

Deutsche Fernsehfiction und Redaktions- arbeit im Wandel

Florian Krauß

In der öffentlichen und medialen Diskussion zu „Qualitätsserien“ aus Deutschland und ihrem vermeintlichen Mangel hat ein Akteur immer wieder Kritik erfahren: der Redakteur. Der Beitrag betrachtet diese Berufsgruppe in der Fernsehfiction genauer und diskutiert, wie sie sich gegenwärtig und in naher Zukunft ändert. Die Einbindung der Redakteure in Produktionsnetzwerke, die von ihnen mitverantworteten Finanzierungs- und Distributionswege als auch die textuellen Eigenschaften der Fernsehfiction sind in Bewegung geraten.

Einleitung

Ein Wandel der hiesigen Fernseh- und Medienlandschaft ist speziell bei fiktionalen Fernsehserien sichtbar. Kamen bis vor wenigen Jahren in der Regel nur ARD, ZDF, RTL und SAT.1 als Auftraggeber infrage, lassen heute viele weitere Programmanbieter deutschsprachige Serien produzieren: transnationale Streaming- und Pay-TV-Plattformen, Telekommunikationsunternehmen, aber auch kleinere und neue aufseiten der Öffentlich-Rechtlichen und der werbefinanzierten Privaten. Produktionsfirmen und freie Kreative können so stärker auswählen, und internationale Distributoren bestimmen die hiesige Serienproduktion mit. Auch die redaktionelle Arbeit in der Fernsehfiction gerät in Bewegung, etwa weil neue Akteure stärker von Stoffentwicklungswegen aus der US-amerikanischen Fernsehindustrie geprägt sind.

In der brancheninternen und öffentlichen Diskussion zu „Qualitätsserien“ aus Deutschland¹ wird die Rolle von Redakteurinnen und Redakteuren schon seit geraumer Zeit ausgehandelt und kritisiert (z. B. Gangloff 2016). Dieser Beitrag möchte jene Berufsgruppe genauer betrachten und diskutieren, wie sich ihr Arbeitsgebiet gegenwärtig und in naher Zukunft verändert. Mit der Schwerpunktsetzung auf Fernsehfiction (die institutionell und inhaltlich immer wieder Überlappungen zum Dokumentarischen aufweist) geht es um eine spezifische Form der Redakteursprofession. Die Tätigkeiten des Redakteurs in der Herstellung von Fernsehfilmen und -serien gilt es zunächst zu umreißen. Anschließend werden Transformationen der Redakteursarbeit vor allem im Hinblick auf Veränderungen bei Produktionsnetzwerken, bei der Distribution und bei der Finanzierung dargelegt. Zentrale Grundlage sind 15 Experteninterviews aus Perspektive der kritischen Medienindustrieforschung (Bruun 2016) mit Redakteurinnen und Redak-

teuren oder einst in dieser Funktion tätigen Produzentinnen und Produzenten.

Kernbereiche der Redaktionsarbeit

„Redakteure sind im Wesentlichen Menschen wie Dramaturgen oder Produzenten, die für das System, für das sie stehen, etwas einkaufen, etwas entwickeln“, fasste Liane Jessen, Leiterin der Fernsehspielabteilung beim Hessischen Rundfunk, bei einer Podiumsdiskussion im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft zusammen.² In ihrer ersten Definition werden verschiedene potenzielle Kernbereiche der Redaktionsarbeit sichtbar: die Produzententätigkeit selbst, die – vom Sonderfall des Hessischen Rundfunks abgesehen – mittlerweile aber in aller Regel an externe (wenngleich oft mit dem Sender verwobene) Produktionsfirmen ausgelagert ist; die Arbeit für das programmanbietende System, das Redakteure vertreten; Einkäufe einschließlich Programmebeobachtungen und Lizenzierungen, die in Senderverbänden allerdings meist separate Abteilungen verantworten, sowie die dramaturgische Begleitung von Stoffentwicklungen. Mit dem Lektorat unterschiedlicher Entwicklungspapiere und Drehbuchfassungen verknüpft, gilt sie als ursprüngliches, zentrales Kerngebiet jenes Berufs.

