

IM ANGESICHT DER ›QUALITÄTSSERIE‹

Produktionskulturen in der deutschen Fernsehserienindustrie

VON FLORIAN KRAUSS

ABSTRACTS

Fernsehserien aus Deutschland haben nicht nur für ihre textuellen Eigenschaften, sondern auch für ihre vermeintlichen Herstellungsweisen Kritik erfahren. Ausgehend vom entsprechenden Wertungsdiskurs, möchte der Beitrag die Produktionskulturen genauer ergründen, in deren Angesicht Versuche der ›Qualitätsserie‹ entstehen. Primäre Grundlagen sind teilnehmende Beobachtungen bei serienspezifischen Branchenworkshops sowie qualitative Interviews mit zentralen Akteur*innen der Stoffentwicklung: Autor*innen, Produzent*innen und Redakteur*innen. Oft changieren sie zwischen verschiedenen Produktionskontexten, weshalb Produktionskulturen in der deutschen Fernsehserienindustrie als heterogen und netzwerkförmig zu begreifen sind. Gerade bei Projekten, die in Richtung ›Qualitätsserien‹ weisen, lassen sich auch transnationale Vernetzungen feststellen. Gleichzeitig prägen nationale, historisch gewachsene Spezifika, wie die Serienschaffenden arbeiten. Traditionelle Verteilungen von Handlungsmacht erweisen sich speziell für viele Autor*innen als schwierig und werden im Zusammenhang mit Diskursen zu ›Qualitätsserien‹ ausgehandelt.

Television series from Germany have frequently been criticized for their textual characteristics, but also for their alleged production modes. Following this discourse, the article wants to explore production cultures in which contemporary approaches to ›quality series‹ take place. It is mainly based on participant observations at industry workshops on series and on qualitative interviews with crucial actors of series story development: writers, producers and commissioning editors. Often they move between different contexts of production. Therefore, their production cultures have to be understood as heterogeneous and as linked to each other. Particularly with ›quality series‹, transnational networks can be made-out, too. However, at the same time national, historically developed specifics influence how practitioners in series production work. Particularly for many writers, traditions of agency do not work very well and they are being negotiated within discourses on ›quality series‹.

1. EINLEITUNG

Quality TV bzw. ›Qualitätsserien‹ bilden in der deutschsprachigen Medienwissenschaft seit geraumer Zeit ein produktives Forschungsfeld.¹ Die entsprechend titulierte Fernsehproduktionen werden insbesondere auf der Ebene der Repräsentation untersucht.² Ihre Herstellungsweisen und -kontexte finden hingegen höchstens am Rande oder indirekt Beachtung: Gemäß Robert Thompsons *Quality-TV-Kriterien*³ gelten die Fernsehtexte als Werke von Künstler*innen bzw. ›Auteurs‹.⁴ In diesem Zusammenhang wird die Tendenz sichtbar, Produktionsabläufe zu romantisieren und Making-of-Außendarstellungen von Programmanbieter*innen unkritisch zu übernehmen. Neben dem Desiderat einer genaueren Analyse von Serienindustrien ist das Manko feststellbar, dass es oft nur um US-Fernsehen und um wohlbekannte Einzelbeispiele wie *Breaking Bad* (USA 2008–2013, AMC) geht.⁵ Zeitgenössische serielle Fernsehfiktion aus Europa ist vergleichsweise wenig erforscht.⁶ Insbesondere aktuelle Fernsehserien aus Deutschland werden, wenn überhaupt, meist nur als Problem- oder Ausnahmefall⁷ oder als Gegenstand von Wertungsdiskursen im Feuilleton behandelt.⁸

Seit mehreren Jahren erfährt die serielle Fernsehfiktion aus Deutschland in der medialen Öffentlichkeit immense Kritik. Neben textuellen Eigenschaften werden vermeintliche Produktionsweisen, speziell in der frühen Stoffentwicklung, problematisiert.⁹ Dieser Wertungsdiskurs setzt sich in der deutschen Fernseh- und Filmindustrie fort, wie Branchenveranstaltungen¹⁰ und verschiedene Äußerungen von Praktiker*innen zeigen.¹¹ Mehrere Stimmen legen nahe, dass Serien hierzulande unter spezifischen, komplizierten, ›Qualität‹ und ›Innovation‹ abträglichen Bedingungen entstehen. Aber lassen sich überhaupt spezifische Produktionsabläufe und -netzwerke in diesem nationalen Kontext ausmachen? Mein Beitrag wird Produktionskulturen, in deren Angesicht ›Qualitätsserien‹ angestrebt und verhandelt wer-

1 Vgl. z.B. Schlütz: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*.

2 Vgl. z.B. Nesselhauf/Schleich: *Das andere Fernsehen?*

3 Thompson: *Television's Second Golden Age*.

4 Vgl. Dreher: ›Autorenserien‹; Blanchet: ›Quality TV‹.

5 Vgl. z.B. Dreher/Lang: *Breaking down BREAKING BAD*.

6 Eine Ausnahme stellen als *Nordic Noir* bezeichnete Serien aus Skandinavien dar. Vgl. z.B. Eichner/Mikos: ›The Export of Nordic Stories‹.

7 Vgl. z.B. Hahn: ›Ich schaue kein Fernsehen, nur Qualitätsserien!‹.

8 Vgl. Koepsel: ›Das deutsche Feuilleton und sein ›Quality TV‹‹.

9 Vgl. u.a. Diez/Hüetlin: ›Im Zauderland‹; Förster: ›Wir Serienmuffel‹.

10 Vgl. z.B. die vom Verband Deutscher Drehbuchautoren ausgetragene Podiumsdiskussion ›Breaking Bad, Borgen, Bergdoktor- was können und was dürfen deutsche Autoren?‹ im Dezember 2014.

11 Vgl. u.a. Stuckmann: ›Wie man keine gute Serie macht‹; DJ Frederiksson (Anonymus): ›Die ausbleibende Revolution‹.

den und unter denen unterschiedliche Produzierende in der Phase der Stoffentwicklung arbeiten, genauer ergründen. Somit geht er die angesprochenen Defizite der deutschsprachigen Quality-TV-Forschung an und zielt auf eine Betrachtung aus Perspektive der Media Industry Studies ab. Die ›Qualitätsserie‹ wird nicht als ästhetische Zuschreibung verstanden, die sich klar mittels textueller Eigenschaften definieren lässt, sondern vielmehr als Diskurs, der in verschiedenen Kontexten einschließlich der Produktion und Stoffentwicklung stattfindet.

Mit Produktionskulturen recurriere ich auf einen Schlüsselbegriff der Medienindustrie- bzw. Produktionsforschung.¹² »We want to look up and down the food chains of production hierarchies, to understand how people work through professional organizations and informal networks to form communities of shared practices, languages, and cultural understandings«, beschreiben Vicki Mayer, Miranda J. Banks und John Thornton Caldwell die Betrachtung von Produktion als Kultur, in der Einflüsse der Cultural Studies auf die Media Industry bzw. Production Studies deutlich zutage treten.¹³ Produktion selbst wird als »eigenes kulturelles Feld mit einer eigenen Sprache«¹⁴ verstanden, das es zu entschlüsseln gilt. Alle Praktiken, Codes, Netzwerke und Hierarchien der deutschen Serienindustrie und ihrer Praktiker*innen kann mein Beitrag kaum darlegen. Er vermag auch insofern nur Tendenzen beschreiben, als dass er auf Zwischenergebnissen einer begonnenen Produktionsforschung mit einer bestimmten Schwerpunktsetzung beruht: Mittels teilnehmender Beobachtungen bei jährlich ausgetragenen, mehrtätigen serienspezifischen Branchen-Trainings des Erich Pommer Instituts – dem *European TV Drama Lab* und der stärker auf den deutschen Markt ausgerichteten *Winterclass Serial Writing and Producing* – erforsche ich den Diskurs zu ›Qualitätsserien‹ in der deutschen Serienindustrie. Zusätzlich werden Expert*innen-Interviews¹⁵ mit zentralen Akteur*innen der Stoffentwicklung herangezogen: Autor*innen, Produzent*innen und Redakteur*innen. Interviews und Branchen-Workshops sind nicht mit der eigentlichen Serienproduktion gleichzusetzen. Sie geben nur Einblick in eine »erzählte Wirklichkeit« statt einer »gelebten«¹⁶. Aber zumindest greifen die Branchenveranstaltungen als Orte des Netzwerks und des performativen Selbstmarketings Arbeitsweisen der Serien-Produzierenden auf. Die Workshops geben auch deshalb über Produktionskulturen Auskunft, weil diese hier explizit diagnostiziert, verhandelt und in Form von temporären, angeleiteten *writers' room*-Simulationen erprobt werden.

