauer einen als psychologisch anstrengend erlebten Prozess dar.⁴⁷ Viele legen daher nach einigen Wochen eine Pause ein oder arbeiten für andere Produktionen. Bei den *Rosen* rotieren Autor*innen außerdem zwischen zwei parallel arbeitenden Plot-Teams sowie der Ausarbeitung von Storylines und dem Editing-Team.⁴⁸ Die Arbeit für eine kontinuierlich ausgestrahlte Serie ermöglicht jedoch auch schnelle Erfolgserlebnisse und eine relative Beschäftigungssicherheit im Vergleich zur mühevollen Entwicklung eines gänzlich neuen Serienkonzeptes.

42 Vgl. Bleicher: »Gute Zeiten, schlechte Zeiten«, S. 238ff.

43 Bei den gegenwärtig laufenden öffentlich-rechtlichen und vergangenen privaten Telenovelas kann eine Hybridisierung der Genres beobachtet werden. Denn anders als bei den südamerikanischen Vorlagen, die meist auf eine weibliche Hauptfigur und ein Ende ausgerichtet sind, sind die deutschen Telenovelas mittlerweile auf eine dauerhafte Ausstrahlung hin konzipiert und haben sich so der Daily Soap angenähert.

44 Wie Julika Griem illustrierte, sind die ideologisch und historisch evokativen Metaphern der Maschine und des Spiels auch in die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Ästhetik populärer Serialität eingegangen (vgl. Griem: *Machine and Game: Metaphors Seriality Lives By* (unveröffentlicht)).

45 Zum Begriff der Konvention siehe Becker: *Art Worlds*, S. 28ff.

46 Zum Wechselspiel verschiedener Affordanzen in Kreativindustrien siehe Moeran: *The Business of Creativity*.

47 Vgl. Knöhr: »Die Kunst des Pitchens«, S. 81ff.

48 Vgl. Beobachtungsprotokoll *Rote Rosen*, Studio Hamburg Serienwerft, Lüneburg, 16.05.2014.

3.1.2 ZEIT UND ZEITLICHKEIT

Das Erfinden und Entwickeln von Serienkonzepten ist ebenfalls ein kollaboratives Unternehmen. Allerdings wechseln sich gemeinsame Meetings, wie Drehbuchbesprechungen, die den Stoffentwicklungsprozess strukturieren, mit Phasen ab, in denen der oder die Drehbuchautor*in alleine schreibt und redigiert, sofern er oder sie nicht im Team arbeitet. Dabei befinden sich in Deutschland tätige Autor*innen in einem nicht nur nationalen, sondern auch globalen Wettbewerb: ihre Konzepte müssen sich an den an international erfolgreichen *Quality-TV-Serien*⁴⁹ gewachsenen Erwartungen von Redakteur*innen, Produzent*innen und Publika messen lassen.⁵⁰

Neben dem Wettbewerb im Geschäft der Stoffentwicklung um die wenigen Sendeplätze und Distributionswege für neue Serien, geben bei freischaffenden Drehbuchautor*innen Film- und Fernsehfestivals, ergebnisorientierte Werkverträge,⁵¹ vor allem aber Deadlines den Taktwechsel zwischen Phasen des intensiven Akquirierens, Arbeitens und des Wartens auf Zu- oder Absagen vor. Entsprechend kurzfristig können sich im Forschungsprozess Verabredungen zu Interviews zerbrechen, aber auch ergeben. Zeit und Zeitlichkeit des Serienschreibens spielen für Interviews und Beobachtungen also eine wesentliche Rolle. Denn Medienschaffende sind viel beschäftigte Leute.⁵² Dies verlangte mir eine flexible Terminkoordination und eine gute Einschätzung der Machbarkeit ab: drei Interviews an nur einem Tag sind sehr ambitioniert. Alternativ kann ein Interview auch seriell geführt werden. Petra Kolle, zeitweise als Chefdramaturgin für *Schloss Einstein* (D 1998–, KiKA), eine wöchentliche Seifenoper für Kinder und Jugendliche, und als beratende Produzentin für *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (D 1992–, RTL) tätig, interviewte ich beispielsweise an zwei aufeinander folgenden Abenden. Als Interviewpartnerin war sie mir aufgrund ihrer langjährigen Erfahrung als Daily Soap-Autorin und Produzentin empfohlen worden. Um die intimen Kommunikationsprozesse im Plot-Raum zu schützen, lud sie mich ein, im November 2015 an einem der hausinternen Seminare der *UFA Serial Drama* für angehende Storyliner*innen teilzunehmen. Neben den Kolleg*innen, die mich ihr vorstellten, bedurfte es hierfür einer weiteren Vertrau-

49 Mit diesem Label werden in der Branche, im Feuilleton sowie im europäischen akademischen Diskurs vor allem US-amerikanische und zunehmend europäische Serien distinguiert, die durch komplexe Erzählweisen ein verhältnismäßig wohlhabendes, hochqualifiziertes Publikum ansprechen sollen (vgl. Klein/Hißnauer: »Einleitung«, S. 16ff.).