Schnittstellen zum „klassischen Producer-Job“ macht Christian Honeck, Redakteur beim deutschen TNT-Ableger (u. a. *4 Blocks* [D 2017–]), in der Koordination verschiedener Produktionsbeteiligter aus. Nicht nur in dem kleinen TNT-Team sind Redakteure nach der Drehbuchentwicklung weiter in den Produktionsprozess eingebunden, indem sie etwa während des Drehs bisherige Filmaufnahmen, sogenannte Muster, kontrollieren und Rohschnitte abnehmen. Martina Zöllner, Leiterin für den Bereich „Doku und Fiktion“ beim RBB, akzentuiert außerdem Marketing und Finanzierung als zwei mittlerweile zentrale Arbeitsbereiche.

Häufig fungieren Redakteurinnen und Redakteure als übergeordnete Instanz, die, im Netzwerk ihrer Sender, Entscheidungen trifft. Joachim Kosack, Geschäftsführer in der Holding der UFA-Gruppe und ehemaliger Redaktionsleiter in der Fiction-Abteilung von SAT.1, argumentiert, dass der Redakteur sich hierbei nicht als kreativer Kopf verstehen, sondern vielmehr einen „strategischen und analytischen Blick“ einnehmen sollte. „Redaktionelle Verantwortung und kreative Entwicklung von Inhalten darf, wenn ein Sender nicht austrocknen und ausbluten will, nicht an Dritte delegiert werden“, hatte indes Gebhard Henke (2003), bis 2018 in verschiedenen Funktionen beim WDR tätig, noch vor einigen Jahren geschrieben. Die Kreativität bleibt ein Streitpunkt in Diskussionen zum Redakteur und dessen Einbindung in Produktionsnetzwerke, die sich gegenwärtig wandeln.

Head of Fiction bei VOX, betont die Notwendigkeit, „die Perspektive eines Senders, mit den Erfahrungen, die man eben aus der Programmplanung, aus einer linearen Ausstrahlung, aus den Arbeitsabläufen gemacht hat, [...] zu integrieren“. Bei größeren Projekten, Sendeanstalten und -verbänden kann freilich bereits diese Außenperspektive höchst divers sein. Eine gemeinsame Stimme gegenüber Autoren, Regie und Produktion gilt Redakteuren hier als wichtige Zielsetzung und Grundlage, um im Projekt Netzwerk eine „gemeinsame Vision“ (so exemplarisch die MDR-Redakteurin Johanna Kraus) zu entwickeln.

Die Vorstellung einer „One Vision“ ist aus der Autoren-Initiative *Kontrakt 18* (Gangloff 2018) und aus Diskussionen zum Showrunner, dem Autor-Produzenten als zentralem „Creator“ (vgl. Krauß 2018; Redvall 2013), bekannt. „Im öffentlich-rechtlichen und privaten Fern-

»Im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen müsste sich erst das redaktionelle System ändern, damit ein Showrunner im Prozedere sinnvoll ist.«

Gunther Eschke, Dramaturg

Redakteure in Projektnetzwerken

Fernsehserien wie auch das Gros der Fernsehfilme und -reihen entstehen in der Regel kollaborativ und unternehmungsübergreifend in projektbasierten Produktionsnetzwerken (vgl. Windeler u. a. 2001). Gegenüber den Freien und der Produktionsfirma nimmt der Redakteur hier eine spezifische Rolle ein, ist er doch meist fest und nicht nur für das jeweilige Projekt beschäftigt und für „den großen Blick von außen“, als „erste[r] Zuschauer [und] Korrektiv“ (Zöllner) verantwortlich. Hauke Bartel,