Über dieses diskutierte Modell der kollaborativen Stoffentwicklung hinaus will ich zunächst unterschiedliche Produktionskulturen und -kontexte in der deutschen

12 Vgl. Caldwell: *Production Culture*.

13 Mayer u.a.: »Introduction«, S.2, vgl. auch Banks u.a.: »Preface«, S.x.

14 Vonderau: »Theorien zur Produktion«, S.17.

15 Vgl. Bruun: »The Qualitative Interview in Media Production Studies«. Die Interviewpartner*innen sind im Folgenden anonymisiert.

16 Kalthoff: »Beobachtung und Ethnografie«, S.153.

Fernsehserienindustrie umreißen und neben deren Heterogenität Vernetzungen aufzeigen. Diese reichen, wie zu sehen sein wird, über Deutschland hinaus. Neben transnationalen Tendenzen werden nationale, historisch gewachsene Dimensionen hiesiger Produktionskulturen diskutiert. Machthierarchien zwischen unterschiedlichen Produzierenden der Stoffentwicklung gehen zum Teil auf entsprechende Traditionen zurück und stehen im Fokus des abschließenden Abschnitts.

2. HETEROGENE PRODUKTIONSKULTUREN

Produktionskulturen in der deutschen Serienindustrie sind heterogen. ›Qualitätsserien‹-Versuche und -Diskurse finden in einer Vielfalt statt, die sich zunächst aus der hohen Anzahl von Fernsehfilmen und -serien ergibt: Hinsichtlich derer Quantität kann die deutsche Fernsehbranche im europäischen Kontext als federführend eingestuft werden.¹⁷ In Zusammenhang mit dem immensen Fernsehfiction-Output sind die Serienindustrie und die von ihr verantworteten fiktionalen Fernsehserien nicht ohne weiteres zu bestimmen. Fallen beispielsweise auch Fernsehfilme und -reihen – die gerade bei öffentlich-rechtlichen Eigen- bzw. Auftragsproduktionen einen zentralen Bestandteil bilden¹⁸ und oft serielle Elemente aufweisen – unter Serien-Produktionen? Und wie verhält es sich mit offiziell als ›nonfiktional‹ eingestuft, stärker im werbefinanzierten Privatfernsehen anzutreffenden Scripted-Reality-Formaten, in denen sich oft serientypische Erzählweisen wie der Cliffhanger als auch deutliche fiktionale Anteile ausmachen lassen?¹⁹ In den Selbstnarrationen der erforschten Produzierenden kommt jene mögliche Form der Fernsehserie kaum vor, was Scripted Reality oder *factual entertainment* nicht unbedingt als klar außerhalb der Serienindustrie und ihrer Produktionskulturen zu verortend kennzeichnet, sondern wohl eher auf Grenzziehungen im Kontext eines Wertungsdiskurses hindeutet. Bei Branchen-Veranstaltungen, die sich dezidiert der ›Qualitätsserie‹ verschrieben haben und an denen eher Akteur*innen *above the line* teilnehmen, liegen Abgrenzungen zum gescripteden »Trash-TV«²⁰ und dessen Produzierenden nahe.

Barbara Thielen, Geschäftsführerin und Produzentin bei Ziegler Film, und Joachim Kosack, in entsprechender Funktion bei der UFA tätig, differenzierten in einem Vortrag bei der *Winterclass* 2015 zwischen verschiedenen Kontexten der Serienproduktion, die auf zentrale Produktionskulturen und zugleich auf Abgrenzungen verweisen: die industrielle Serie, die *weekly*, die Staffel- und die Eventserie.

17 Vgl. Interview 8, mit Produzenten und Geschäftsführer einer Produktionsfirma, Berlin (Telefoninterview), 02.02.2018; vgl. auch Castendyk/Goldhammer: »Die Produzentenstudie«, S. 6f.

18 Krüger: »Profile deutscher Fernsehprogramme«, S. 152f.

19 Vgl. Klug/Neumann-Braun: »Fernsehrealität: Genrevielfalt und Produktionspraxis.«

20 Frizzoni: »Zwischen Trash-TV und Quality-TV«.

Unter erstere seien speziell Daily Soaps und Telenovelas mit jährlich etwa 250 Folgen und einem *writers' room* oder Autorenpool zu fassen.²¹ Das Industrielle wird, wie in anderen Äußerungen von Produzierenden²² und in der serienspezifischen Ratgeber-Literatur,²³ speziell solchen werktäglich ausgestrahlten Serien mit einer genau festgelegten, arbeitsteiligen Produktionsweise zugeschrieben.²⁴ Verwandt hinsichtlich der Herstellung ist, nach Kosack und Thielen, die *weekly*, eine regelmäßig wöchentlich ausgestrahlte Serie mit 25 bis 50 Folgen im Jahr. Hier habe »[d]er Producer [...] aber mehr Einfluss auf die einzelnen Bücher«²⁵, so die Formulierung auf den Power-Point-Folien zu dem Vortrag, in der eine spezifische Berufsbezeichnung Verwendung findet: der*die Producer*in. Sie*er kann nach Kathrin Bullemers Selbstdefinition im Werkstattbericht zur ARD-Serie *Im Angesicht des Verbrechens* (D 2010) als »Executive Producer (EP), d.h. Ausführender Produzent« definiert werden, in dessen Aufgabenbereich insbesondere »Entscheidungen im kreativen und künstlerischen Bereich einer Produktion sowie deren Durchführung und Überwachung«²⁶ fielen. Insofern unterscheidet sich der*die Producer*in von dem für das Filmschaffen in der Bundesrepublik Deutschland lange Zeit charakteristischen »finanzorganisatorisch ausgerichtete[n] Produzent[en]«²⁷. Die Einbindung variiert Thielen und Kosack zufolge nochmals bei den weiteren angeführten Serientypen: Bei der Staffelsérie mit sechs bis 13 Folgen je Staffel sei der*die Producer*in »exklusiv der Lenker des Formates, möglicherweise mit einem Headwriter«²⁸. Bei der Eventserie mit relativ wenigen Folgen und einer langen Vorbereitungszeit sei hingegen die Tendenz zum *showrunner*, dem Hybriden aus Autor*in und Produzent*in, der*die die Serie kreativ steuert, festzustellen.²⁹

Dieser Rangfolge nach kennzeichnet ein übergeordneter *showrunner* vor allem Miniserien mit ›Event‹-Charakter und deutlichen Schnittstellen zum Mehrteiler, wohingegen dezidiert kollaborativ arbeitende Autor*innen-Teams deutlicher die ›industrielleren‹ Serien bestimmen: »In allem was industriell gefertigt wird, ich sag jetzt mal *weekly* aufwärts, gibt es vermehrt die Arbeitsteilung, es gibt den sogenannten *writers' room*«, argumentiert entsprechend der interviewte Produzent und

21 Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2015.

22 Vgl. u.a. Interview 3, mit freiberuflicher Produzentin/ehemaliger Redakteurin, Berlin, 16.06.2016. Auf Wunsch der Interviewpartnerin wurde das Gespräch nicht aufgezeichnet, sondern lediglich handschriftlich mitprotokolliert.

23 Vgl. z.B. Feil: Fortsetzung folgt, S. 245.

24 Vgl. Kirsch: »Produktionsbedingungen von Daily Soaps«.

25 Power-Point-Folie zum Vortrag »Serienproducing in Deutschland: Status Quo und Tendenzen«, 19.11.2015, *Winterclass* 2015.