50 Vgl. Interview mit Dr. Christine Otto, am 14.11.2014.

51 Honorare werden in steigenden Raten ausgezahlt, ein »Buyout«-Honorar gilt die weitere Nutzung gegen einmalige Vergütung überwiegend ab. Von öffentlich-rechtlichen Sendern gezahlte Wiederholungshonorare, die je nach Sendeplatz bei wiederholter Ausstrahlung eine erneute anteilige Zahlung beinhalten, werden dagegen seltener. (vgl. Meisheit: »Drehbuch schreiben Geld verdienen (III)«).

52 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 221f.; Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«.

ensgrundlage, die in Vorgesprächen zu meinem Forschungsinteresse, der bisherigen Datenlage sowie den Bedingungen einer möglichen Teilnahme aufgebaut werden konnte.

3.2 GEMISCHTE GEFÜHLE: REZIPROZITÄT, NÄHE UND DISTANZ

Das forschungsethische Ideal einer reziproken, also gleichwertigen und gegenseitigen Beziehung zwischen Beforschten und Forscher*innen kann durch die in der Regel unterschiedlichen Interessen, an einem Interview, einem Forschungsaufenthalt am Arbeitsplatz und der Publikation der Forschungsergebnisse, nie ganz erfüllt werden.⁵³ Praktisch ist zunächst eher von Reflexivität und Dialogizität, im Sinne des gegenseitigen Vertrauensaufbaus, aber auch des unmittelbaren Profitierens der Beforschten von einem Austausch auszugehen. Dies kann durch empathisches Verstehen gelingen, was nicht nur nachvollziehende Einfühlung in das Gegenüber, sondern auch das Regulieren und Reflektieren eigener Gefühle beinhaltet, wie die Sozialanthropologin Helena Wulff zusammenfasst.⁵⁴ Mit der Reziprozität der Feldsituation beschreibt Rolf Lindner in dem für die Kulturanthropologie mittlerweile kanonischen Aufsatz *Die Angst des Forschers vor dem Feld* (1981) die interaktionistischen Aspekte empirischer Forschung.⁵⁵ Die darin beschriebene Gegenseitigkeit des Beobachtens trat in der eingangs geschilderten Situation deutlich zu Tage: Mit der nicht ganz ernst gemeinten Analogie des »eigenen Völkchens« der Soap-Schreibenden und dem humorvollen Vorwurf der Betriebsspionage, die die Neugier und vor allem Skepsis gegenüber der Wissenschaftlichkeit und dem Erkenntnisgewinn meines Aufenthaltes bei den *Rosen* rahmten, stellt sich auch hier die Frage, wer hier eigentlich wen beobachtet. Dabei ist die Assoziation des Spions eine der empirischen Sozialforschung wohlbekannte, kulturelle Figur.⁵⁶ Die Unterstellung des Ausspähens verweist darüber hinaus auf den Themenkomplex Urheberrecht und Wettbewerb. Die Witzelei auf meine Kosten sah ich allerdings eher als Aufforderung, stärker aus der Rolle der zwar fragenden, aber vor allem distanziert-beobachtenden, und damit fremden Forscherin heraus in die Interaktion zu gehen.

Daran anschließend stellt sich außerdem die Frage, welche Risiken es für das Gegenüber birgt, seine Meinung und Einsichten in die Branche mitzuteilen.⁵⁷ So zeigte sich auf Seiten der Drehbuchautor*innen insgesamt zwar großer Gesprächsbedarf, allerdings ging dies nicht immer mit entsprechender Bereitschaft einher, sich auf ein Interview einzulassen. Abgesehen von der jeweiligen Arbeitsumgebung schlugen viele ein ihnen bekanntes Restaurant oder Café zu einer ruhigen Uhrzeit

53 Vgl. Lindner: »Die Angst des Forschers vor dem Feld«, S. 62f., Schmidt-Lauber: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing«, S. 569.

