

Showrunner und Writers' Room

Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie

Florian Krauß

Ob «Showrunning: Careers and the Writers' Room Reality» oder «Writers' Room in Deutschland?!»: ¹ Gegenwärtige Veranstaltungen beim *European TV Drama Lab* sowie der *Winterclass Serial Writing and Producing* des Erich Pommer Instituts in Potsdam zeigen, wie sehr die Frage nach dem Autor-Produzenten als zentraler kreativer Instanz und nach dem kollaborativen Serienschreiben zum Thema der deutschen und europäischen Fernsehbranche geworden ist (vgl. Dreher 2010, 45; Lückcrath 2015). Mit dem seit den 1990er-Jahren verbreiteten Branchenbegriff «Showrunner» wird die sowohl geschäftlich als auch kreativ verantwortliche Person in einem Serienherstellungsprozess bezeichnet; Steven Bochco (*HILL STREET BLUES*, 1981–1987), Vince Gilligan (*BREAKING BAD*, 2008–2013) oder Jenji Kohan (*WEEDS*, 2005–2012; *ORANGE IS THE NEW BLACK*, 2013 ff.) sind zwei berühmte Beispiele. In der Regel leitet er oder sie als Headautor und Executive Producer ein Kollektiv von Drehbuchautoren, eben den «Writers' Room» (vgl. Mann 2009), und ist entsprechend in diese und weitere Produktionsphasen involviert, um so auch die stofflich-ästhetische Einheit des Programms zu gewährleisten (vgl. Redvall 2013). Meist ist der Showrunner zugleich *Creator*, von dem die Grundidee und Basis des kollaborativen Plotentwickelns stammt, als auch Dramaturg, der die Einteilung in Episoden und Akte (mit)koordiniert.

Der folgende Werkstattbericht legt dar, wie Drehbuchautoren, Produzenten/Producer und Redakteure in Deutschland diese aus dem

1 Vgl. Programmübersichten zur *Winterclass Serial Writing and Producing* und zum *European TV Drama Lab* 2015–2018.

US-amerikanischen Kontext stammenden, miteinander verwobenen Produktionsmodelle aushandeln und praktizieren. In der europäischen Film- und Fernsehproduktion gelten Autoren traditionell gegenüber der Regie als nachrangig, was die Frage nach der Übernahme eines anderswo erfolgreichen Modells auch als historische interessant macht (vgl. Kasten 1994; Kasten/Plattner 1994; Szczepanik 2013). Ausgangspunkt meiner teilnehmenden Beobachtung sind die halböffentlichen Weiterbildungs- und Vernetzungsinitiativen des Pommer-Instituts, denen ich von 2015 bis 2017 beiwohnte. Hinzu kommen Experteninterviews (vgl. Bruun 2016), insbesondere zum Thema der ‚Qualitätsserie‘, das beim *Series Lab* und der *Winterclass* dieser Einrichtung aufgegriffen wurde.² Gewiss erlaubt ein solcher indirekter empirischer Zugang nur das Erfassen einer ‚erzählten‘ und keiner ‚gelebten Wirklichkeit‘ (Kalthoff 2011, 153); er reicht jedoch aus, um den industrieimmanenten Wertungsdiskurs zu ‚Qualitäts-‘ oder ‚High-End-Serien‘ und diesbezüglich diskutierte Herstellungswege am Beispiel der Serien-Stoffentwicklung vorzustellen.

Begriffe wie ‚Writers‘ Room‘ und ‚Showrunner‘ sind als ‚sprachliche Verfestigungen‘ (Habscheid 2009, 81) Teil eines diskurspezifischen Repertoires an Wörtern, mit dem in der US-Fernsehindustrie über fiktionales Fernsehen für eine eng definierte, ökonomisch attraktive Zielgruppe gesprochen wird (vgl. etwa Feuer et al. 1984). Seit einigen Jahren wird das damit bezeichnete Modell auch in europäischen Zusammenhängen hochgehalten (vgl. Pjajčiková/Szczepanik 2016). Regelmäßig werden diese Begriffe als ‚Gütesiegel im Legitimationsdiskurs‘ (Schlütz 2016, 85) um Qualitätsfernsehen geführt, im Marketing ebenso wie in Feuilletons oder der Wissenschaft. Quality-Serien seien, so der Konsens, literarischer und autorenzentrierter und bedürften einer an künstlerischen Arbeitsprozessen orientierten Stoffentwicklung (vgl. Blanchet 2010; Jensen 2017, 32; Thompson 1996). Damit einher geht ein romantisiertes Bild des Fernseh-Auteurismus, das der in der Fernsehwissenschaft verbreiteten Sicht auf die institutionellen und kollaborativen Aspekte der Serienproduktion zuwiderläuft. Empirische ‚Production Studies‘ haben hingegen gerade Konkurrenz- und Kooperationsverhältnisse im Writers‘ Room in den Blick genommen, um etwa das Entstehen erzählerisch komplexer Serienformate zu erklären

2 Interviews ausgehend von den Fallbeispielen *DIE STADT UND DIE MACHT* (ARD 2016 ff.), *4 BLOCKS* (TNT 2017 ff.), *DEUTSCHLAND 83* bzw. *86* (RTL/Amazon Prime 2015 ff.) und *EICHWALD, MDB* (ZDF 2015 ff.). Vorerhebungen für das DFG-Projekt ‚Qualitätsserie‘ als Diskurs und Praxis: Selbst-Theoretisierungen in der deutschen Serienbranche (2018–2021).