26 Sievert/Bullemer: »Von der Herausforderung, es zu Ende zu bringen«, S. 250.

27 Kasten: »Der Drehbuchautor in der Filmproduktion«, S. 147.

28 Power-Point-Folie »Serienproducing in Deutschland«, 19.11.2015.

29 Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2015.

Geschäftsführer einer jungen Produktionsfirma.³⁰ Solche kollektiven Stoffentwicklungsstätten werden freilich auch gerade im Hinblick auf ein serielles ›Quality TV‹ diskutiert und, zusammen mit dem *showrunner*, als dessen gängige Produktionspraxis betrachtet, verknüpft mit der Zuschreibung, dass jene Serientypen »literarisch und autorenzentriert«³¹ seien.³² Jene*r Akteur*in kann zudem mit dem *writers' room* in dem Sinne verwoben sein, als dass er*sie diesen leitet und rekrutiert.³³

Dass Grenzen zwischen verschiedenen Serientypen bzw. einer »Fließbandarbeit«³⁴ vs. »Unikatproduktion«³⁵ fließend sind, lässt sich gerade am *writers' room* nachvollziehen. Beispielsweise beschreiben nun um ›Qualitätsserien‹ bemühte Autor*innen ihre vergangene Arbeit als so genannte Storyeditor*innen im *writers' room* bzw. Plotraum³⁶ von Daily Soaps als lehr- und einflussreich.³⁷ Dementsprechend weisen einzelne Projekte und deren Akteur-Netzwerke³⁸ immer wieder auf Überlappungen und Verknüpfungen zwischen der industriellen Serie, der *weekly*, der Staffel- und der Eventserie und ihren Produktionskulturen hin. Meist changieren Produktionsfirmen und Freischaffende allein aus ökonomischen Gründen zwischen diesen Terrains. Der immanenten Hierarchie entsprechend mögen sie um einen Aufstieg hin zu letztem Serientypus bemüht sein; gleichzeitig sind die über Jahre hinweg produzierten »Bread-and-Butter«-Serien, von denen mehrfach die Rede ist, wirtschaftlich bedeutender und lukrativer.³⁹ Für viele Produktionsfirmen bilden sie die längerfristige, planbare Einnahmequelle und die Basis, um überhaupt in kostenintensivere Event-Programme mit geringerer Folgenzahl investieren zu können.⁴⁰

Nicht alle Serien können klar in die vier genannten Kategorien (industrielle Serie, *weekly*, Staffelsérie, Eventserie) eingeteilt werden. Worunter sind beispielsweise ›Qualitätsserien‹-Projekte aus dem Nachwuchsbereich, etwa aus der ZDF-Redaktion *Kleines Fernsehspiel* (wie *Eichwald*, MdB, D 2015), zu fassen, die Produktionsbeteiligten zufolge⁴¹ unter prekären Bedingungen entstehen? In Thielens und

30 Interview 8.

31 Blanchet: »Quality TV«, S. 59.

32 Vgl. auch Schlütz: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen, S. 85f.

33 Vgl. Mann: »It's Not TV, It's Brand Management TV«.

34 Schmid: Papier-Fernsehen, S. 187.

35 Schmid: Papier-Fernsehen, S. 51.

36 Vgl. Kirsch: »Produktionsbedingungen von Daily Soaps«.

37 Vgl. Interview 9, mit drei Drehbuch-Autoren, Berlin, 14.02.2018.

38 Vgl. zu Analysen des Fernsehens mittels der Akteur-Netzwerk-Theorie, Teurlings: »Unblackboxing Production«; Couldry: »Akteur-Netzwerk-Theorie und Medien«.

39 Vgl. u.a. Interview 5, mit Redakteur, NDR, Hamburg, 01.07.2016.

40 Vgl. Interview 8 und Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2015.

41 Vgl. Interview 2, mit Autor, Berlin, 13.05.2016.

Kosacks Auflistung bei der *Winterclass* 2015 bleiben sie vermutlich mangels wirtschaftlicher Bedeutung außen vor.

Solche spezifischen Fälle machen deutlich, dass Produktionskulturen nochmals nach unterschiedlichen, individuellen Projekten zu differenzieren sind. Ohnehin haben Arnold Windeler, Antje Lutz und Carsten Wirth bereits vor einigen Jahren das »Projektnetzwerk« als charakteristisch für die Produktion von Fernsehserien in Deutschland diagnostiziert.⁴² Die »zeitlich befristeten, auf Projekte bezogenen Geschäftsbeziehungen und -interaktionen«⁴³ erstrecken sich meist über verschiedene Unternehmen hinweg, da Fernsehserien zumindest seit den späten 1980er Jahren auch in Deutschland aller Regel nach Auftrags- statt *inhouse*-Produktionen sind: Sie werden außerhalb der Sender, von Produktionsfirmen und freien Mitarbeiter*innen hergestellt.⁴⁴ Auch insofern sind Produktionskulturen heterogen. Die potentiell involvierten Akteur*innen der Stoffentwicklung und ihr Zusammenspiel bedürfen der genaueren Betrachtung, um eine weitere zentrale Tendenz der Produktionskulturen herausarbeiten zu können: deren Netzwerkform.

3. NETZWERKFÖRMIGE PRODUKTIONSKULTUREN

Verschiedene Produktionsbereiche der Serienindustrie in Deutschland, ihre Produktionskulturen und ihre Akteur*innen sind miteinander vernetzt. ›Qualitätsserien‹-Ambitionen finden daher nicht in einem separaten Bereich statt. Vernetzungen und in sie involvierte Akteur*innen lassen sich in verschiedener Hinsicht feststellen. Windeler, Lutz und Wirth nennen als zentrale Bestandteile der »Projektnetzwerke« Produzent*in, Autor*in, Regisseur*in, Sender und die künstlerischen und technischen Mediendienstleister.⁴⁵ Deren Zusammensetzung ist projektbasiert und temporär, aber zugleich auf die Vergangenheit und Zukunft ausgerichtet: Projektteams bilden sich nicht zuletzt auf Grundlage von vorhergehenden Projekten und gewachsenen interpersonellen Netzwerken. Hoffnungen auf eine Fortsetzung spielen gerade bei der Produktion von Fernsehserien eine zentrale Rolle. Eine Serialität lässt sich also nicht nur auf der textuellen Ebene, sondern auch hinsichtlich Produktionsweisen und Projektnetzwerken diskutieren.

Die projektbasierte »[v]ernetzte Content-Produktion«⁴⁶ und ihre Produktionskulturen sind als Prozess zu begreifen, in deren Verlauf sich die ohnehin vielseitigen Organisationsformen verändern. Insbesondere der Akteur, den Windeler, Lutz und Wirth noch »Sender« nennen und nach dem man Produktionskulturen

42 Windeler u.a.: »Netzwerksteuerung durch Selektion«, S. 94.

43 Windeler u.a.: »Netzwerksteuerung durch Selektion«, S. 94.

44 Vgl. auch Windeler/Sydow: »Vernetzte Content-Produktion und die Vielfalt möglicher Organisationsformen«.

45 Windeler u.a.: »Netzwerksteuerung durch Selektion«, S. 95.

46 Windeler/Sydow: »Vernetzte Content-Produktion und die Vielfalt möglicher Organisationsformen«.

unter anderem unterscheiden mag, ist in den letzten Jahren heterogener geworden, was die Teilnehmenden der beobachteten Branchenworkshops verhandeln: *Subscription-video-on-demand*-(SVOD)-Anbieter (Netflix, Amazon Prime, Maxdome), Pay-TV-Sender (Sky Deutschland, TNT Serie) und Telekommunikationsunternehmen (Telekom) sind mittlerweile potentielle Auftraggeber von Fernsehserien aus Deutschland und verändern auch die Zusammenarbeit in Projektnetzwerken (zum Beispiel hinsichtlich einer redaktionellen Betreuung). Das Fernsehen, das ohnehin immer wieder Änderungen unterlag,⁴⁷ und die zugehörige Industrie sind so nicht mehr ohne weiteres zu bestimmen und mit einer »multiplatform digital landscape«⁴⁸ verwoben.

