



Werner Kamp

# Konzepte singulärer und pluraler Autorschaft in Filmkritik und Filmproduktion

<https://doi.org/10.1515/jlt-2022-2019>

**Abstract:** Debates about authorship in cinema have held a privileged position in film studies since the 1950s, when the young generation of critics of the film journal *Cahiers du Cinema* formulated the *politique des auteurs*. This critical strategy proposed that the director of a film was the major creative source of the finished work. Since this assumption contradicts the industrial and collaborative character of the film medium, the *politique* has been questioned, attacked and reformulated ever since its beginnings. The auteur theory was appropriated and deconstructed under the influence of structuralist and poststructuralist theories that questioned the very concepts of individual creativity and self-expression. Nevertheless, questions about authorship in cinema did not vanish but were developed in many ways. If film is regarded not only as an art form but as a commodity, the director's name cannot only be regarded as a sign of a discernible style (a ›world view‹), but as a brand name. ›Scorsese‹, ›Tarantino‹, ›Lynch‹, ›Nolan‹ – these names imply certain images, dramatic approaches, and themes. They also serve as a label for marketing a product. Directors and producers like Steven Spielberg or Ridley Scott lend their names to a certain kind of media production (film or television series) that raises expectations associated with their work. They do not necessarily work as a director. As producers – or even only as the owners of a production company – they may function as a kind of team leader, leaving the creative work to hired teams. In television, the showrunner is the major creative and managing force in the production of a series that is scripted, shot, and directed by several production crews simultaneously. Film and media studies have sought to discern the structures of collective working from historical and contemporary perspectives. Bordwell and others have described the (Hollywood) system and its mode of production, that defined the auteurs' work. When looking closer at ›the system‹, it becomes obvious that there are different kinds of authorship in existence. Recent production studies on the working conditions in today's television have sought to analyse the structures of working together and ask questions about individual agency. The growing awareness of collective authorship promotes new ways of close film analysis. The German television series *Babylon*

---

**Kontaktperson: Werner Kamp:** Georg-Simon Ohm Schule, Berufskolleg der Stadt Köln,  
E-Mail: WKamp@t-online.de

*Berlin* here serves as an example of a major contemporary media production with multiple creative influences and explicit collective authorship. A closer look at the successful series reveals the impact of this plurality on its storytelling and form.

**Schlagworte:** Filmische Autorschaft, Auteurtheorie, Filmproduktion, Produktionsforschung, Babylon Berlin (Fernsehserie)

## 1 Der Autorbegriff in der Filmkritik

Das Angebot des Streamingdienstes Netflix bietet seit Ende 2020 die Möglichkeit, sich ein aufschlussreiches *Double Feature* zu Orson Welles zusammenzustellen: In *Mank* (2020) wird ein Portrait des Journalisten und Drehbuchautors Herman Mankiewicz während seiner Arbeit am Drehbuch von *Citizen Kane* (1941) präsentiert. Der Film marginalisiert den üblicherweise mit dem Film fest assoziierten Welles und befeuert damit die alte (In-)Fragestellung seiner Autorschaft. Bis auf einige telefonische Kontakte zeigt der Film nichts weiter über das Verhältnis Mankiewicz – Welles.<sup>1</sup> *Mank* bietet ein fiktives Portrait der Hollywood Studios unter dem Filmmogul Louis B. Mayer, eine historisch präzise Beschreibung der Arbeit an *Citizen Kane* findet nicht statt. Dass Welles' Autorschaft allerdings einer Dekonstruktion unterzogen wird, ist offensichtlich.