(vgl. Phalen/Osellame 2012). Dort wird die kollektive Schreibwerkstatt als kulturell und sozial eher spannungsreicher Raum beschrieben.

Mein Beitrag diskutiert Showrunner und Writers' Room zunächst vor dem Hintergrund unterschiedlicher Produktionskontexte und dem deutschen Fernsehmarkt im Allgemeinen (vgl. Krauß 2018). In welchen Zusammenhängen lassen sich Ansätze des Showrunners und Writers' Room feststellen, wo sind abweichende Wege der Stoffentwicklung festzustellen? Anschließend beschreibe ich Praktiken in individuellen Projektnetzwerken. Diese sind mit bestimmten Produktionskulturen (vgl. Caldwell 2008; Mayer et al. 2009a) verknüpft, mit denen sich die abschließend dargelegten Diskurse zum Showrunner und Writers' Room beschäftigen.

Produktionskontexte

Ein Writers' Room im engeren Sinne, dass also «[a]lle AutorInnen immer gemeinsam an einem Ort [arbeiten] und die meisten kreativen Schritte gemeinsam [gehen]» (Göbler/Weiß 2014, 31) ist mehreren Produzierenden zufolge in Deutschland nur im Gebiet der Dailys und Weeklys (s.u.) anzutreffen.³ Entsprechende Praktiken gibt es hier seit Jahren und in systematisierter Form. Barbara Thielen, Geschäftsführerin und Produzentin bei Ziegler Film, und Joachim Kosack, in entsprechender Funktion bei der UFA tätig, sprechen von «industriellen Serien». Die Weekly, Staffel- und Eventserie sehen sie als zentrale Kontexte hiesiger Serienproduktion.⁴ Damit lassen sie andere industrielle Formen der Fernsehserie und Grenzbereiche wie die Scripted Reality außen vor (vgl. Klug 2016). Bei den von ihnen als industriell charakterisierten Serien mit jährlich etwa 250 Episoden ist die Autoren-Kollaboration Teil einer strikten Arbeitsteilung und im Streben nach zeitlicher Effizienz motiviert (vgl. Kirsch 2001). An Stelle des Einzelautors steht «ein komplettes Storydepartment, bestehend aus Chefautor, Storylinern, Story-Editoren, Dialogautoren, Skript-Editoren und Drehbuchkoordinator», wobei diese Personen aufgrund der längeren Laufzeit oft festangestellt werden» (ibid, 45; vgl. Knöhr 2018, 34).

Thielen und Kosack zufolge ist die Weekly, eine regelmäßig wöchentlich ausgestrahlte Serie mit 25 bis 50 Folgen im Jahr, dem

3 Vgl. z.B. Interview 3, mit Ulrike Leibfried, freiberufliche Produzentin/ehemalige Redakteurin, Berlin, 16.06.2016.

4 Vgl. Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg «Konrad Wolf», Potsdam, 2015.

US-amerikanischen Modell ähnlich, denn hier habe «der Producer [...] mehr Einfluss auf die einzelnen Bücher».⁵ Sie oder er kann nach Kathrin Bullemers Selbstdefinition im Werkstattbericht zur ARD-Serie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (ARD 2010) als «Executive Producer (EP), das heißt Ausführender Produzent» bezeichnet werden, in dessen Aufgabenbereich insbesondere «Entscheidungen im kreativen und künstlerischen Bereich einer Produktion sowie deren Durchführung und Überwachung» fallen (Sievert/Bullemer 2010, 250). Insofern ähnelt dieser Akteur eher dem Showrunner als dem für das Filmschaffen in der Bundesrepublik Deutschland lange Zeit charakteristischen «finanzorganisatorisch ausgerichtete[n] Produzent[en]» (Kasten 1994, 147).

Die Einbindung des Producers variiert nach Kosack und Thielen nochmals bei den weiteren angeführten Serientypen. Bei der Staffelserie mit sechs bis 13 Folgen pro Staffel sei der Producer «exklusiv der Lenker des Formates, möglicherweise mit einem Headwriter»,⁶ während bei der Eventserie mit relativ wenigen Folgen und einer langen Vorbereitungszeit die Entwicklung hin zum Showrunner, dem Hybrid des Autor-Produzenten, der die Serie kreativ und wirtschaftlich steuert, festzustellen sei.⁷ Dieser Rangfolge nach charakterisiert ein übergeordneter Showrunner vor allem Miniserien mit «Event-Charakter, die signifikante Schnittstellen zum mehrteiligen Fernsehfilm aufweisen, gern historische Sujets behandeln (vgl. Cooke 2016), stärker als Staffelserien horizontal erzählt sind und als deutsche Variante des «Quality TV» gelten können. Regelmäßig kollaborativ arbeitende Autoren-Teams bestimmen hingegen deutlicher die «industriellen» Dailys und Telenovelas.⁸

Andere Produzierende bezeichnen indes auch seltenere, kürzere und weniger systematisierte Zusammenkünfte von Serienautoren mit deutlich geringeren Episodenzahlen als Writers' Room.⁹ Jörg Winger, Produzent und Autor von *DEUTSCHLAND 83*, spricht diesbezüglich vom «Writers' Room Light».¹⁰ Die kollaborative Entwicklung findet bei den Staffel- und Eventserien entsprechend oft nur in Ansätzen statt. Der

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

6 Ibid.

7 Vgl. Protokoll *Winterclass* 2015.

8 Vgl. Interview 8, mit Jan Kromschöder, Produzent und Geschäftsführer der Produktionsfirmen Bantry Bay und Seapoint, Berlin (Telefoninterview), 02.02.2018.