Traditionelle öffentlich-rechtliche Programmanbieter haben sich ebenfalls ausgeweitet, mit dem »jungen« Online-Angebot Funk und mit ZDFneo, einem zuletzt recht produktiven Auftraggeber für deutsche und europäische »Qualitätsserien«-Versuche, wie zum Beispiel *Tempel* (D 2016) oder *Lobbyistin* (D 2017). Potentieller Bestandteil von Projektnetzwerken und ihren Produktionskulturen sind auch kleinere werbefinanzierte Privatsender, die – anders als RTL und Sat.1 – erst seit kurzem fiktionale Serien in Auftrag geben (vgl. z.B. Vox mit *Der Club der roten Bänder*, D 2015-2017) und die sich, deren Vertreter*innen zufolge, durch »schlanke Strukturen« auszeichnen.⁴⁹

Autor*innen, Produzent*innen (einschließlich Producer*innen) und Produktionsfirmen bewegen sich zwischen diesen verschiedenen Auftraggebern und Produktionskontexten, die wiederum mehrfach miteinander vernetzt sind: So mag sich ein Programmanbieter mit einem anderen zusammenfinden oder über einen Mutterkonzern mit anderen Fernsehanstalten verbunden sein. Auch kann ein Programmanbieter über Tochter- und Schwesterfirmen nur indirekt an Projekten mitwirken. Neben zahlreichen Produktionsfirmen sind auch wichtige Vertriebsfirmen mit Sendern verwoben. Die daraus resultierenden Interdependenzen beeinflussen mehreren Stimmen zufolge Auftragsvergaben. Insofern werden sie gerade von unabhängigen Produzierenden als problematisch gesehen.⁵⁰

Die Vielfalt und Komplexität an Vernetzungen zwischen Produktionsfirmen, Plattformen und Sendern wird aller Voraussicht nach noch zunehmen. Die Hundert-Prozent-Finanzierung durch den einen Sender und der verknüpfte *total buy-out*, bei dem die Produktionsfirma alle Verwertungsrechte verliert, stehen nämlich zunehmend zur Disposition – auch in Anbetracht von »Qualitätsserien«-Projekten mit höheren Budgets.⁵¹ In *Babylon Berlin* (D 2017) etwa steckt neben Geldern der

47 Vgl. Keilbach/Stauff: »Fernsehen als fortwährendes Experiment«.

48 Bennett: »Public Service as Production Cultures«, S. 124.

49 Vgl. Interview 13, mit Redakteur, Vox, Köln, 23.04.2018.

50 Solch eine Kritik begegnet mir weniger in offiziellen Vorträgen bei den beobachteten Branchenpanels, sondern eher in Einzelgesprächen. Vgl. u.a. Interview 11, mit dem Produzenten und Leiter des Weiterbildungsprogramms Serial Eyes, Berlin, 08.01.2018.

51 Vgl. Interview 5.

ARD und von Sky Deutschland »Risikokapital«⁵², das der involvierte WDR-Redakteur Betafilm zuschreibt. Die Mitfinanzierung durch diesen transnationalen Distributor erklärt sich aus der Spekulation auf Auslandsverkäufe.

Neue Auftraggeber bzw. Akteure aus dem Pay-TV- und SVOD-Segment wie Sky Deutschland oder Netflix werden von den Produzierenden meist hoffnungsvoll begrüßt. Der Produzent, Autor und Geschäftsführer einer renommierten Produktionsfirma argumentiert entsprechend im Interview: »Erleichternd kommt hinzu, dass wir mittlerweile neue Player in Deutschland haben, [...] die sich alle in diesem Bereich [der Qualitätsserie] engagieren. Das übt wiederum Druck auf die klassischen Fernsehanbieter aus«.⁵³ Verknüpft mit der Hoffnung auf eine vermehrte ›Qualitätsserien‹-Produktion in Deutschland weist diese Äußerungen auf Vernetzungen in dem Sinne hin, dass ›deutsche‹, ›klassische‹ Sender unter dem Einfluss transnationaler ›neuer Player‹ stehen.

Der Anstoß dafür, ›eigenen‹ (Qualitäts-)Serien-Content zu entwickeln, rührt den beobachteten Branchen-Workshops zufolge aus der neuen Konkurrenz und aus Entwicklungen auf dem US-amerikanischen Fernsehmarkt. Speziell Referierende aus dem werbefinanzierten, weitgehend ›linearen‹ Privatfernsehen beschreiben aktuelle US-Network-Serien als mittlerweile zu ›nischig‹, zu horizontal erzählt und zum Teil auch als zu sehr auf ›diversity‹ ausgerichtet.⁵⁴ Der letztere Kritikpunkt bezieht sich wohl auf das adressierte Mainstream-Publikum in Deutschland. Den hier nur angedeuteten Fremdzuschreibungen der Produzierenden zufolge ist es wenig interessiert an der Repräsentation bestimmter Minderheiten. Mehrere US-Serienhits mit einem ›diversen‹ oder speziell afroamerikanischen Cast waren in der Free-TV-Ausstrahlung in Deutschland mäßig erfolgreich.⁵⁵

Neben der Strategie, daher weniger auf US-Serienimporte und wieder stärker auf ›deutsche‹ Programme zu setzen,⁵⁶ sind Bestrebungen sichtbar, Mainstream-kompatible ›internationale‹ Serien, speziell *procedurals* mit episodischer Struktur, selbst herzustellen. Sowohl Red Arrow International, das transnationale Tochterunternehmen der ProSiebenSat.1-Gruppe, als auch die Mediengruppe RTL Deutschland verfolgen entsprechende Ziele.

Heterogenität und Vernetzungen der ›deutschen‹ Serienindustrie lassen sich auch in solchen Projekten und einhergehenden Koproduktionen mit europäischen

52 Interview 10, mit Redakteur, WDR/ARD, Köln, 15.03.2018.

53 Interview 6, mit Produzent/Autor und Geschäftsführer einer Produktionsfirma, Berlin, 15.05.2017.

54 Vgl. u.a. Protokolle zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2017. Vgl. auch Interview 1, mit Development Producer, Produktionsfirma, Berlin, 06.10.2015.

55 Vgl. z.B. die ProSieben-Ausstrahlungen von *This Is Us* (*This Is Us – Das ist Leben*, USA 2016-, NBC) und *Empire* (USA 2015-, Fox).

56 Vgl. z.B. aktuelle Serien-Projekte des Senders RTL, Lückerath: »RTL-Fiction-Chef Stefens: ›Wir brauchen mehr Geduld‹«.

und US-amerikanischen Partnern feststellen. Die hiesige Serienindustrie ist so umso schwerer auf einen Punkt zu bringen und als transnational zu begreifen.

4. NATIONALE UND TRANSNATIONALE PRODUKTIONSKULTUREN

Die Serienindustrie und ihre Produktionskulturen sind transnational und zugleich von nationalen Spezifika geprägt. Dass es eine national geschlossene ›deutsche‹ Serienindustrie nicht gibt, ist in Anbetracht von Globalisierungs- und Lokalisierungsprozessen,⁵⁷ die sich etwa an einem transnationalen Formathandel⁵⁸ oder an transnational agierenden Medienunternehmen ablesen lassen, naheliegend. Die beobachteten Branchen-Workshops selbst sind von auffallend transnationaler Natur: Produzierende aus verschiedenen Ländern kommen zusammen, wie ganz offensichtlich im Fall des *European TV Drama Lab*, und setzen sich mit transnationalen Akteuren (wie Red Arrow International) und Projekten (wie *The Team*, D/DK/BE/A/CH 2015-, ZDF u.a.) auseinander. Zugleich spielt das Nationale eine Rolle: Workshop-Teilnehmende erörtern, ob ein bestimmter nationaler Partner die Federführung bei solchen Koproduktionen übernehmen solle, um einen heterogenen ›Euro-pudding‹ zu vermeiden.⁵⁹ Auch wird diskutiert, wie mit jeweils unterschiedlichen Produktionsweisen und -traditionen umzugehen sei.⁶⁰ Die Produzierenden schreiben sich dabei meist eine Zugehörigkeit zu einer nationalen Fernsehindustrie zu und rekonstruieren so eine »imagined community«⁶¹ und eine nationale Produktionskultur, die bei aller Imaginationsarbeit zugleich auf ›realen‹ nationalen Netzwerken und Projekten gründet.