54 Vgl. Wulff: »Introduction: The Cultural Study of Mood and Meaning«, S. 3

55 Vgl. auch Mohr/Lindner: »Lernen, sich auf Menschen einzulassen«, S. 72.

56 Vgl. Mohr/Lindner: »Lernen, sich auf Menschen einzulassen«, S. 67f.

57 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 218.

für ein Treffen vor. Neben ihren gastronomischen Vorzügen boten diese öffentlichen Räume - manchmal aus logistischen Gründen gewählt, manchmal als »zweites Wohnzimmer« vorgestellt - auch Störquellen, wie laute Musik, neugierige Blicke oder Gespräche der Tischnachbar*innen.⁵⁸ Im privaten Wohn- oder Esszimmer waren Unterbrechungen, z.B. durch Familienmitglieder oder geschäftliche Anrufe, allerdings auch nicht immer zu vermeiden. Aktuelle oder gerade abgeschlossene Aufträge dienten meist als Einstieg in ein Gespräch oder Interview. Sensible Inhalte wurden »off record« erzählt, das heißt, sie wurden aus vertrags-, urheberrechtlichen oder persönlichen Gründen gar nicht erst aufgezeichnet oder durch die Interviewten von der Freigabe, sie zu zitieren, ausgenommen. Misstrauen und Befürchtungen, dass aufgrund der geringen Größe und Vernetzung der Branche jede noch so umfängliche Anonymisierung letztlich unzureichend wäre, gehörten, neben terminlichen Interferenzen, beruflicher Neuorientierung oder der Einschätzung, sich schriftlich eloquenter ausdrücken zu können, zu den Begründungen für eine Absage. Die Angst, preisgegebene negative Erfahrungen oder Kritik würden die berufliche Reputation bei einer Veröffentlichung gefährden, stand jedoch auch der Hoffnung gegenüber, »dass sich dann vielleicht mal etwas tut auf dem deutschen Serienmarkt«.⁵⁹ Einige boten daher hilfsbereit und zugleich skeptisch ein informelles Gespräch an, bestanden auf Anonymisierung, spätere Einsicht und Freigabe etwaiger Zitate. Betrachtete ich dies zunächst als Vertrauensbeweis, trat während der Analyse und Verschriftlichung deutlich das daraus resultierende Dilemma zutage, der zugesicherten Diskretion gerecht zu werden, ohne damit die Aussagekraft der eigenen Thesen zu schmälern.

Annäherungsversuche in der empirischen Forschung können also beiderseits von gemischten Gefühlen begleitet sein. Sie beinhalten stets auch die Schwierigkeit, Distanz herzustellen. Besonders virulent wird dies mitunter wenn der oder die Ethnolog*in selbst Teil des Feldes ist oder war. Die multiplen »Verstrickungen«⁶⁰ mit dem Feld scheinen hier besonders dicht. Stellen Fragen des Zugangs bei einer »Eigenethnographie«⁶¹ kein oder ein geringeres Problem dar, gilt es in diesem Falle die eigene Rolle und damit einhergehende Herausforderungen noch offensiver zu verhandeln.⁶² Angefangen mit der Indexikalität zwischen Kolleg*innen, bis zur Haltung des oder der Forscher*in zur professionellen Medienproduktion.⁶³ Tatsächlich gibt es in der anglophonen Medienethnographie nicht eben wenige Forschende,

58 Vgl. Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 222.

59 Feldforschungstagebuch Projekt »Serienschreiben«, Eintrag am 30.01.2014.

60 Arantes: »Von der Verstrickung der Forscherin zur Verstrickung der Be/Deutungen«, S. 242.

61 Schmid: Papier-Fernsehen, S. 9. So analysiert Schmid die Arbeitsprozesse in der deutschen Fernsehindustrie exemplarisch anhand der Produktion eines Trailers und von Live-Sportnachrichten, Bereiche in denen er selbst tätig war (vgl. S. 14f. und S. 45ff.).

62 Vgl. Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 214f., S. 223.

63 Vgl. Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 214f., S. 223.

»who ›work both sides of the fence«⁶⁴ - ganz im Gegensatz zu Powdermaker, die ihr fehlendes Inter-esse, Teil der Branche zu werden, als essentiell für ihre Rolle als in Hollywood - und damit als eine der ersten *zu Hause* forschenden Anthropolog*innen - erachtete.⁶⁵ Im Laufe zunehmender transnationaler Beziehungen und des *reflexive turn* in den Ethnowissenschaften, hat sich das Verhältnis zwischen Ethnograf*in und Ethnografierten also deutlich verkompliziert.⁶⁶

In jedem Fall gilt es, sich die Beziehungen zum Feld und die eigene Rolle darin bewusstzumachen, um mögliche Projektionen zu erkennen und die damit häufig einhergehenden Irritationen als Erkenntnisgewinn zu nutzen,⁶⁷ wie wiederum das Beispiel Powdermakers deutlich macht. Sie rang damit, ethnografisch-analytische Wissenschaftlichkeit mit ihrer eigenen Haltung und ihrem politischen Interesse in ihrer Arbeit zu vereinbaren, eine Herausforderung, die auch heute viele ethnografisch Forschende umtreibt.⁶⁸ In ihren Memoiren räumte sie ein, die Drehbuchautor*innen Hollywoods vorschnell als verweichlicht und als durch die Aussicht auf finanziellen Erfolg in ihrer künstlerischen Integrität korrumpiert verurteilt zu haben, obwohl sie ihnen von allen filmischen Gewerken am nächsten stand.⁶⁹ Im Nachhinein wurde ihr klar, dass sie ihre eigene Haltung und Wertvorstellungen unbewusst auf die Autor*innen übertragen hatte.⁷⁰