9 Vgl. z.B. Interview 1, mit Gunther Eschke, Development Producer einer Produktionsfirma, Berlin, 06.10.2015.

10 Vgl. Protokoll zum *European TV Drama Lab*, Erich Pommer Institut, Berlin, 2016.

Writers' Room, den es ohnehin nicht in singularer Form gibt,¹¹ ist hierbei nicht ohne weiteres zu bestimmen. Sind bereits einzelne Sitzungen im Jahr, in denen (so Winger zu der von ihm produzierten Krimi-Staffelserie SOKO LEIPZIG [ZDF 2011 ff.]), eine Gruppe von Autoren über mehrere Tage Erzählbögen bespricht, als die «leichteste Form des Writers' Room»¹² einzuordnen? Über die Differenzierung in industrielle Serie, Weekly, Staffel- und Eventserie hinaus ist anhand individueller Projekte und Projektnetzwerke zu entscheiden, inwiefern und auf welche Weise Showrunner und Writers' Room praktiziert werden.

Projektnetzwerke

Die Produktionssoziologen Windeler, Lutz und Wirth (2001, 94) haben bereits vor einigen Jahren das «Projektnetzwerk» als charakteristisch für die Produktion von Fernsehserien in Deutschland bezeichnet. Die damit gemeinten, zeitlich befristeten, auf Projekte bezogenen Geschäftsbeziehungen und -interaktionen erstrecken sich meist über verschiedene Unternehmen, da Fernsehserien seit den späten 1980er-Jahren auch in Deutschland aller Regel nach Auftrags- statt In-House-Produktionen sind. Es handelt sich also um Zusammenkünfte von Produzenten, Autoren, Regisseuren, künstlerischen und technischen Mediendienstleistern sowie Programmanbietern und Sendern, die sich von Projekt zu Projekt unterscheiden. Im Hinblick auf die Übernahme US-amerikanischer Produktionsmodelle sind diese netzwerkförmigen Anordnungen und ihre Akteure zu spezifizieren: Wer gehört, in welcher Intensität, welchem Writers' Room an? Bilden auch Redakteure oder Sender-Vertretende und Regie einen Bestandteil kollaborativer Stoffentwicklung? Und in welcher Anzahl und in welchem Verhältnis zueinander agieren Autorinnen und Autoren? Gibt es Showrunner unter ihnen?

Bei den von mir beobachteten Branchenworkshops und in den Interviews kristallisiert sich hier kein übergeordnetes Modell heraus. Deutlich wird jedoch, dass Handlungsmacht (*agency*) meist nicht an einem klar identifizierbaren und so bezeichneten Showrunner festzumachen ist. Auch ist das Modell des Writers' Room allenfalls in Ansätzen, über kurze Zeiträume, ohne einen gemeinsamen physischen Arbeitsraum und nur im Einklang mit anderen Praktiken der Stoffentwicklung nachweisbar. Was als «Writers' Room Light» oder

11 Vgl. z.B. Interview 6, mit Jörg Winger, einer der Geschäftsführer der UFA FICTION GmbH und Autor-Produzent von DEUTSCHLAND 83, Berlin, 15.05.2017.

12 Ibid.

«deutsch[e], sogenannte Writers' Rooms»¹³ firmiert, sind unterschiedlich organisierte Sitzungen, in die neben Autoren auch Regisseure eingebunden sein können. Oft erscheinen Regisseur und Autor persönlich eng vernetzt, so etwa bei *DIE STADT UND DIE MACHT*, wo diese Funktionen von zwei Brüdern ausgeübt wurden, oder bei *DARK* (Netflix 2017 ff.), der ersten deutschsprachigen Netflix-Produktion, wo der zentrale Regisseur auch Co-Creator der Serie und Lebenspartner der Headautorin war. Vorübergehend gehören auch Experten zum Team, so etwa Zeitzeugen beim historischen Stoff *DEUTSCHLAND 83*¹⁴ oder politische Fachberater bei *DIE STADT UND DIE MACHT*.¹⁵ Redakteure, die den Auftraggeber repräsentieren, können bisweilen zusätzlich in den Raum hinzukommen. In der 24-teiligen Kinderserie *BEUTOLOMÄUS UND DER WAHRE WEIHNACHTSMANN* (KiKA 2017) soll der Redakteur gar kontinuierlich an der kollaborativen Plotentwicklung teilgenommen haben, um den Ablauf zu verkürzen und direkt Rückmeldungen zu geben. Eine verwandte Rolle nimmt der Dramaturg, mitunter auch als Development Producer bezeichnet, ein.