Ein Einhergehen von nationalen und transnationalen Elementen lässt sich an den für die beobachteten Workshops zentralen *writers' room* - und *showrunner*-Diskursen konkretisieren. Einerseits erfahren jene vor allem als US-amerikanisch assoziierten Produktionsmodelle Beachtung und in Teilen Anwendung, andererseits werden Divergenzen hiesiger Produktionskulturen und daraus notwendig werdende Anpassungen verhandelt. Verschiedene Produzierende betonen die Schwierigkeit, *showrunner* und *writers' room* in Deutschland zu verankern und nennen als zentralen Hinderungsgrund die mangelnde Finanzierung, so wie sie allgemeiner

57 Vgl. Appadurai: *Modernity at Large*.

58 Vgl. Chalaby: »At the Origin of a Global Industry«.

59 Vgl. zu Diskussionen zu europäischen Fernseh-Koproduktionen und -Kofinanzierungen: Hallenberger: »Fiktionales Unterhaltungsfernsehen in Europa«.

60 Vgl. Protokolle zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2016 sowie Protokoll zum Vortrag »Essential Components of a Co-Production«, *European TV Drama Lab*, 05.05.2016.

61 Anderson: *Die Erfindung der Nation*.

eine im internationalen Vergleich niedrige Budgetierung der Stoffentwicklung beklagen.⁶² Nationale Spezifika hiesiger Produktionskulturen werden auch in solchen finanziellen Gewichtungen sichtbar.

Nicht zuletzt auf die ökonomischen Rahmenbedingungen geht es zurück, dass der *writers' room* oft nur in Ansätzen, in Form von wenigen, temporärem Zusammenkünften, oder ohne das »beat system« praktiziert wird. Es gilt einem Interviewten als dessen elementare »Funktionsweise«: Er macht sie vor allem in der »strukturelle[n] Vorgabe eines »beatboards« aus, das die Anzahl der *beats*, kleiner Handlungsschritte,⁶³ festlegt.⁶⁴ In dem Aussparen von solchen Standardisierungen mag sich ein differentes Verständnis von Drehbucharbeit offenbaren, bei dem – je nach Blickwinkel – stärker auf Intuition und Individualität gesetzt wird oder bei dem es an »Handwerk« mangelt.⁶⁵

Für die zögerliche oder unzureichende Anwendung des *writers' room* sind auch die traditionelle Skepsis gegenüber einem »team writing«⁶⁶ ausschlaggebend, die Eva Redvall verschiedenen »European production cultures«⁶⁷ attestiert hat, sowie die für deutsche Fernsehserien festzustellende Tendenz zur Fallstruktur: Jenseits von Daily Soaps und Telenovelas sind Krimi-*procedurals* und Krimi-Reihen mit einem abgeschlossenen Fall je Folge vorherrschend, wie ein Blick auf Sendeplätze zeigt: Serien, die losgelöst in Einzelteile eher keines *writers' room* und keines *showrunner* bedürfen, der*die die übergeordnete *one vision* gewährleistet.⁶⁸

Nationale Anteile der Produktionskulturen lassen sich in solchen Fernsehserien und -reihen, in ihrer Programmierung und den verknüpften Programmfarben ausmachen. Die Sendeplätze deuten auf bestimmte Formen der Fernsehfiction hin, sind im Laufe der deutschen Fernsehgeschichte entstanden⁶⁹ und strukturieren Produktionskulturen vor. Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie betrachtet, können die Sendeplätze selbst als mitkonstruierender Akteur mit Handlungsmacht (*agency*) begriffen werden.⁷⁰ Verschiedene Produzierende betonen bei den beobachteten Branchenpanels oder in Interviews⁷¹ die fortwährende Relevanz der Sendeplätze bzw. die des linearen Fernsehens und richten ihre Arbeit zu großen Teilen nach wie vor auf diese aus. Auch insofern agieren sie in einem nationalen Rahmen.

62 Vgl. u.a. Interview 6 und Protokolle zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2016.

63 Vgl. McKee: *Story*.

64 Interview 7, mit Autor und Leiter der *Winterclass Serial Writing and Producing*, Berlin, 26.09.2017.

65 Vgl. Gößler/Weiß: »Kreativitätsindustrie«.

66 Redvall: »Craft, Creativity, Collaboration, and Connections«, S. 83.

67 Redvall: »Craft, Creativity, Collaboration, and Connections«, S. 83.

68 Vgl. Redvall: »A European Take on the Showrunner?«

69 Vgl. Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*.

70 Vgl. Teurlings: »Unblackboxing Production«.

71 Interview 3.

Einzelne Formate, die kaum global zirkulieren, wie der *Tatort* (D/A/CH 1970-, ARD/ORF/SRF) strukturieren die Arbeit der Produzierenden vor. Diese populäre Krimireihe weist neben anderen Sendeplätzen auf die Tendenz zum Fernsehfilm hin: Immer wieder legen Praktiker*innen die rege Produktion an 90-Minütern als Spezifikum des deutschen Fernsehens dar.⁷² Das hier sichtbare Einzelstück ist gerade im ›Qualität‹-Segment in viele Serienprojekte eingeschrieben: in solche mit sehr wenigen Episoden – eine Begrenzung, die sich mit beschränkten Budgets erklären lässt und die Autor*innen als Schwierigkeit für horizontales Erzählen beschreiben –,⁷³ in der Programmierung in Doppelfolgen, aus denen sich eine Art 90-Minüter ergibt und in fernsehhistorisch gewachsenen, gern historische Sujets behandelnden Mehrteilern,⁷⁴ mittlerweile oft auch als *Miniserie* titulierte, aber dennoch eng mit dem Fernsehfilm verwandt. Ein Fortsetzungspotential wird hier nur teilweise und allmählich zum Bewertungskriterium, insbesondere wenn Video-on-Demand-Anbieter zu den Auftraggebern zählen.⁷⁵ Mit der nach wie vor feststellbaren Tendenz zum Einzelstück hängen Machthierarchien in Produktions- und Projektnetzwerken zusammen, die ich abschließend als Charakteristikum hiesiger Produktionskulturen diskutieren will.

5. MACHTHIERARCHIEN IN PRODUKTIONSKULTUREN DER STOFFENTWICKLUNG

Die Produktionskulturen in der deutschen Serienindustrie sind durch spezifische Machtstrukturen geprägt, unter denen insbesondere Autor*innen eine prekäre Position einnehmen.⁷⁶ Aufgrund der Tendenz zum Einzelstück und/oder zu recht wenigen Serienfolgen verfassen und entwickeln Autor*innen meist individuell und weitgehend unabhängig voneinander einzelne Episoden und Fernsehfilme. »Sie haben es da mit Autoren zu tun, die alle noch was anderes arbeiten, die ein bestimmtes Portfolio [...] für sich zusammenkriegen müssen, die [...] mal eine *SOKO*-Folge schreiben oder in einer Kinderserie dabei sind und so weiter«, erläutert der interviewte NDR-Redakteur und führt aus:

Also ein Autor, der sich für eine Zeit – das wäre ja notwendig bei so einem *writers' room* – ganz auf diese Arbeit konzentriert unter [...] der Führung eines Headwriters [...]: Das ist in Deutschland auch wegen

72 Vgl. z.B. Interview 4, mit Autor, Berlin (Telefoninterview), 16.06.2016.

73 Vgl. Interview 2.

74 Vgl. Dörner: »Geschichtsfernsehen und der historisch-politische Eventfilm in Deutschland«.

75 Vgl. z.B. den Fall *Deutschland 86*, die von Amazon Prime beauftragte Fortsetzung der RTL-Serie *Deutschland 83* (D 2015). Vgl. Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2017.