Dass sich meine eigene soziale Disposition - genauer gesagt der Umstand, die erste in meiner Familie zu sein, die promoviert - auf mein Forschungsinteresse und meine Art zu fragen auswirkte, machte mir eine Drehbuchautorin verärgert deutlich. Statt aufmerksam und offen zu sein für das nicht nur negative, zuweilen gar positive Sprechen über prekäre Arbeitsbedingungen,⁷¹ wie unregelmäßiges Einkommen, geringe soziale Absicherung und geringe Beschäftigungsstabilität, im Verbund mit kreativer, künstlerischer Freiheit, selbständiger Arbeitsorganisation und Tätigkeit, lief ich Gefahr meine eigene Verunsicherungen auf die Kreativen zu projizieren. Auch die Aussage eines Drehbuchautors, er empfinde es als »prekären Luxus«, es sich leisten zu können, mit dem Schreiben für Serien seinen Lebensunterhalt zu verdienen und parallel Zeit für *eigene* Projekte, wie Serienkonzepte, Romane, Kino- oder Fernsehfilme zu haben, erstaunte mich. Gerade in den unterschiedlichen, bisweilen ambivalenten Haltungen der Serienschreiber*innen zeigen

64 Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 214.

65 Vgl. Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 214; Powdermaker: *Hollywood, the Dream Factory*, S. 3f.

66 Vgl. Caldwell: »Both Sides of the Fence«, S. 214.

67 Vgl. Schmidt-Lauber: »Feldforschung«, S. 233.

68 Vgl. Ortner: »Powdermaker's Anthropology«.

69 Vgl. Ortner: »Powdermaker's Anthropology«; Powdermaker *Stranger and Friend*, S. 225ff.

70 Vgl. Ortner: »Powdermaker's Anthropology«; Powdermaker *Stranger and Friend*, S. 225ff.

71 Zur Erforschung autobiografischen Sprechens über Prekarität siehe Sutter: *Erzählte Prekarität*.

sich jedoch die Bedingungen abhängiger Lohnarbeit einerseits und Aspirationen individueller Autorschaft andererseits. Sie prägen das spannungsvolle Zusammenspiel kollaborativer Kreativität und hierarchisch organisierter Produktion im populärkulturellen Tätigkeitsfeld des Serienschreibens.

4. VALIDITÄT UND SIGNIFIKANZ: WAS KANN ETHNOGRAFIE LEISTEN?

Die Möglichkeiten qualitativ-empirischer Forschungsansätze liegen in der »besondere[n] Nähe zu den Forschungssubjekten«. ⁷² Die Praktiken kreativer Arbeit und die ihnen inhärenten Wertzuschreibungsprozesse können mithilfe teilnehmender Beobachtung, Interviews und Dokumentenanalyse in ihrer Vielgestaltigkeit und Ambivalenz dargestellt werden. Dabei tragen die nähere Betrachtung methodischer Imponderabilien, wie dem Feldzugang, den Interaktionsdynamiken im Erhebungsprozess und die Bewusstmachung zugrundeliegender Vorannahmen, sowohl in der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie als auch in den *Media Industry Studies* maßgeblich zur Validität der ethnografischen Forschung bei. ⁷³ In der Rückbesinnung auf Powdermaker als Pionierin auf diesem Feld wird allerdings deutlich, dass die Selbstreflexion der eigenen Rolle als Forscher*in hier nicht unterschätzt werden sollte. Denn der Reflexionsprozess begleitet neben den hier thematisierten Erhebungssituationen auch die Analyseprozesse und sollte schließlich Eingang in die Darstellung der Forschungsergebnisse finden. Auf diese Weise wird qualitativ-empirische Forschung intersubjektiv nachvollziehbar, ihr situativ-prozesshafter Charakter wird deutlich. ⁷⁴

Im Gegensatz zu anderen Ethnowissenschaften weißt die Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie im deutschsprachigen Kontext »keine ausgeprägte Tradition der langfristigen stationären Feldforschung« ⁷⁵ und einen starken Fokus auf Interviews und Texte auf, was mitunter ihrer romantisch-philologischen Fachgeschichte geschuldet ist. ⁷⁶ Da das Sprechen und Reflektieren über professionelle Praktiken in den Medienindustrien auch in Form von Interviews integraler Bestandteil der Arbeitskultur ist, stellt sich die Frage nach der Differenz zwischen »gelebte[r]« und »erzählte[r] Wirklichkeit« ⁷⁷ hier auf besondere Weise. Dass im Zuge dessen der medienethnografische Blick auf die diskursiven Konstruktionsleistungen

72 Schmidt-Lauber: »Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens«, S. 169.

73 Vgl. Steinke: »Gütekriterien qualitativer Forschung«, S. 323-327; Schmidt-Lauber: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing«, S. 563; Bender/Zillinger: »Medienethnographie: Praxis und Methode«, S. XII f.