Im Fall der genannten Kinderserie fungierte Timo Göbller in dieser dramaturgischen Funktion und auch als Writers' Room-Berater, der helfen sollte, diese Arbeitsweise in den öffentlich-rechtlichen Entwicklungsprozess des KiKA zu integrieren.¹⁶ Göbller hat hier vor allem die Anwendung des *Beat-Systems* angeregt, einer Vorgabe bezüglich der kleinsten Handlungseinheiten (*Beats*) im Schreibprozess (vgl. Phalen/Osellame 2012, 8), das er im Interview so erklärt: «[D]as Beat-System [kann] dir eine Art dramaturgischen Bauplan vorgeben, der in einem Writers' Room [...] dazu führt, dass man einfach effektiver arbeitet, weil jeder quasi weiß: Okay, dramaturgisch haben die immer so 'ne Art von Dichte [...], von Rhythmik [...], von Erzählgeschwindigkeit».¹⁷ Andere Produzierende scheinen indes nicht systematisch mit der entsprechenden strukturellen Vorgabe der Handlungsschritte und Episoden-Akte zu arbeiten, was noch einmal verdeutlicht, dass der Writers' Room nur in Ansätzen übernommen wird.

In vielen Fällen ist dieser ein oberflächlich erprobtes Hilfsmittel, aber nicht zentrales Element im Schaffensprozess. Bei *DIE STADT UND DIE*

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

14 Vgl. Protokoll *European TV Drama Lab* 2016.

15 Vgl. Protokoll zur *Winterclass* 2015.

16 Vgl. Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Erich Pommer Institut, Filmuniversität Babelsberg «Konrad Wolf», Potsdam, 2017.

17 Interview 7.

MACHT, so Development Producer Gunther Eschke, wurde der Writers' Room lediglich für zweieinhalb Wochen praktiziert.¹⁸ Das Projekt war in Verzug geraten, nachdem der ursprüngliche Autor aufgrund abweichender Vorstellungen anderer Beteiligter das Handtuch geworfen hatte.¹⁹ Das daraufhin eingesetzte provisorische Autorenkollektiv bestand aus Eschke, der Producerin Sibylle Stellbrink und dem Autor Christoph Fromm, später dann auch dem Autor Martin Behnke,²⁰ aber nicht mehr dem Verantwortlichen des Ursprungskonzepts.²¹ Nach dessen Ausstieg waren sie «am besten im Stoff»²² und als Festangestellte der Produktionsfirma ohne Zusatzkosten oder Zeitverluste verfügbar.²³ Ökonomische Faktoren sind also zentral dafür, ob und gegebenenfalls wie auf das Konzept des Writers' Room zurückgegriffen wird. Eschke und die Producerin wurden in den Credits dabei nicht als Autoren geführt, wenngleich sie im temporären Schreibernaum inhaltliche Tätigkeiten übernahmen. Ihre Arbeit bleibt unsichtbar (vgl. Mayer 2011, 3), was im Branchenforum der *Winterclass* für Diskussionen sorgt.²⁴ Abweichungen zum amerikanischen Modell sieht auch Autor Behnke.²⁵ Tendenzen zum Showrunner lassen sich demnach allenfalls beim Headautor Christoph Fromm ausmachen, der durch Kurzexposés für jede Folge den Bogen der Geschichte und die Figuren in großem Maße vorgab.²⁶ Insgesamt waren viele Akteure ohne zentrale Koordination in die Stoffentwicklung eingebunden: die von Eschke vertretene Produktionsfirma, die ein Tochterunternehmen des NDR ist; der NDR mit drei Redakteuren; der WDR mit dem offiziell als «Executive Producer» titulierten damaligen Programmereichsleiter; die ARD Gemeinschaftsredaktion Hauptabend, der letzterer angehörte. Auf Wunsch der Redaktion, so Behnke,²⁷ kam schließlich gegen Ende die Autorin Annette Simon für eine abschließende Überarbeitung der Drehbücher hinzu.²⁸

Dass Fernsehserien, wie Hickethier (2014, 358) bemerkt, «große Erzählungen hinsichtlich ihrer Autorschaftsverhältnisse» sind, zeigt sich