sehen müsste sich erst das redaktionelle System ändern, damit ein Showrunner im Prozedere sinnvoll ist. Weil der natürlich dann [...] mehr kreative Macht [...] als ein Redakteur hat“, argumentiert Gunther Eschke, freiberuflicher Dramaturg und ehemals fest angestellter Lektor bei SAT.1. Selbstbezeichnungen als Showrunner finden sich durchaus in der aktuellen Produktionslandschaft, z. T. auch auf Redakteursseite, doch Personen, die tatsächlich Autor- als auch Produzententätigkeiten vereinen, bilden die große Ausnahme. Ein Zurücktreten der Redakteure zugunsten des Show-

runners steht auch deshalb aus, weil noch die 100%-Finanzierung durch den Sender dominiert und die Produktionsfirmen als meist mittelständische Unternehmen nur im geringen Maße, wenn überhaupt, Projekte vor- und mitfinanzieren können.

Mit neuen und, zumindest hinsichtlich ihrer Strukturen, kleinen Auftraggebern gehen aber zumindest kleine Änderungen in den Projektnetzwerken vor, durch die Produktionsfirmen und Autoren sowohl mehr Freiheit als auch Verantwortung zukommt. „[D]as ist ein großer Unterschied, ob man für einen Sender arbeitet, der eigentlich gar

und kreative Freiheit automatisch zu mehr Qualität führe, entpuppt sich allerdings zunehmend als Illusion. Einerseits finden sich auch in der Branche ablehnende Stimmen zu Kritikermissserfolgen wie der Amazon-Produktion *You Are Wanted* (D 2017–2018), die ohne Redakteursinput, aber dennoch in einem komplizierten Projektnetzwerk entstanden sein soll. Andererseits holt sich Netflix zunehmend Experten für deutschsprachige Fictionentwicklungen ins Haus, wie der Einkauf von zwei Redakteuren aus der ZDF-Sparte „Das kleine Fernsehspiel“ belegt. Das transnationale Plattform- und das deutsche „Redak-

schutzbestimmungen für bestimmte Sendezeiten im Blick haben. Bernhard Gleim schreibt seiner ehemaligen Redakteurszeit beim NDR zu, dass die Betrachtung der einzelnen Sendung gegenüber dem Gesamtprogramm schrittweise an Relevanz verloren hat. Er bringt den „Flow“ des Fernsehens nach Raymond Williams (2001, zuerst 1975), das Ineinanderfließen verschiedener Sendungen, ins Spiel. Angesichts der gegenwärtigen Entkoppelung von Sendeplätzen scheint indes wieder das einzelne Programm in der Redakteurstätigkeit an Stellenwert zu gewinnen.

Die mit der Ausrichtung auf die Onlinedistribution verknüpften Tendenzen zur Serialisierung und Eventisierung werden Gebhard Henke zufolge aber auch „zulasten des Einzelspiels gehen“. Verschiebt sich also die gerade bei den Öffentlich-Rechtlichen noch stark vom Fernsehfilm geprägte Redakteurstätigkeit stärker in Richtung horizontale Narration? Bislang sind für ein Gros hiesiger Redakteure weiterhin 90-Minüter einschließlich Reihen und kontinuierlich hergestellte „Bread-and-Butter-Serien“ (Gleim) mit einem Fall je Folge zentral. Harald Steinwender vom Bayerischen Rundfunk konstatiert, dass hier eine Schere auseinandergehe. „[M]an [braucht] eigentlich unterschiedliche Produkte für beide Ausspielwege, aber [kriegt] das nur in den seltensten Fällen auch tatsächlich [hin].“

Die Onlinedistribution bildet neben der linearen zumindest ein erweitertes Tätigkeitsgebiet – in Einzelfällen, wie dem ausschließlich im Internet abrufbaren öffentlich-rechtlichen Contentnetzwerk funk, gar das zentrale. Varinka Link, Redakteurin bei diesem Programmangebot als auch beim „Kleinen Fernsehspiel“ des ZDF, nennt ihre „Plattform-Expertise“ für die Betreuung der transmedialen Jugendserie *DRUCK* (D 2018–) (vgl. Krauß/Stock 2018) als entscheidend. Zu ihrer redaktionellen Arbeit gehören hier die Koordination und Evaluation der Social-Media-Kanäle, die