74 Vgl. Steinke: »Gütekriterien qualitativer Forschung«, S. 323-327; Schmidt-Lauber: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing«, S. 563; Bender/Zillinger: »Medienethnographie: Praxis und Methode«, S. XII f.

75 Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«, S. 39.

76 Vgl. Schmidt-Lauber: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing«, S. 560, S. 564; Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«, S. 43.

77 Kalthoff: »Beobachtung und Ethnographie«, S. 153.

der einzelnen Sprecher*innen und Sprecher*innengemeinschaften fällt,⁷⁸ steht ganz im Zeichen volkskundlich-kulturanthropologischer Biografie- und Erzählforschung. Zudem können durch Interviews die in der teilnehmenden Beobachtung schwerlich zugänglichen subjektiven Einstellungen und Haltungen der Akteur*innen eruiert werden. Sie stellen daher auch für die Forschung zur Arbeitsrealität seriellen Erzählens eine wichtige, wenn auch bei weitem nicht die einzige Erhebungsgrundlage dar. In Hinblick auf *Media Industry Studies* insgesamt zeigt sich hierin ein pragmatischer Umgang mit Zugangsbeschränkungen. Diesbezüglich sind, neben *interface ethnography*, im Rahmen von Ausbildungskontexten, branchen- oder halböffentlichen Screenings und Podiumsdiskussionen, Kurzzeitbeobachtungen, wie sie in der Kulturanthropologie durchaus üblich sind, eine weitere Strategie, Zugänge bzw. Möglichkeiten zur teilnehmenden Beobachtung zu erschließen. Geraten transnationale und -kulturelle Aspekte von Produktionskulturen in den Blick, lässt sich die *Dauer* des Feldaufenthaltes als *Gütekriterium* (medien-)ethnografischer Forschung oft schwerlich aufrechterhalten.⁷⁹ Dabei ist die »Temporalisierung«,⁸⁰ d.h. die diskontinuierliche Zeitlichkeit von Feldforschung, im Gegensatz zur Mehrörtigkeit sowohl in der Kulturanthropologie als auch in den *Media Industry Studies* noch immer verhältnismäßig untertheoretisiert.⁸¹ Darüber hinaus ist Kreativität gefragt: ein zur Quellenvielfalt und dem Erkenntnisinteresse passender Methodenmix entspricht (medien)ethnografischer Forschung ebenso wie eine induktive Vorgehensweise.⁸²

In Bezug auf die Signifikanz medienethnografischer Produktionsforschung stellt sich außerdem die Frage, was Forschende beider Richtungen dem Feld zu bieten haben.⁸³ Abgesehen von der Publikation der Forschungsergebnisse, die auch Interessenverbände wie den Verband Deutscher Drehbuchautoren, der für mehr Sichtbarkeit und Wertschätzung des Berufsstandes eintritt, rege interessieren, wären moderierte Veranstaltungen oder Workshops mit Branchenvertreter*innen denkbar. Auch die analoge oder digitale Publikation populärwissenschaftlicher Beiträge dient dem Wissenstransfer. Dies kann zur öffentlichen Reputation medien-

78 Vgl. Caldwell: *Production Culture*.

79 Vgl. Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«, S. 39ff., S. 51; Steinke: »Gütekriterien qualitativer Forschung«, S. 327.

80 Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«.

81 Vgl. Welz: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung«, S. 44f. Zur Rolle von Zeit und Zeitlichkeit in der Medienethnografie des Nachrichtenjournalismus siehe Ryfe: »The Importance of Time in Media Production Research«.

82 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 121; Schmidt-Lauber: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing«, S. 561, S. 563.

83 Vgl. Ortner: »Access: Reflections on Studying Up in Hollywood«, S. 218; Wulff: »Introducing the Anthropologist as Writer«, S. 4ff.

ethnografischer Forschung beitragen und die Ergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen, bedarf allerdings auch der Übung.⁸⁴ Bei all diesen möglichen Formatwechseln gilt es jedoch die jeweilige Zielgruppe stets im Blick zu behalten. Selbstverständlich trifft dies auch auf die Repräsentation seriellen Erzählens in Form der Ethnografie zu, auf die ich hier abschließend kurz eingehen möchte.