Fast zeitgleich veröffentlichte Netflix ein aufschlussreiches Beispiel von ›konstruierter Autorschaft‹, ebenfalls exemplifiziert an der Figur Orson Welles: Mehr als 40 Jahre nach dem letzten Drehtag wurde der Film *The Other Side of the Wind* im Jahr 2018 fertig gestellt. Nach jahrzehntelangen Disputen und Rechtereklärungen entstand mithilfe von ehemaligen Assistenten, Freunden und Welles' Erben, schließlich aber entscheidend mit Geld des Streamingdienstes eine vollendete Schnittfassung des letzten Films von Orson Welles. Was der undisziplinierte und glücklose Regisseur nicht fertiggebracht hatte, gelang ironischerweise schließlich mit Unterstützung gerade des Medienkonzerns, der von Traditionalisten durchaus auch schon einmal als Totengräber der Filmindustrie bezeichnet wird. Der Welles'schen Filmografie wurde so 33 Jahre nach dem Tod des Regisseurs ein neuer Titel hinzugefügt. Eine gleichzeitig veröffentlichte Dokumentation zeigt die akribische (Re-)Konstruktion des Films nach Notizen und Arbeitsunterlagen des Regisseurs.<sup>2</sup>

Infragestellung des legendären Filmemachers einerseits und Affirmation seiner Bedeutung andererseits: beide Varianten bezeugen, dass ›der Autor‹ nach

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Einleitung in diesem Heft.

<sup>2</sup> *They'll Love Me When I'm Dead* (USA 2018).

wie vor ein wesentlicher Faktor in Filmpraxis und -kritik ist. In der Geschichte des Mediums ist die Frage nach der Autorschaft eines Films immer wieder neu gestellt – und immer wieder anders beantwortet worden. Bei einem so offensichtlich arbeitsteilig entstehenden Gebilde nach dem eigentlichen Urheber zu fragen, erzeugt fortwährend Spannungsfelder zwischen Theorie und Praxis, Cinephilie und Dekonstruktion, Kreativität und Kommerz.

Der entscheidende Schritt bei der Einführung des Autorbegriffs in den filmkritischen Diskurs war die *politique des auteurs*,<sup>3</sup> jene Haltung der Kritiker der *Cahiers du Cinéma*, den Regisseur als den eigentlichen Autor eines Films anzusehen.<sup>4</sup> Vor allem in den Produktionen von bis dahin weitgehend als geringwertig angesehenen Studioregisseuren wie Howard Hawks, John Ford oder Alfred Hitchcock erkannten die Kritiker eine ›Weltsicht‹, die sich in deren Filmen manifestierte. Es war die Rede von ›Handschrift‹ oder ›Stil‹ der Auteurs. Nicht mehr Bezüge zur vermeintlichen Hochkultur (z. B. durch Literaturverfilmungen) standen im Zentrum der kritischen Aufmerksamkeit, sondern genuin filmische Kriterien (auch wenn die Begriffe teils aus den Literaturwissenschaften entlehnt wurden). Man sprach von Kameraarbeit, Plansequenzen, Tiefenschärfe oder Montage, um die Wirkweise des Mediums zu erklären. Das Erkennen einer spezifisch filmischen Autorschaft beförderte eine eigene Poetik und Ästhetik. Regisseure als die Autoren der Filme zu begreifen, begünstigte die von den *Cahiers*-Kritikern angestrebte Nobilitierung des Mediums als Kunst.

Die Debatte um die Autorentheorie hat sich vor allem in ihren Anfängen bei den jungen, cinephilen Kritikern der *Cahiers* an Filmen entzündet, die unter Kontrolle der großen kommerziellen Studios entstanden. Die Identifizierung des Regisseurs als dominierende gestaltende Kraft auch – oder gerade – bei solchen Hollywood-Produktionen erzeugte scharfen Widerspruch und wies in der Folge auf weitergehende Fragen zu Genre, Starsystem und Filmindustrie.<sup>5</sup> Die einflussreiche, strukturalistisch orientierte Auteur-Studie von Peter Wollen

---

<sup>3</sup> Zu den Ursprüngen und Entwicklungslinien der *politique des auteurs* zur *auteur theory* siehe Caughie 1986 oder Kamp 1999.