»Das ist ein großer Unterschied, ob man für einen Sender arbeitet, der eigentlich gar keine Fiction-Abteilung hat, [...] oder ob man für einen Sender arbeitet, wo es eine Hauptabteilungsleiterin gibt, zwei Redaktionsleiter und 27 Redakteure.«

Jan Kromschröder, Produzent

keine Fiction-Abteilung hat, [...] oder ob man für einen Sender arbeitet, wo es eine Hauptabteilungsleiterin gibt, zwei Redaktionsleiter und 27 Redakteure“, stellt Jan Kromschröder, Produzent mit Stationen bei RTL und SAT.1, im Hinblick auf die VOX-Serie *Club der roten Bänder* (D 2015–2017) fest. Von Senderseite aus wurde sie zunächst nur vom damaligen Geschäftsführer Bernd Reichart betreut. Viele Produktionsbeteiligte präferieren solche schlanken Strukturen, würden sie doch Prozesse beschleunigen oder vor einem Verwässern von Ideen schützen.

Die Vorstellung, dass die redaktionelle Betreuung mit transnationalen Streaminganbietern vollends verschwinde

teursfernsehen“ nähern sich zumindest bei der inhaltlichen Betreuung von „Qualitätsserien“ an. Auch bei der Distribution deuten sich Schnittstellen an, z. B. wenn etablierte Fernsehsender die Onlineauswertung stärken.

Redakteure und Distribution

„Online-first“- oder „-only“-Zugängen zum Trotz argumentieren viele Redakteure immer noch stark von linearen Sendeplätzen ausgehend. Diese bestimmen als historisch gewachsene Struktur ihr Handeln und bilden einen zentralen Tätigkeitsbereich, muss der Redakteur doch Sendeplätze verwalten und deren jeweiliges Profil einschließlich Jugend-

strategische Weiterentwicklung des Formats und die Analyse der komplexen, plattformübergreifenden Rezipientenaktivitäten. Die Redakteurstätigkeit verändert sich also auch, was die Zusammenarbeit mit der Markt- und Zuschauerforschung und die etwaige Weitergabe dieser Informationen an die weiteren Beteiligten in den Projektnetzwerken angeht. Zu der quantitativen Quote treten weitere Daten und Währungen hinzu.

Plattformübergreifende und transmediale Verwertungswege führen auch zu Veränderungen in der Finanzierung – einem weiteren Bereich der Redaktionsarbeit und ihres Wandels.

Redakteure und Finanzierungswege

Bis dato sind Redakteure nicht nur Verwalter von Sendeleistungen, sondern auch der damit verknüpften Etats. Zumindest bei den Öffentlich-Rechtlichen entscheidet in aller Regel immer noch der Sende-termin über den Geldtopf und das Budget des jeweiligen Projekts. Gegenwärtige „Qualitätsserien“-Projekte, die als Events aus Senderastern fallen oder höherer Etats bedürfen, stellen insofern eine Herausforderung dar, der Redakteure mit der Zusammenlegung von Mitteln oder (semi-)externen Quellen begegnen. Neben den schon länger praktizierten Kofinanzierungen innerhalb des föderalen ARD-Verbundes entstehen auch solche mit Filmförderungen, Auslandsvertrieben und weiteren Sendern, wie im Fall von *Babylon Berlin* (D 2017–).

Das potenzielle Redakteurwachstum in der Entwicklung solcher Großprojekte steht im Kontrast zu Forderungen nach schlankeren Strukturen. Angesichts der Abkehr von der 100 %-Finanzierung durch den Sender, die bislang noch vorherrscht, schwindet aber auch der Einfluss des einzelnen Redakteurs. „[W]ir geben schon *Notes*, allerdings auf einem [...] Makrolevel, nicht [...] wie [...] bei einer Produktion, die komplett Auftrag gewesen wäre“, führt Hauke Bartel zu

Krimi-Procudurals der RTL-Gruppe in Kooperation mit französischen und US-amerikanischen Partnern aus.