5. DIE ETHNOGRAFISCHE REPRÄSENTATION SERIELLEN ERZÄHLENS – EIN AUSBLICK

Eine der zentralen Herausforderungen bei der Verschriftlichung der Ergebnisse ethnografischer Produktionsforschung ist der angemessene Umgang mit Geheimhaltungs- und Anonymisierungsaufgaben. Dabei kommt der Ethnografin in diesem Falle die unterschiedliche Zeitlichkeit des Serienschreibens und des wissenschaftlichen Schreibens zugute: Waren aus urheberrechtlichen Gründen sensible Informationen während der Erhebung noch geheim zu halten, sind die betreffenden Projekte zum Zeitpunkt der Publikation längst abgeschlossen, hat die Idee, der Pitch oder das Exposé seine Vollendung in der Webserie oder der Fernsehausstrahlung gefunden.⁸⁵ Schwieriger wird es bei Interneta, die zwischenmenschliche Aspekte der Zusammenarbeit betreffen, auch weil Klatsch und Tratsch zu den Währungen einer maßgeblich durch informelle Strukturen geprägten Branche gehören und Wettbewerbsvor- oder auch -nachteile einbringen können.⁸⁶ Denkbar wäre hier, vom Potenzial anderer, auch fiktionaler Schreibstile zu profitieren.⁸⁷ Die Deutungen, Prozesse und interpersonellen Dynamiken könnten z.B. am Serienschreiben orientiert »plottiger«, also abseits der Linearität des Textes dargestellt werden, auch wenn dem im Rahmen einer Qualifikationsarbeit gewisse Grenzen gesetzt sind. Hier bieten sich ethnografische Vignetten⁸⁸ an, die mit ihrer Nähe zum fiktionalen Schreiben gleichzeitig eine vergleichende und anonymisierte Aufbereitung sensibler Daten bieten können; oder in Anlehnung daran die Bildung fiktionalisierter Komposita, nicht nur aus verschiedenen Situationen, sondern auch Personen. Um deren Reputation zu schützen und dem Anspruch einer kritischen und ethisch verantwortungsbewussten ethnografischen Forschung gerecht zu werden, liegt es in jedem Fall nahe, die betreffenden Personen in den Verschriftlichungs- und Redaktionsprozess einzubinden.⁸⁹

84 Vgl. Wulff: »Introducing the Anthropologist as Writer«.

85 Vgl. Bruun: »The Qualitative Interview in Media Production Studies«, S. 143.

86 Vgl. Caldwell: Production Culture, S. 59-68, S. 97.

87 Vgl. Wulff: »Introducing the Anthropologist as Writer«.

88 Ethnografische Vignetten sind zu einer Szene verdichtete, prototypische Beschreibungen von Prozessen, Abläufen oder Interaktionen, die auf verschiedenen Erhebungen basieren (vgl. Huber: Arbeiten in der Kreativindustrie, S. 11).

89 Vgl. Schmidt-Lauber: »Feldforschung«, S. 237.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arantes, Lydia Maria: »Von der Verstrickung der Forscherin zur Verstrickung der Be/Deutungen«, in: Bonz, Jochen u.a. (Hrsg.): Ethnografie und Deutung. Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens, Wiesbaden 2017, S. 241-258.
- Basten, Lisa: Wir Kreative! Das Selbstverständnis einer Branche, Berlin 2016.
- Becker, Howard S.: Art Worlds, Berkeley u.a. 1982.
- Bender, Cora/Zillinger, Martin: »Medienethnographie: Praxis und Methode«, in: dies. (Hrsg.): Handbuch der Medienethnographie, Berlin 2015, S. XI-LII.
- Bendix, Regina F.: »From Volkskunde to the ›Field of Many Names‹. Folklore Studies in German-Speaking Europe Since 1945«, in: Bendix, Regina F./Hasan-Rokem, Galit (Hrsg.): A Companion to Folklore, Malden, MA u.a. 2012, S. 364-390.
- Bleicher, Joan: »Gute Zeiten, schlechte Zeiten. BRD seit 1992«, in: Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (Hrsg.): Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart 2012, S. 238-244.
- Bruun, Hanne: »The Qualitative Interview in Media Production Studies«, in: Paterson, Chris u.a. (Hrsg.): Advancing Media Production Research. Shifting Sites, Methods, and Politics, Houndmills, Basingstoke/New York 2016, S. 131-146.
- Bundesministerium für Wirtschaft und Energie: »Kultur- und Kreativwirtschaft. Die Branche. Initiative Kultur- und Kreativwirtschaft der Bundesregierung«, Online verfügbar unter: <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KuK/Navigation/kultur-kreativwirtschaft.html>, 05.01.2018.
- Caldwell, John Thornton: »›Both Sides of the Fence‹. Blurred Distinctions in Scholarship and Production (a Portfolio of Interviews)«, in: Mayer, Vicki u.a. (Hrsg.): Production Studies. Cultural Studies of Media Industries, New York u.a. 2009, S. 214-229.
- Caldwell, John Thornton: Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television, Durham, NC/London 2008.
- Frizzoni, Brigitte: »Zwischen Trash-TV und Quality-TV. Wertediskurse zu serieller Unterhaltung«, in: Kelleter, Frank (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 2012, S. 339-351.
- Götz, Irene: »Ethnografien der Nähe. Anmerkungen zum methodologischen Potenzial neuerer arbeitsethnografischer Forschungen der Europäischen Ethnologie«, in: Arbeits- und Industriesoziologische Studien, Jg. 3, Nr. 1, 2010, S. 101-117.