76 Freilich haben Autor*innen auch in anderen Produktionskontexten oft eine relativ schwache Position inne, vgl. z.B. Connor: *Screenwriting*, S. 2.

der Produktionsbedingungen für Autoren sehr schwer herzustellen [...] man müsste eigentlich die Autoren dann nach einen anderen Schema bezahlen.⁷⁷

Das vorherrschende Schema liegt in der Bezahlung einzelner Bücher,⁷⁸ sieht man von alternativen Vergütungsmodellen bei Storyeditor*innen in der Daily-/weekly-Soap-Produktion ab. Auch in dieser Hinsicht ist also eine Tendenz zum Einzelstück auszumachen, die sich, folgen wir dem NDR-Redakteur, in den Serien-Drehbüchern niederschlägt: »[D]ie [Autor*innen] [gehen] dann an die Hauptcharaktere nicht so richtig mutig ran, weil sie Angst haben: Jetzt verändere ich den Charakter zu sehr und der geht dann in eine Richtung, die dann derjenige, der die nächste Folge schreibt, wiederum gar nicht gebrauchen kann.«⁷⁹ Eine Konsistenz hinsichtlich Charakteren, von Episode zu Episode und über Jahre hinweg, die *writers' room* und *showrunner* gewährleisten,⁸⁰ ist bei den oft vorherrschenden Einzelstücken und fragmentarischen, episodischen Serien weniger relevant.

Dem eigentlichen Drehbuchschreiben vorausgehende Autor*innen-Tätigkeiten, wie Recherchen oder die Erstellung von Pitch-Papieren und Serienkonzepten, sind mehreren Praktiker*innen zufolge unterfinanziert,⁸¹ aber auch etwaige anschließende Arbeiten würden unzureichend honoriert.⁸² Entsprechende Ausweitungen über die eigentliche Drehbucharbeit hinaus sind in der Regel auch gar nicht vorgesehen: Nur in Einzelfällen sind Autor*innen in Entscheidungsprozesse von Produktion und Redaktion wie das Casting eingebunden und haben Zugänge zu Mustern, mittels derer sie die Umsetzung während des Drehs verfolgen und so gegebenenfalls intervenieren können.⁸³ In der Regel gilt nach meinen Erhebungen, was Daniela Schlütz in ihrer Auseinandersetzung mit *quality TV* konstatiert hat: »In Deutschland [...] geben die Autorinnen und Autoren [...] ihre Drehbücher ab und haben dann keinen Einfluss mehr auf das Produkt[.]«⁸⁴ Die Einzelarbeit befördert solch eine prekäre Position, da Autor*innen meist Einzelkämpfer und als solche sozialisiert sind. Vermutlich liegt es auch an dieser vorherrschenden Produktionskultur, dass sie keiner »starke[n] Gewerkschaft« angehören – eine Differenz zu der US-amerikanischen Fernsehindustrie, die der interviewte Produzent/Autor – aus seiner eigenen Position heraus und nicht frei davon, den US-Markt zu idealisieren – akzentuiert.⁸⁵

77 Interview 5.

78 Vgl. Interview 9.

79 Interview 5.

80 Vgl. Phalen/Osellame: »Writing Hollywood«, S. 9.

81 Vgl. z.B. Interview 1.

82 Vgl. Interview 9.

83 Vgl. Interview 9.

84 Schlütz: *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen*, S. 85.

85 Interview 6.

Er und andere Beobachtete und Interviewte problematisieren die Regie als mächtigen Akteur hiesiger Produktionskulturen– was freilich auch vor dem Hintergrund aufzunehmen ist, dass sie in der Regel nicht selbst diesem Gewerk angehören. Mit der Diagnose ist mehrfach eine Kritik verbunden, nach der der Regisseur bzw. die Regisseurin kreative Teams zu sehr kontrollierten oder das ›Fundament‹ der Autor*innen nicht ausreichend achteten.⁸⁶ Ein interviewter Drehbuchautor argumentiert beispielsweise:

[A]m Drehbuch wird über Jahre teilweise rumentwickelt, es wird jedes Komma umgedreht, es wird alles [...] zu Tode diskutiert, und dann hat man dieses Buch und gibt es dem Regisseur, und dann ist plötzlich *blackbox*. Das heißt, der Regisseur verfasst in der Regel eine Regiefassung, oder lässt die verfassen, [...] wie auch immer. Da greift dann keiner mehr drauf zu, das wird auch nicht diskutiert.⁸⁷

»Wird auch nicht diskutiert« heißt wohl, dass Autor*innen nun, nach Ende der Stoffentwicklung, außen vor sind und Regisseur*innen final bestimmen dürfen. Die Regiezentriertheit wird häufig auf den Autorenfilm zurückgeführt, also auf das in den 1970ern reüssierende Produktionsmodell, nach dem Autor*in und Regisseur*in ein- und dieselbe Person sein sollten,⁸⁸ sowie auf die angesprochene Tendenz zum Einzelstück. Mehrere Interviewte argumentieren hier kulturhistorisch, indem sie für den deutschen Kontext eine geringe Wertschätzung des seriellen Erzählens und eine Gewichtung zugunsten des stärker mit singulären Regisseur*innen assoziierten Einzelfilms diagnostizieren.⁸⁹ Der interviewte Produzent/Autor fordert in diesem Zusammenhang ein Zurückdrängen der Regie und pointiert: »Die Filmindustrie ist ein Regiemedium, die Serienindustrie ist ein Writer-Producer-Medium.«⁹⁰ Serien mit mehreren Folgen, die oft von unterschiedlichen Regisseur*innen verantwortet werden, bedürfen demnach anderer Produktionskulturen als den oft vorherrschenden und historisch gewachsenen.

Ein weiterer mehrfach problematisierter Akteur, dem vielen Stimmen zufolge umfassende Handlungsmacht (*agency*) in den Projekt- und Produktionsnetzwerken zukommt und der die prekäre Position von Autor*innen und hiesige Produktionskulturen mitstrukturiert, sind die den Sender bzw. den Programmanbieter repräsentierenden Redakteur*innen. Bei den Branchenpanels sind Termini wie ›Redakteursfernsehens‹ und ›Redakteurssystem‹ anzutreffen und wie in feuilletonistischen

86 Vgl. Protokolle zu den *Winterclasses Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2015 und 2017.

87 Interview 9.

88 Vgl. Kasten: »Der Drehbuchautor in der Filmproduktion«, S. 147f.

89 Vgl. u.a. Interview 5.

90 Interview 6, vgl. auch Caldwell: *Production Culture*, S. 16f.

Diskursen⁹¹ negativ besetzt. Verschiedene Interviewte verweisen hingegen differenzierter auf etwaige Verbesserungen durch Redakteur*innen und deren potentielle, ideale Rolle als »Ermöglicher«⁹² (so die Selbst-Narration des NDR-Redakteurs). Aber immer wieder werden ein zu starkes Hineinreden durch Redakteur*innen, deren umfassende Anzahl in bürokratischen Fernsehanstalten und deren mögliche Vielstimmigkeit befürchtet und als Spezifika hiesiger Produktionskulturen beschrieben.⁹³ Dass das Geben von *notes* in der Stoffentwicklung eine Herausforderung für die Beteiligten darstellt und als Stress sowie Überwachung verstanden werden kann, ist auch aus anderen Produktionskontexten wie US-amerikanischen Film- und Fernsehindustrien bekannt.⁹⁴ Allerdings ist die Anzahl an potentiell Kommentierenden in der föderal strukturierten ARD mit zahlreichen Gremien und Redakteur*innen und trotz institutionalisierter Zentralisierungen in Form von Gemeinschaftsredaktionen besonders hoch. So kommt es zu unterschiedlichen, in sich inkongruenten Rückmeldungen. Dies implizieren zumindest die Produzierenden, die gerade diesen Produktionskontext problematisieren, der als Besonderheit hiesiger Produktionskulturen gelten kann: Der die (west-)deutsche Fernseh- und Rundfunkgeschichte prägende Föderalismus setzt sich über die ARD hinaus in Förderinstitutionen oder Produktionsfirmen mit darauf ausgerichteten Standorten und regionalen Tochterunternehmen fort und strukturiert Produktions- und Projektnetzwerke. Innerhalb dieser sind freilich auch gelernte Praktiken oder ein ›Austarieren‹ verschiedener Meinungen möglich, wie es der interviewte WDR-Redakteur formuliert. »Manchmal gibt es Konstellationen, wo das schwieriger ist [...] wo das kommunikativ nicht so einfach hinhaut. Aber da sind wir eben in der ARD geübt«⁹⁵, sagt er.