18 Protokoll *Winterclass* 2015.

19 Vgl. Interview 4, mit Martin Rauhaus, Autor, Berlin (Telefoninterview), 16.06.2016.

20 Interview 1.

21 In den finalen Credits ist er unter «nach einer Idee von» aufgeführt.

22 E-Mail von Gunther Eschke, Dramaturg, 20.08.2018.

23 Vgl. Protokoll zur *Winterclass Serial Writing and Producing*, Potsdam, 2015.

24 Vgl. *ibid.*

25 Vgl. Interview 11, mit Martin Behnke, Autor, Berlin, 15.03.2018.

26 E-Mail von Martin Behnke, Autor, 14.08.2018.

27 Vgl. Interview 11.

28 Vgl. Interview 1.

in diesem Fall also nicht primär am kurzzeitigen, vermeintlichen Writers' Room, sondern vielmehr an komplexen, föderalen Vernetzungen, die einer Übernahme auswärts erfolgreicher Produktionsmodelle im Wege steht. Bei manchen Personen und Projekten, wie etwa Jörg Winiger im Fall von DEUTSCHLAND 83, gibt es deutlichere Tendenzen zum Showrunner, bei anderen intervenieren Autoren zumindest zeitweise in Arbeitsbereiche der Produktion, indem sie etwa beim Casting mitentscheiden; Mitspracherechte dieser Art müssen indes erst artikuliert und auch verteidigt werden.²⁹ Stefan Stuckmann, Autor von EICHWALD, MdB (ZDF 2015 ff.), bringt so den von ihm als Selbstbezeichnung gebrauchten Begriff Showrunner mit Handlungsmacht (*agency*) in Verbindung. Für die Möglichkeit, das Projekt kreativ anzuleiten und Feedback gegebenenfalls auch abzulehnen, sei der spezifische Produktionskontext der Politsatire, *Das kleine Fernsehspiel* im ZDF, ausschlaggebend gewesen: «Dadurch war ich viel schlechter bezahlt, aber konnte dafür mehr Bedingungen stellen. Und das war [...] die Grundbedingung, die ich hatte, dass ich da quasi als Showrunner tätig sein kann.»³⁰ Der Showrunner wird hier in einem prekären Kontext und in Anknüpfung an den «Autorenfilm» praktiziert, auf den jene ZDF-Redaktion für den Nachwuchsfilm traditionell ausgerichtet ist (vgl. Wietstock 2003). Die gleichzeitige und verknüpfte Praktizierung des Writers' Room bleibt indes aus – primär aus ökonomischen Gründen, wie Stuckmann und die betreuenden Redakteure des ZDF einräumen.³¹

Bei einigen Projekten zeichnen sich Ansätze zum Writers' Room und Showrunner in dem Sinne ab, dass ein Headautor, in Ausnahmen auch ein Regisseur oder ein Creator-Duo, mehrere Autoren heranzieht, nachdem die leitenden Akteure das jeweilige Serienkonzept bereits klar umrissen haben. Bei DARK beispielsweise sollen laut Behnke vorverfasste Outlines mit noch sehr vielen Lücken das Fundament der kollaborativen Schreibaarbeit bilden, die hier zeitweise tatsächlich vier Tage die Woche in einem physischen Raum stattfanden. Den Beginn des gemeinsamen Weiterentwickelns beschreibt Behnke folgendermaßen: «Es gibt ja vier Familien im Kern dieser Serie, sozusagen hat jeder eine Familie genommen und die Biografien dieser Figuren geschrieben».³²

29 Vgl. Interview 8.

30 Interview 2, mit Autor, Berlin, 13.05.2016.

31 Vgl. *ibid.* und Interview 13, mit Lucia Haslauer und Lucas Schmidt, ZDF-Redaktion Kleines Fernsehspiel, via Skype im Rahmen eines Seminars an der Universität Siegen, 08.07.2015.

32 Interview 11.

Später arbeiteten die herangezogenen Autoren einzelne Folgen aus, über die abschließend nochmals die Headautorin ging.³³

Das Beispiel zeigt eine Aufteilung – nach Figuren und nach einzelnen Folgen –, die auch andere Writers' Room-Praktiken prägt.³⁴ Zugleich wird eine Hierarchisierung sichtbar. «Ich bin ja quasi ein Staff Writer»,³⁵ sagt Autor Behnke und greift so auf die formale Rangliste des Writers' Room zurück: Ganz oben stehe der Showrunner oder Executive Producer, unten der Staff Writer (vgl. Phalen/Osellame 2012, 6). Nachwuchs-Kräfte wie Behnke sind im Raum mit dabei, weil man sich «frische Ideen»³⁶ holen wolle, aber auch und vor allem weil sie billiger sind (vgl. Caldwell 2009, 227). Alter, Erfahrung oder Geschlecht spielen in solche Hierarchisierungen hinein (vgl. Henderson 2011). Mit der Organisation des Writers' Room ist zugleich die Frage verknüpft, ob der Showrunner die Endfassung eines jeweiligen Skripts verantwortet, so wie etwa bei *DARK* und *DEUTSCHLAND 83*. Phalen und Osellame (2012, 8) sehen dies als denkbare, aber suboptimale Szenario, denn idealerweise sei der Showrunner fähig zu delegieren. Die darin anklingende Frage nach der Machtverteilung zwischen Individuum und Kollektiv bestimmt die Diskurse, die ich abschließend umreißen möchte. Showrunner und Writers' Room, so wird hier ersichtlich, dienen den Produzierenden dazu, umfassendere Produktionskulturen auszuhandeln.

Produktionskultur

Der Ausdruck «Produktionskultur» signalisiert die Spannung zwischen individueller Handlungsmacht und den sozialen Bedingungen, in die diese eingebettet ist (Banks/Conor/Mayer 2016, x). Dieses Spannungsfeld prägt auch die erforschten Diskurse und Aushandlungen und ist hier besonders komplex, sollen Writers' Room und Showrunner doch beides anbahnen: künstlerische Freiheit und die Unabhängigkeit von sozialen Bedingungen sowie die produktive Zusammenarbeit. Oft stellen die Produzierenden die für hiesiges Fernsehen prägende Tendenz zur Einzelarbeit dem Writers' Room gegenüber. NDR-Redakteur Bernhard Gleim: «Ein Autor, der sich für eine Zeit – das wäre ja notwendig bei so einem Writers' Room – ganz

33 Vgl. Ibid.

34 Vgl. Interview 6.

35 Interview 11.

36 Interview 1.

auf diese Arbeit konzentriert unter [...] der Führung eines Head-writers [...]: Das ist in Deutschland auch wegen der Produktionsbedingungen für Autoren sehr schwer herzustellen [...], man müsste eigentlich die Autoren dann nach einem anderen Schema bezahlen.»³⁷ Das vorherrschende Schema liegt somit in der Bezahlung einzelner Drehbücher, sieht man einmal von alternativen Vergütungsmodellen für Storyeditoren in der Daily-/Weekly-Soap-Produktion ab. In der deutschen Fernsehfiction nehmen bis heute und im Vergleich zu vielen anderen Fernsehmärkten Fernsehfilme einen wichtigen Stellenwert ein.³⁸ Zudem spielen Reihen, also Hybride aus Fernsehfilm und Serie, sowie *Procedurals* mit einem innerhalb einer Folge abgeschlossenen Fall eine zentrale Rolle. Konsistente Figuren, von Episode zu Episode und über Jahre hinweg, die Writers' Room und Showrunner gewährleisten sollen, ist bei solchen eher fragmentarischen, episodischen Serien weniger relevant.