- Götz, Irene/Lemberger, Barbara: »Prekär arbeiten, prekär leben. Einige Überlegungen zur Einführung«, in: dies. (Hrsg.): Prekär arbeiten, prekär leben. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein gesellschaftliches Phänomen, Frankfurt a.M. u.a. 2009, S. 7-28.
- Griem, Julika: Machine and Game: Metaphors Seriality Lives By (unveröffentlicht). Seriality, Seriality, Seriality. The Many Lives of the Field That Isn't One (Popular Seriality Research Unit. Final Conference), Freie Universität Berlin, 23.06.2016.
- Hämmerling, Christine: »Verhandlungen in Geschmackssachen. Wertzuschreibungsprozesse unter Kreativen und Produzierenden der Krimireihe Tatort«, in: Maase, Kaspar u.a. (Hrsg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen, Würzburg 2014, S. 165-176.
- Henderson, Felicia D.: »The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room«, in: Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies, Jg. 50, 2 (Winter), 2011, S. 145-152.
- Huber, Birgit: Arbeiten in der Kreativindustrie. Eine multilokale Ethnografie der Entgrenzung von Arbeits- und Lebenswelt, Frankfurt a.M./New York 2012.
- Kalthoff, Herbert: »Beobachtung und Ethnographie«, in: Ayaß, Ruth/Bergmann, Jörg (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung, Mannheim 2011, S. 146-182.
- Kauschke, Andree/Klugius, Ulrich: Zwischen Meterware und Massarbeit. Markt- und Betriebsstrukturen der TV-Produktion in Deutschland, Gerlingen 2000.
- Kelleter, Frank (Hrsg.): Media of Serial Narrative (Theory and Interpretation of Narrative), Columbus 2017.
- Kelleter, Frank (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert, Bielefeld 2012.
- Kirsch, Gunther: »Produktionsbedingungen von Daily Soaps: ein Werkstattbericht«, in: montage AV, Jg. 10, Nr. 1, 2001, S. 45-54.
- Klein, Thomas/Hißnauer, Christian: »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart 2012, S. 7-26.
- Knipp, Raphaela u.a.: »Einleitung«, in: Navigationen, »Vom Feld zum Labor und zurück«, hrsg. v. Raphaela Knipp u.a., H. 13, Nr. 2, 2013, S. 7-15.
- Knöhr, Nathalie: »Die Kunst des Pitchens. Selbstvermarktung als Teil der Arbeitskultur deutscher Serienschreibender«, in: Sutter, Ove/Flor, Valeska (Hrsg.): Ästhetisierung der Arbeit. Empirische Kulturanalysen des kognitiven Kapitalismus, Münster/New York, NY 2017, S. 71-85.
- Lindner, Rolf: »Die Angst des Forschers vor dem Feld«, in: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 77, 1981, S. 51-66.