Eine Transnationalisierung der Redakteursarbeit zeichnet sich allgemeiner in länderübergreifenden Netzwerken ab, sei es bei Koproduktionen und -finanzierungen oder beim Austausch innerhalb globaler Mutterkonzerne wie z. B. TNT. Der Redakteur kooperiert verstärkt mit ausländischen Kollegen und muss stärker und schneller Fernsehfiction aus dem Ausland berücksichtigen.

Koproduktionen, transnationale und transmediale Auswertungen und „Qualitätsserien“, die anderer kreativer Prozesse bedürfen, stellen in der deutschen Fernsehfiction aber noch Ausnahmen dar. Die Linearität des Fernsehens, der Fernsehfilm und auf den nationalen Markt beschränkte Serien und Reihen behalten zumindest aktuell an Relevanz. Die Redakteursarbeit verändert sich also nicht nur in eine bestimmte Richtung, sondern fächert sich vielmehr auf, so wie sich die hiesige Fernseh- und Medienlandschaft diversifiziert.

Anmerkungen:

1 Im Rahmen des DFG-Projekts „Qualitätsserie“ als Diskurs und Praxis“ werden verschiedene Aufsätze zur Serienproduktion in Deutschland erscheinen bzw. sind schon erschienen, bislang u. a. in: „montage AV“ und in „Series – International Journal of TV Serial Narratives“.

2 „Redakteur_innen in der öffentlich-rechtlichen Fernsehindustrie: Produktionskulturen und -praktiken“. Panel bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 26. bis 29. September 2018 in Siegen. Moderatoren: Andy Räder, Florian Krauß. Diskutierende: Liane Jessen, Harald Steinwender, Johanna Kraus, Ulrich Herrmann

Literatur:

Braun, H.: *The Qualitative Interview in Media Production Studies*. In: C. Paterson/D. Lee/A. Saha/A. Zoellner (Hrsg.): *Advancing Media Production Research. Shifting Sites, Methods, and Politics*. Houndmills u. a. 2016, S. 131–146

Gangloff, T. P.: *Die Angst der Redakteure. Warum es bestimmte Drehbuchideen hierzulande grundsätzlich schwer haben*. In: *tv diskurs*, Ausgabe 77, 3/2016, S. 102–107

Gangloff, T. P.: *Das letzte Wort. Die Film- und Fernsehbranche diskutiert über Kontrakt 18*. In: *tv diskurs*, Ausgabe 86, 4/2018, S. 94–97

Henke, G.: *Zum Stellenwert der öffentlich-rechtlichen Fernsehfilm-Redaktion*. In: L. Hachmeister/D. Anschlag (Hrsg.): *Die Fernsehproduzenten. Rolle und Selbstverständnis*. Konstanz 2003, S. 127–135

Krauß, F.: *Showrunner und Writers' Room. Produktionspraktiken der deutschen Serienindustrie*. In: *montage AV*, 27, 2/2018, S. 95–109

Krauß, F./Stock, M.: *Social Teen TV. DRUCK und aktuelle Jugendserien*. In: *tv diskurs*, Ausgabe 86, 4/2018, S. 84–87

Redvall, E. N.: *A European Take on the Showrunner? Danish Television Drama Production*. In: P. Szczepanik/P. Vonderau (Hrsg.): *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*. New York 2013, S. 153–169

Williams, R.: *Programmstruktur als Sequenz oder flow*. In: R. Adelman/J. O. Hesse/J. Keilbach/M. Stauff/M. Thiele (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz 2001, S. 33–43

Windeler, A./Lutz, A./Wirth, C.: *Netzwerksteuerung durch Selektion. Die Produktion von Fernsehserien in Projektnetzwerken*. In: *montage AV*, 10, 1/2001, S. 91–124



Dr. Florian Krauß ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Medienwissenschaftlichen Seminar der Universität Siegen und untersucht in seinem DFG-Projekt die Diskussion zu „Qualitätsserien“ in der deutschen Fernsehbranche.