Bei der Hinwendung zum horizontal erzählten «Quality TV» und seinen Figurenentwicklungsbögen erweist sich die individuelle Autorenpraxis hingegen als hinderlich. Entsprechend sozialisierte Autoren gehen Gleim zufolge «die Hauptcharaktere nicht so richtig mutig an, weil sie Angst haben: Jetzt verändere ich den Charakter zu sehr und der geht dann in eine Richtung, die [...] derjenige, der die nächste Folge schreibt, wiederum gar [nicht] gebrauchen kann».³⁹ Zugleich spielt der Regisseur eine zentrale Rolle, ist er doch stärker mit dem Einzelfilm assoziiert. Viele Autoren und Produzenten sehen dies kritisch, insbesondere im Blick auf Serien. Sie bemängeln, dass die Regie ihre eigene, grundlegende Arbeit nicht genügend achtet.⁴⁰ Serien seien ein «Writer-Producer-Medium», aber kein «Regiemedium»,⁴¹ formuliert etwa Produzent Winger (vgl. auch Caldwell 2008, 16 f.; Redvall 2013, 155). Serien, deren Folgen von unterschiedlichen Regisseuren verantwortet werden, bedürften demnach anderer Produktionskulturen als die der «Fernsehfilmtradition».⁴²

Auch Redakteur und Fernsehredaktion erfahren im Diskurs um Showrunner und «Qualitätsserien» große Kritik. Autoren und

37 Interview 5, mit Bernhard Gleim, Redakteur, NDR/ARD, Hamburg, 01.07.2016.

38 Vgl. z.B. Interview 6.

39 Interview 5.

40 Vgl. Protokolle *Winterclass* 2015 und 2017, Interview 8 sowie die Erklärung *Kontrakt '18*, unterschrieben von verschiedenen Drehbuchautorinnen und -autoren, o.A. 2018.

41 Interview 6.

42 Ibid.

Produzenten schreiben diesen eine zu große Handlungsmacht zu. Development Producer Eschke etwa meint, im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen müsste sich erst das redaktionelle System ändern, damit ein Showrunner im Produktionsprozess Sinn ergibt: «Weil der [Showrunner] hat natürlich [...] mehr kreative Macht und auch als Executive mehr Macht als ein Redakteur, sonst macht es keinen Sinn.»⁴³ In letzter Konsequenz sollten sich Redakteure «auch ein Stück rausnehmen aus dem Prozess»,⁴⁴ fordert Eschke. In Bezug auf den Showrunner problematisieren er und andere zudem die Vielzahl der Redakteure bei einzelnen Projektnetzwerken und die Bürokratisierung von Produktion und Stoffentwicklung. Die Vielstimmigkeit im Produktionsprozess wird hier, anders als beim Writers' Room, negativ bewertet.

Viele Produktionsbeteiligte beschwören die Idee des «gemeinsamen Spirit» oder der «One Voice»,⁴⁵ oder beklagen umgekehrt das Fehlen einer «Ideenhierarchie»⁴⁶ und zu viele «verschiedene Visionen» im Gestaltungsprozess.⁴⁷ Der Mangel an formaler Geschlossenheit mache manche Serientexte zu «Frankensteins Monster»: «Jeder näht irgendwas zusammen. Das Bein ist vom einen, die Hand ist vom anderen und irgendjemand malt noch ein Kopf drauf und zum Schluss zieht der Regisseur damit los und macht seine eigene Sache draus.»⁴⁸ In solchen Diskussionen gilt der Showrunner als «Hüter der Vision.»⁴⁹ Etwas anders sehen es Vertreter des dänischen Fernsehens, die das Konzept der «One Vision» in Europa geprägt und maßgeblich verbreitet haben: Demnach ist damit eher ein Zusammenspiel aus Autor, Regisseur und Produzent gemeint als eine Vormachtstellung des Showrunner nach US-amerikanischem Vorbild.⁵⁰

Solche Aushandlungen um den Status einzelner Akteure und um Machtverteilungen in den Projekt- und Produktionsnetzwerken berühren immer wieder ökonomische Fragen. Neben der Argumentation, dass Initiativen in der Regel von Seiten des Senders, dem Geldgeber, ausgehen müssten, steht die Feststellung, dass die mangelnde