- Malinowski, Bronislaw: Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea, Frankfurt a.M. 2007.
- Mayer, Vicki: »Studying Up and F**cking Up: Ethnographic Interviewing in Production Studies«, in: Cinema Journal, Jg. 47, Nr. 2, 2008, S. 141-148.
- Meisheit, Michael: »Drehbuch schreiben Geld verdienen (III)«, Online verfügbar unter: <http://michaelmeisheit.de/2012/08/22/drehbuch-schreiben-geld-verdienen-iii/>, 21.03.2018.
- Merkens, Hans: »Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion«, in: Flick, Uwe u.a. (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Hamburg 2015, S. 286-298.
- Moeran, Brian: The Business of Creativity. Toward an Anthropology of Worth (Anthropology and Business), Walnut Creek, CA 2013.
- Mohr, Sebastian/Lindner, Rolf: »Lernen, sich auf Menschen einzulassen. Ein Gespräch mit Rolf Lindner über die Angst des Forschers vor dem Feld«, in: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 113, Nr. 1, 2017, S. 64-76.
- Novrup Redvall, Eva: »A European Take on the Showrunner? Danish Television Drama Production«, in: Szczepanik, Petr/Vonderau, Patrick (Hrsg.): Behind the Screen. Inside European Production Cultures, New York 2013, S. 153-169.
- Ortner, Sherry B.: »Powdermaker's Anthropology«, in: AOTC - Anthropology of this Century, Jg. 15, 2016. Online verfügbar unter: <http://aotcpres.com/articles/powdermaker/>, 23.07.2018
- Ortner, Sherry B.: Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream, Durham, NC/London 2013.
- Ortner, Sherry B.: »Access. Reflections on Studying Up in Hollywood«, in: Ethnography, Jg. 11, Nr. 2, 2010, S. 211-233.
- Ortner, Sherry: »Studying Sideways. Ethnographic Access in Hollywood«, in: Mayer, Vicki u.a. (Hrsg.): Production Studies. Cultural Studies of Media Industries, New York, NY 2009, S. 175-189.
- Powdermaker, Hortense: Stranger and Friend. The Way of an Anthropologist, New York 1966.
- Powdermaker, Hortense: Hollywood, the Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers, Boston 1950.
- Power, Dominic/Scott, Allen J. (Hrsg.): Cultural Industries and the Production of Culture (Routledge Studies in International Business and the World Economy 33), London/New York 2004.
- Ryfe, David M.: »The Importance of Time in Media Production Research«, in: Paterson, Chris u.a. (Hrsg.): Advancing Media Production Research. Shifting Sites, Methods, and Politics, Houndmills, Basingstoke/New York 2016, S. 38-50.

- Schmid, Stephan: Papier-Fernsehen. Eine Ethnographie der digitalen TV-Produktion (Locating media/Situierte Medien 9), Bielefeld 2016.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: »Seeing, Hearing, Feeling, Writing. Approaches and Methods from the Perspective of Ethnological Analysis of the Present«, in: Bendix, Regina F./Hasan-Rokem, Galit (Hrsg.): A Companion to Folklore, Malden, MA u.a. 2012, S. 559-578.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: »Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens«, in: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde, Berlin 2007, S. 169-188.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: »Feldforschung. Kulturanalyse durch teilnehmende Beobachtung«, in: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): Methoden der Volkskunde, Berlin 2007, S. 219-248.
- Steinke, Ines: »Gütekriterien qualitativer Forschung«, in: Flick, Uwe u.a. (Hrsg.): Qualitative Sozialforschung. Ein Handbuch, Hamburg 2015, S. 319-331.
- Sutter, Ove: Erzählte Prekarität. Autobiographische Verhandlungen von Arbeit und Leben im Postfordismus (Arbeit und Alltag 7), Frankfurt a.M. 2013.
- Warneken, Bernd Jürgen/Wittel, Andreas: »Die neue Angst vor dem Feld. Ethnographisches research up am Beispiel der Unternehmensforschung«, in: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 93, 1997, S. 1-17.
- Welz, Gisela: »Die Pragmatik ethnografischer Temporalisierung. Neue Formen der Zeitorganisation in der Feldforschung«, in: Hess, Sabine u.a. (Hrsg.): Europäisch-ethnologisches Forschen: neue Methoden und Konzepte, Berlin 2013, S. 39-54.
- Wulff, Helena: »Introducing the Anthropologist as Writer. Across and Within Genres«, in: dies. (Hrsg.): The Anthropologist as Writer. Genres and Contexts in the Twenty-First Century, Oxford/New York 2016, S. 1-18.
- Wulff, Helena: »Introduction: The Cultural Study of Mood and Meaning«, in: dies. (Hrsg.): The Emotions. A Cultural Reader, Oxford/New York 2007, S. 1-16.
- Zabel, Christian: Wettbewerb im deutschen TV-Produktionssektor. Produktionsprozesse, Innovationsmanagement und Timing-Strategien (The Business of Entertainment. Medien, Märkte, Management), Wiesbaden 2009.

Nathalie Knöhr, M.A., studierte Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie und Religionswissenschaft in Göttingen. Sie war Mitglied der DFG-Forschergruppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität« und promoviert zur Arbeitskultur des Serienschreibens. Publikationen u.a.: »Die Kunst des Pitchens. Selbstvermarktung als Teil der Arbeitskultur deutscher Serienschreibender«, in: Sutter, Ove/Flor, Valeska (Hrsg.): Ästhetisierung der Arbeit. Empirische Kulturanalysen des kognitiven Kapitalismus (Bonner Beiträge zur Alltagskulturwissenschaft 11), Münster u.a. 2017, S. 71-85.