Der interviewte Development Producer problematisiert die öffentlich-rechtlichen Strukturen – aus seiner Perspektive als Vertreter einer Produktionsfirma und zeitweiliger freischaffender Autor/Dramaturg:

Bei den Öffentlich-Rechtlichen musst du über einen bestimmten Redakteur gehen, mit kriminalistischem Spürsinn vorher rausfinden, wie viel Einfluss der hat bei der Entscheidungsfindung in den jeweiligen Gremien [...]. Und du musst dann warten, bis das Gremium auch mal tagt. [...] Das dauert und dauert und dauert. Das kann ganz schön zermürbend sein und [...] schon schwierig, wenn man nicht kalkulieren kann, [...] auch nicht finanziell [...]. Das ist auch mit ein Grund, warum für Konzepte doch relativ wenig Geld gezahlt wird, weil das Risiko einfach

91 Vgl. z.B. Denk: »Lob für eine deutsche Serie, und keiner lacht sich tot«; Gangloff: »Die Angst der Redakteure«.

92 Interview 5.

93 Vgl. Protokolle zu den *Winterclasses Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, 2015 und 2017.

94 Vgl. Caldwell: *Production Culture*, S. 221

95 Interview 10.

sehr groß ist, ob sich das durchsetzt oder nicht. [...] Das Risiko wird dann auch auf die Autoren mit abgewälzt.⁹⁶

Die unzureichende Vergütung der frühen Konzeptphase und die damit einhergehende marginale Position vieler Autor*innen hängen nach dieser Argumentation mit Machthierarchien in den öffentlich-rechtlich und föderal geprägten Produktionsnetzwerken zusammen. In dieser Produktionskultur ist es für Autor*innen wenig attraktiv, neue Serienideen einzubringen. Als weit lukrativer und sicherer erweist sich die individuelle Arbeit an einzelnen Folgen bestehender Serienformate, die – unterteilt in Einzelstücke – oft weniger die Autor*innen als vielmehr die Redakteur*innen zusammenhalten. Der NDR-Redakteur sagt im Hinblick auf das seit 1986 ausgestrahlte Vorabend-Krimi-*procedural* *Großstadtrevier* (ARD), »in der jetzigen Zusammenstellung – eine Produzentin die da erst zwei Jahre dabei ist, eine junge Redakteurin – derjenige der das Format am besten kennt, bin ich, das ist ganz klar. Und damit wird man mehr oder weniger zum Fixpunkt in so einer Serie«. ⁹⁷ Die mehrfach konstatierte Handlungsmacht der Redakteur*innen scheint also auch aus solchen Serien zu resultieren, die aus in sich abgeschlossenen Folgen bestehen, die sehr unterschiedliche Autor*innen stückchenweise verantworten und in denen einmal mehr die Tendenz zum Einzelstück zutage tritt.

Die entsprechenden Produktionskulturen gestalten sich für Autor*innen und andere Akteur*innen der Stoffentwicklung oft als schwierig und schreiben sich in die Serientexte ein. Diesen Zusammenhang zwischen Produktionskultur und textueller Ebene machen zumindest Produktionsbeteiligte wie der interviewte Development Producer aus: »Es entwickelten sich verschiedene Visionen dieser Serie aus der Redaktion heraus, aus diesem großen Konstrukt [...], was für die Kreativen natürlich ein Problem ist, [...] dem zu entsprechen, diesen verschiedenen Ansätzen [...]. Es entstanden daraus einige faule Kompromisse, die man der Serie auch ansieht«⁹⁸, schildert jener Interviewte die Arbeit an dem öffentlich-rechtlichen ›Qualitätsserie‹-Versuch *Die Stadt und die Macht* (D 2016, ARD).

An solchen einzelnen Fallbeispielen ließen sich Arbeitsweisen und Hierarchien im Stoffentwicklungsprozess noch konkreter und detaillierter nachvollziehen. Meine grundsätzlichere Beschäftigung mit Produktionskulturen in der deutschen Serienindustrie hat erste zentrale Tendenzen zutage gefördert: Die seriellen, fiktionalen Fernsehtexte entstehen unter spezifischen Machtbedingungen in Projektnetzwerken, in denen Autor*innen häufig eine marginale Rolle zukommt. Ihre Position erfährt aktuell immense Kritik, nicht zuletzt durch Autor*innen selbst,⁹⁹ so dass längerfristig Veränderungen in Produktionskulturen wahrscheinlich sind. Auch die Tendenz zum Einzelstück steht zur Disposition. Oft schlägt sich dieses aber

96 Interview 1.

97 Interview 5.

98 Interview 1.

99 Vgl. Zarges: »Drehbuchautoren wollen mehr Mitbestimmung durchsetzen«.

immer noch in der Einzelarbeit von Autor*innen nieder. Hinsichtlich der Tendenz zu entsprechenden Programmen und mit ihnen verknüpften Arbeitsweisen lassen sich nationale, historisch gewachsene Spezifika ausmachen. Produktionskulturen im deutschen Kontext sind zugleich als transnational zu begreifen. Auf entsprechende Vernetzungen und Dimensionen weisen gerade ›Qualitätsserien‹ hin, mit denen Produzierende auch Märkte jenseits von Deutschland tangieren, mit denen sie auf importierte Fernsehfiction reagieren und über die sie allgemeinere, globale Transformationen des Fernsehens aushandeln. Eine weitere Forschung zu Produktionskulturen in Deutschland muss neben glamourösen *quality TV*-Ambitionen aber auch ›Bread-and-Butter‹-Terrains berücksichtigen und so die Vielfalt des Serien-Produzierens und -Entwickelns im Blick behalten.

LITERATURVERZEICHNIS

- Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt a.M./New York 2005.
- Appadurai, Arjun: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization (Public Worlds v. I), Minneapolis, MN 1996.
- Banks, Miranda u.a.: »Preface«, in: dies. (Hrsg.): Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries, New York, NY/London 2016, S. ix-xv.
- Bennett, James: »Public Service as Production Cultures. A Contingent, Conjunctural Compact«, in: Banks, Miranda u.a. (Hrsg.): Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries, New York, NY/London 2016, S. 123-137.
- Blanchet, Robert: »Quality TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien«, in: ders. (Hrsg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien, Marburg 2010, S. 37-70.
- 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 u.a. 2016, S. 131-146.
- Caldwell, John: Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television (Console-ing Passions), Durham, NC 2008.
- Castendyk, Oliver/Goldhammer, Klaus: »Die Produzentenstudie. Daten und Fakten zur Film- und TV-Produktionsbranche in Deutschland«, <https://www.film-tv-video.de/wp-content/uploads/2016/02/Produzentenstudie.pdf>, 08.07.2018.
- Chalaby, Jean K.: »At the Origin of a Global Industry. The TV Format Trade as an Anglo-American Invention«, in: Media, Culture & Society, Jg. 34, Nr. 1, 2012, S. 36-52.