43 Interview 1.

44 Ibid.

45 Protokoll *Winterclass* 2017. Vgl. auch Interview 6 und Interview 3.

46 Interview 2.

47 Interview 6.

48 Interview 2.

49 Protokoll *Winterclass* 2017.

50 Vgl. Protokoll *European TV Drama Lab*, 2016.

Finanzierung des Writers' Room dessen Durchsetzung verhindere.⁵¹ Allgemeiner bemängeln mehrere Autoren und Produzenten vor dem Hintergrund ihrer eigenen Interessen, dass ein im internationalen Vergleich geringer Anteil der Produktionsmittel in die Stoffentwicklung fließe⁵² und speziell die frühe Konzeptphase als auch etwaige Autorentätigkeiten während des Drehs, die in Richtung Showrunner weisen, unzureichend vergütet seien. Finanziell gesehen sei es für Autoren wenig attraktiv, neue Serienideen einzubringen. Als weit lukrativer und sicherer erweist sich demnach die individuelle Autorentätigkeit an einzelnen Folgen bestehender Serienformate, die oft weniger der Autor als vielmehr der Redakteur zusammenhält.⁵³

Bemühungen um eine andere Produktionskultur und um eine stärkere Finanzierung der Stoffentwicklung könnten langfristig dazu führen, dass weniger produziert wird. Der unter anderem an *DIE STADT UND DIE MACHT* und *BABYLON BERLIN* (ARD / Sky Deutschland 2017 ff.) beteiligte einstige WDR-Redakteur Gebhard Henke prognostiziert im Zusammenhang mit ‚Qualitätsserien‘-Projekten die Umverteilung von Etats zu Lasten des Fernsehfilms.⁵⁴ Tendenzen zur Serialisierung und zur ‚Eventisierung‘, die Henke in diesem Zusammenhang ausmacht, führen möglicherweise dazu, dass andere Produktionsmodelle erforderlich und tradierte Formen der deutschen Fernsehfiction (insbesondere der Fernsehfilm) rückläufig werden.

Bislang werden Showrunner und Writers' Room in Deutschland jedoch wie hier dargelegt nur in Ansätzen und im Rahmen bestehender, historisch gewachsener Produktionsstrukturen praktiziert, nach denen Regie und Redaktion ein wichtiger Stellenwert zukommt. Mit den Praktiken und Diskursen ist zugleich die Hoffnung verknüpft, dass Autoren in Zukunft weniger unsichtbar und prekär agieren (vgl. Conor 2014) und ihre Arbeit durch die Formalisierung des Entwicklungsprozesses stärker kontrollieren können. Die Gefahr liegt zugleich darin, in der Autorenzentrierung die Antwort auf alle möglichen strukturellen und inhaltlichen Probleme zu sehen, und die Produktionsbedingungen des US-amerikanischen ‚Quality TV‘ zu idealisieren. Zu diesem kurzen Bericht über aktuelle Praktiken und Diskussionen

51 Vgl. u.a. *ibid.* und Protokoll *Winterclass* 2017.

52 Vgl. u.a. Interview 6 und Interview 9, mit Hanno Hackfort, Richard Kropf und Bob Konrad, Drehbuchautoren, Berlin, 14.02.2018.

53 Vgl. z.B. Interview 1, Interview 9 und Interview 5 sowie Protokoll *European TV Drama Lab* 2016.

54 Interview 10, mit Gebhard Henke, Redakteur und WDR-Programmbereichsleiter (zum Zeitpunkt des Interviews), WDR/ARD, Köln, 15.03.2018.

innerhalb der deutschen Fernsehbranche gehört deshalb auch der Befund, dass «Bread-and-Butter-Serien»⁵⁵ mit in sich abgeschlossenen Episodenfällen für die deutsche Fernsehproduktion nach wie vor prägender sind als ausgewählte «Qualitätsserien»-Projekte.

Literatur

- Anon. (2018). *Kontrakt '18* [<http://kontrakt18.org/>] (zugegriffen am 14.08.2018)].
- Banks, Miranda J. / Conor, Bridget / Mayer, Vicki (2016) Preface. In: *Production Studies, the Sequel!: Cultural Studies of Global Media Industries*. Hg. v. Miranda J. Banks, Bridget Conor & Vicki Mayer. New York, / London: Routledge, S. ix–xv.
- Blanchet, Robert (2010) Quality TV: Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer TV-Serien. In: *Serielle Formen: Von den frühen Film-Seriels zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Hg. v. Robert Blanchet, Tereza Smid, Kristina Köhler & Julia Zutavern. Marburg: Schüren, S. 37–70.
- Bruun, Hanne (2016) The Qualitative Interview in Media Production Studies. In: *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Hg. v. Chris Paterson, David Lee, Anamik Saha & Anna Zoellner. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, S. 131–146.
- Caldwell, John Thornton (2008) *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, N.C: Duke University Press.
- Caldwell, John Thornton (2009) «Both Sides of the Fence»: Blurred Distinctions in Scholarship and Production (a Portfolio of Interviews). In: Mayer/Banks/Caldwell 2009a, S. 214–230.
- Conor, Bridget (2014) *Screenwriting. Creative Labor and Professional Practice*. London/New York: Routledge.
- Cooke, Paul (2016) Heritage, Heimat, and the German Historical «Event Television»: Nico Hoffmann's teamWorx. In: *German Television: Historical and Theoretical Approaches*. Hg. v. Larson Powell & Robert Shandley. New York: Berghahn, S. 175–192.
- Dreher, Christoph (2010) Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens. In: *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens*. Hg. v. Christoph Dreher. Stuttgart: Merz & Solitude, S. 23–61.
- Feuer, Jane / Kerr, Paul / Vahimagi, Tise (Hg.) (1984) *MTM. Quality Television*. London: BFI.