- Conor, Bridget: Screenwriting. Creative Labor and Professional Practice, London/New York 2014.
- Couldry, Nick: »Akteur-Netzwerk-Theorie und Medien. Über Bedingungen und Grenzen von Konnektivitäten und Verbindungen«, in: Hepp, Andreas u.a. (Hrsg.): Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien, Kommunikations- und Kulturtheorie, Wiesbaden 2006, S. 101-117.
- Denk, David: »Lob für eine deutsche Serie, und keiner lacht sich tot«, in: Süddeutsche Zeitung, 13.02.2015.
- Diez, Georg/Hüetlin, Thomas: »Im Zauderland«, in: Der Spiegel, 28.03.2013.
- DJ Frederiksson (Anonymus): »Die ausbleibende Revolution«, http://d-trick.de/wp-content/uploads/die_ausbleibende_revolution.pdf, 26.09.2014.
- Dörner, Andreas: »Geschichtsfernsehen und der historisch-politische Eventfilm in Deutschland«, in: Dörner, Andreas/Vogt, Ludgera (Hrsg.): Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment, Bonn 2012, S. 82-95.
- Dreher, Christoph: »Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens«, in: ders. (Hrsg.): Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens, Stuttgart 2010, S. 23-61.
- Dreher, Christoph/Lang, Christine: Breaking down BREAKING BAD. Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie, Paderborn 2013.
- Eichner, Susanne/Mikos, Lothar: »The Export of Nordic Stories. The International Success of Scandinavian TV Drama Series«, in: Nordicom-Information, Jg. 38, Nr. 2, 2016, S. 17-21.
- Feil, Georg: Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie (Praxis Film Bd. 29), Konstanz 2006.
- Förster, Jochen: »Wir Serienmuffel«, in: brandeins, Nr. 3, 2014, S. 18-25.
- Frizzoni, Brigitte: »Zwischen Trash-TV und Quality-TV. Wertediskurse zu serieller Unterhaltung«, in: Kelleter, Frank (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, Bielefeld 2014, S. 339-352.
- Gangloff, Tilmann: »Die Angst der Redakteure. Warum es bestimmte Drehbuchideen hierzulande grundsätzlich schwer haben«, in: TV Diskurs, Jg. 20, Nr. 3, 2016, S. 102-107.
- Göbner, Timo/Weiß, Frank: »Kreativitätsindustrie. Writers Room«, in: TelevIZion, Jg. 27, Nr. 1, 2014, S. 30-34.
- Hahn, Sönke: »Ich schaue kein Fernsehen, nur Qualitätsserien! Hintergründe eines kontroversen Begriffs und Beispiele qualitativer, serieller Produkte und Tendenzen aus Deutschland«, in: Journal of Serial Narration on Television, Nr. 2, 2013, S. 11-26.
- Hallenberger, Gerd: »Fiktionales Unterhaltungsfernsehen in Europa«, in: Lantzsich, Katja u.a. (Hrsg.): Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung, Wiesbaden 2010, S. 171-179.

- Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart 1998.
- Kalthoff, Herbert: »Beobachtung und Ethnografie«, in: Ayaß, Ruth/Bergmann, Jörg (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung, Mannheim 2011, S. 146-182.
- Kasten, Jürgen: »Der Drehbuchautor in der Filmproduktion. Ein historischer Abriss und ein aktueller Ausblick«, in: Berg, Jan/Hickethier, Knut (Hrsg.): Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung, Berlin 1994, S. 133-149.
- Keilbach, Judith/Stauff, Markus: »Fernsehen als fortwährendes Experiment. Über die permanente Erneuerung eines alten Mediums«, in: Elia-Borer, Nadja/Adelmann, Ralf (Hrsg.): Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien, Bielefeld 2011, S. 155-181.
- Kirsch, Gunther: »Produktionsbedingungen von Daily Soaps. Ein Werkstattbericht«, in: montage AV, Jg. 10, Nr. 1, 2001, S. 45-54.
- Klug, Daniel/Neumann-Braun, Klaus: »Fernsehrealität: Genrevielfalt und Produktionspraxis. Zur Einleitung in die wissenschaftliche Untersuchung von Scripted Reality-Formaten«, in: Klug, Daniel (Hrsg.): Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion. Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption, Baden-Baden 2016, S. 7-32.
- Koepsel, Meta-Kristin: »Das deutsche Feuilleton und sein ›Quality TV‹«, <http://www.pop-zeitschrift.de/2015/01/24/das-deutsche-feuilleton-und-sein-quality-tv-von-meta-kristin-koepsel24-1-2015/>, 23.02.2016.
- Krüger, Udo: »Profile deutscher Fernsehprogramme. Angebotsentwicklung zur Gesamt- und Hauptsendezeit«, in: Media Perspektiven, Jg. 47, Nr. 4, 2017, S. 145-163.
- Lückerath, Thomas: »RTL-Fiction-Chef Steffens: ›Wir brauchen mehr Geduld‹. DWDL.de-Interview mit Philipp Steffens«, in: DWDL, 19.09.2017.
- Mann, Denise: »It's Not TV, It's Brand Management TV. The Collective Author(s) of the Lost Franchise«, in: Mayer, Vicki u.a. (Hrsg.): Production Studies. Cultural Studies of Media Industries, New York, NY 2009, S. 99-114.
- Mayer, Vicki u.a.: »Introduction. Production Studies: Roots and Routes«, in: dies. (Hrsg.): Production Studies. Cultural Studies of Media Industries, New York, NY 2009, S. 1-12.
- McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreiben, Berlin 2011.
- Nesselhauf, Jonas/Schleich, Markus (Hrsg.): Das andere Fernsehen?! Eine Bestandsaufnahme des »Quality Television«, Bielefeld 2016.
- Phalen, Patricia/Osellame, Julia: »Writing Hollywood. Rooms with a Point of View«, in: Journal of Broadcasting & Electronic Media, Jg. 56, Nr. 1, 2012, S. 3-20.
- Redvall, Eva: »Craft, Creativity, Collaboration, and Connections. Educating Talent for Danish Television Drama Series«, in: Banks, Miranda u.a. (Hrsg.): Production Studies, the Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries, New York, NY/London 2016, S. 75-88.

- 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, NY 2013, S. 153-169.
- Schlütz, Daniela: Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad, Wiesbaden 2016.
- Schmid, Stephan: Papier-Fernsehen. Eine Ethnographie der digitalen TV-Produktion (Locating Media Situierete Medien 9), Bielefeld 2016.
- Sievert, Johannes/Bullemer, Kathrin: »Von der Herausforderung, es zu Ende zu bringen. Ein Gespräch mit der Producerin Kathrin Bullemer«, in: Sievert, Johannes (Hrsg.): Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie, Berlin 2010, S. 250-263.
- Stuckmann, Stefan: »Wie man keine gute Serie macht«, <http://stefanstickmann.de/?p=81>, 04.09.2015.
- Teurlings, Jan: »Unblackboxing Production. What Media Studies Can Learn from Actor-Network Theory«, in: de Valck, Marijke/Teurlings, Jan (Hrsg.): After the Break. Television Theory Today, Amsterdam 2013, S. 101-116.
- Thompson, Robert: Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER, New York, NY 1996.
- Vonderau, Patrick: »Theorien zur Produktion. Ein Überblick«, in: montage AV, Jg. 22, Nr. 1, 2013, S. 9-32.
- Windeler, Arnold u.a.: »Netzwerksteuerung durch Selektion. Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken«, in: montage AV, Jg. 10, Nr. 1, 2001, S. 91-124.
- Windeler, Arnold/Sydow, Jörg: »Vernetzte Content-Produktion und die Vielfalt möglicher Organisationsformen«, in: dies. (Hrsg.): Organisation der Content-Produktion, Wiesbaden 2004, S. 1-17.
- Zarges, Torsten: »Drehbuchautoren wollen mehr Mitbestimmung durchsetzen. Fast 100 Unterzeichner für »Kontrakt '18«, in: DWDL, 08.06.2018.

Florian Krauß, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen, Leiter des DFG-Projekts »Qualitätsserie« als Diskurs und Praxis: Selbst-Theoretisierungen in der deutschen Serienbranche«. 2013 bis 2018 unterrichtete er als Lecturer am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen in Medienpädagogik, Medienästhetik, Mediengeschichte und Kreativem Schreiben. 2009 bis 2012 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. 2011 promovierte er mit der Arbeit *Bollyworld Neukölln: MigrantInnen und Hindi-Filme in Deutschland*. Forschungs- und Lehrschwerpunkte: Media Industry Studies, Gender und Medien, Fernsehserien, Filmbildung, Cultural Studies.