- Gößler, Timo / Weiß, Frank (2014) Kreativitätsindustrie: Writers Room. In: *Television* 27,1, S. 30–34.
- Habscheid, Stephan (2009) *Text und Diskurs*. Paderborn: Fink.
- Henderson, Felicia D. (2011) 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* 50,2, S. 145–152.
- Hickethier, Knut (2014) Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung. In: *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion*. Hg. v. Frank Kelleter. Bielefeld: transcript, S. 353–366.
- Jensen, Mikkel (2017) «From the Mind of David Simon»: A Case for the Showrunner Approach. In: *Series – International Journal of TV Serial Narratives* 3,2, S. 31–42.
- Kalthoff, Herbert (2011) Beobachtung und Ethnografie. In: *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Hg. v. Ruth Ayaß & Jörg Bergmann. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, S. 146–182.
- Kasten, Jürgen (1994) Der Drehbuchautor in der Filmproduktion – Ein historischer Abriss und ein aktueller Ausblick. In: *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung*. Hg. v. Jan Berg & Knut Hickethier. Berlin: Sigma, S. 133–149.
- Kasten, Jürgen / Plattner, Eva H. (1994) *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora.
- Kirsch, Gunther (2001) Produktionsbedingungen von Daily Soaps: Ein Werkstattbericht. In: *Montage AV* 10,1, S. 45–54.
- Klug, Daniel (2016) Die Herstellung von Scripted Reality-TV – eine Analyse von Praktiken und Realitätsauffassungen der Produzierenden. In: *Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion: Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Hg. v. Daniel Klug. Baden-Baden: Nomos, S. 125–185.
- Knöhr, Nathalie (2018) Neues aus der Soap Factory: Ethnografisches Forschen in der deutschen Fernsehindustrie. In: *Navigationen* 18,2 («Medienindustrien. Aktuelle Perspektiven aus der deutschsprachigen Medienwissenschaft»). Hg. v. Skadi Loist & Florian Krauß), S. 27–46.
- Krauß, Florian (2018) Im Angesicht der «Qualitätsserie»: Produktionskulturen in der deutschen Fernsehserienindustrie. In: *Navigationen* 18,2, («Medienindustrien. Aktuelle Perspektiven aus der deutschsprachigen Medienwissenschaft»). Hg. v. Skadi Loist & Florian Krauß), S. 47–66.
- Lücknerath, Thomas (2015) «Wir wollten etwas schaffen, was sich abhebt»: DWDL.de Interview mit Anna und Jörg Winger. In: *DWDL*, 26.11.2015 [http://www.dwdl.de/interviews/53652/wir_wollten_etwas_schaffen_was_sich_abhebt/ (zugegriffen am 10.04.2018)].
- Mann, Denise (2009) It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collec-

- tive Author(s) of the Lost Franchise. In: Mayer/Banks/Caldwell 2009a, S. 99–114.
- Mayer, Vicki (2011) *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham NC: Duke Univ. Press.
- Mayer, Vicki / Banks, Miranda J. / Caldwell, John Thornton (Hg.) (2009a) *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge.
- Mayer, Vicki / Banks, Miranda J. / Caldwell, John Thornton (2009b) Introduction: Production Studies: Roots and Routes. In: Dies. 2009a, S. 1–12.
- Mikos, Lothar (2005) Teilnehmende Beobachtung. In: *Qualitative Medienforschung: Ein Handbuch*. Hg. v. Lothar Mikos & Claudia Wegener. Konstanz: UVK, S. 315–322.
- Phalen, Patricia / Osellame, Julia (2012) Writing Hollywood: Rooms With a Point of View. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 56,1, S. 3–20.
- Pjajčiková, Eva / Szczepanik, Petr (2016) Group Writing for Post-socialist Television. In: Banks/Conor/Mayer 2016, S. 105–120.
- Redvall, Eva Novrup (2013) A European Take on the Showrunner?: Danish Television Drama Production. In: *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Hg. v. Petr Szczepanik & Patrick Vonderau. New York: Palgrave Macmillan US, S. 153–169.
- Schlütz, Daniela (2016) *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie THE SOPRANOS, THE WIRE oder BREAKING BAD*. Wiesbaden: Springer VS.
- Sievert, Johannes F. / Bullemer, Kathrin (2010) Von der Herausforderung, es zu Ende zu bringen: Ein Gespräch mit der Producerin Kathrin Bullemer. In: *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS: Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*. Hg. v. Johannes F. Sievert. Berlin: Alexander, S. 250–263
- Szczepanik, Petr (2013) Wie viele Schritte bis zur Drehfassung?: Eine politische Historiographie des Drehbuchs. In: *Montage AV* 22,1, S. 102–136.
- Thompson, Robert J. (1996) *Television's Second Golden Age. FROM HILL STREET BLUES to ER*. New York: Continuum.
- Wietstock, Ellen (2003) «Die Innovation findet im Fernsehen und nicht im Kino statt»: Interview mit Heike Hempel (damalige Redaktionsleiterin ZDF Kleines Fernsehspiel). In: *black box. Filmpolitischer Informationsdienst* [<http://www.blackbox-filminfo.de/html/pdf/innovation.pdf> (zugegriffen am 09.11.2018)].
- Windeler, Arnold / Lutz, Antje / Wirth, Carsten (2001) Netzwerksteuerung durch Selektion: Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken. In: *Montage AV* 10,1, S. 91–124.