<sup>4</sup> Im Folgenden wird das generische Maskulinum verwendet. Die *politique des auteurs* bezog sich vor allem in ihren Anfängen tatsächlich ausschließlich auf männliche Regisseure (vgl. hierzu Anmerkung 8). Auch jüngere deutschsprachige Literatur zum Thema (Ritzer 2018; Frisch 2020) behält diese Sprachregelung bei.

<sup>5</sup> *Independent*-Filme oder Autorenfilme können gegebenenfalls unter weniger kommerziellem Druck entstehen. Trotzdem gilt auch hier, dass Filmproduktion – bis auf ganz wenige Ausnahmen – eine kollektive Angelegenheit ist. Am ehestens sind (fast) allein entstehende Werke im Segment des Low Budget- und *Independent*-Films sowie im Bereich des Experimentalfilms zu finden. Arbeiten von Stan Brakhage können darunter gezählt werden oder *Tarnation* (2006) von Jonathan Caouette.

(1969) beschreibt das Spannungsverhältnis zwischen dem Individualstil eines Regisseurs und den Vorgaben kommerzieller Studioästhetik. Wollens Analysen zu Hawks und Ford gehen von den Themen und Strukturen in deren Genre-Filmen aus. Die Rede ist dann von ›Hawks‹, gemeint ist damit eine gewisse Anzahl an Werkkonstanten, die sich in der Analyse mehrerer oder aller Filme des Regisseurs finden lassen. Bei Hawks sind das etwa variierte Geschlechterrollen, in Abhängigkeit von unterschiedlichen Genres, bei Ford das Spannungsverhältnis zwischen Wildnis und Zivilisation, das sich in seinen Filmen vielgestaltig zeigt. Auch wenn der strukturalistische Ansatz die Instanz des Regisseurs gewissermaßen abstrahiert und mit der romantischen Vorstellung des genialisch um seine Vision ringenden Künstlers bricht, so bleibt er dennoch das Zentrum filmkritischer Überlegungen. Andere Beteiligte, meist die Geldgeber (Studios) und ausführenden Produzenten, werden eher beiläufig als ›das System‹ in die Analyse einbezogen. Wollen spricht bei den Arbeiten anderer Kreativer sogar von »noise« (ebd., 104), gewissermaßen von Störgeräuschen, die bei der Analyse herauszufiltern sind. Die Zusammenarbeit der Regie mit einem bestimmten Kameramann oder einer ausgesuchten Cutterin mit jeweils eigenem Stil gleicht in dieser Sicht höchstens der Festlegung des Auteurs auf einen bestimmten *look* für die Produktion. Dass ein solcher Blick auf die arbeitsteilige Produktionsweise von Filmen unzureichend ist, dürfte selbst mit nur eingeschränkten Kenntnissen von den Praktiken in der Filmindustrie offensichtlich sein.

Die Dispute um das Thema Autorschaft in der Filmkritik führen Simon Frisch zur Feststellung einer grundsätzlichen »Aporie[] der *Autorentheorie*« (2020, 264). Der Auteur-zentrierte Ansatz übergehe schlicht die Tatsache, dass Filmproduktion eine kollektive Angelegenheit sei. Sowohl im rein handwerklichen wie im künstlerischen Sinne ist eine Reihe von Personen für einen Film relevant und mitverantwortlich. Regie, Drehbuch, Kamera, Licht, Schnitt, Ton, Musik und andere Gewerke haben, in unterschiedlichem Maße, Anteil an bedeutungsrelevanten Eigenschaften des Films. Dennoch ist es nicht so einfach, den singulären filmischen Autor für tot zu erklären, es gibt offensichtlich ein starkes Bedürfnis, von ihm zu sprechen, denn er erfüllt eine komplexitätsreduzierende Funktion:

What we normally construct in the reading as an ›author‹, therefore, is only a convenient summing up – male or female, or somehow beyond gender – merely a shorthand for a multiplicity that satisfies our urge to name and make final in order to achieve the objective. (Brannigan 1992, 191)

Trotz aller Dekonstruktion der Vorstellung einer singulären Autorschaft und der Relativierung der damit verbundenen Handlungsmacht von Seiten der Filmwissenschaft, ist der Filmautor weiterhin eine zentrale Kategorie im öffentlichen Diskurs über Film. In der Filmgeschichtsschreibung, zumal in amerikanischen

und britischen Studien, wird die Auteur-Problematik fast immer explizit thematisiert. Werkmonografien über Joseph H. Lewis, Robert Wise oder Robert Aldrich (vgl. Keenan 2007; Rhodes 2012; Silver/Ursini 1995) betonen stets die Spannungsfelder, in denen sich die Studioregisseure bewegten und thematisieren auch, vor allem im Falle der politisch ambitionierten Vorhaben Aldrichs, deren am System gescheiterte Projekte.<sup>6</sup>

Auch für die Filmwirtschaft und Filmdistribution bleiben die Namen der populären Regisseure oder Produzenten (›der neue Tarantino‹) eine entscheidende Größe und im internationalen Festivalbetrieb ist die Entdeckung neuer ›Autoren‹ ein übliches Vorgehen. Regelmäßig werden Newcomer-Auteurs kreiert und promoviert. Neue Namen werden gehandelt, die dann in internationalen Arthouse-Kreisen, auf *Independent*-Labeln oder Video-Plattformen eine Öffentlichkeit finden. Die Auteurs fungieren hier als Leitgrößen. So wird das asiatische Kino auf den westlichen Filmmärkten fast ausschließlich über einzelne bekannte Filmemacher rezipiert. Die Werke der Japaner Hirokazu Koreeda oder Kiyoshi Kurosawa, des chinesischen Regisseurs Zhang Yimou oder des Taiwaners Hou Hsiao-Hsien werden nicht selten als repräsentativ für die Filmkultur ihrer Länder wahrgenommen.

## 2 Der Autor als Marke und Ware

In der Folge der zentralen Autorschaftsdebatten von Roland Barthes und Michel Foucault<sup>7</sup> dominierte seit Ende der 1960er Jahre die Infragestellung des traditionellen Autorbegriffs auch den filmwissenschaftlichen Diskurs (vgl. Caughie 1986). Der Film wurde als ›Text‹ verstanden, der Autor/Auteur als vielfach gebrochenes Konstrukt beschrieben. Während in der Filmwissenschaft die Idee eines gestaltenden, souveränen Handlungssubjekts also weitgehend verworfen wurde, formierte sich im *New Hollywood* ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre eine neue Generation von Filmemachern, die eine quasi-romantische Idee vom Auteur in der Praxis wiederbelebten. Die jungen Regisseure (Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich et al.) waren mit dem klassischen Hollywoodfilm

---

<sup>6</sup> Ritzer (2018, 333) sieht die Regisseure als »Teil eines gordischen Knotens multipler Determinanten: von Technologie, Ökonomie, Geschichte, Kultur, Ideologie«. Deutschsprachige Studien zu bekannten Regie-Größen gehen auf derlei Verflechtungen nur selten ein, ebenso wenig auf die theoretische Debatte dahinter. Der Begriff des ›Autorenfilms‹ ist in Deutschland mehr mit einer filmpolitischen Bewegung konnotiert als mit ästhetischen Kriterien.

<sup>7</sup> Roland Barthes' Essay *La mort de l'auteur* erschien 1967 zunächst in englischer Übersetzung, Michel Foucaults Text *Qu'est-ce qu'un auteur?* erschien 1969.

aufgewachsen, hatten aber auch europäische Filme und deren Produktionsweisen studiert. Der enorme kommerzielle Erfolg der neuen Regiestars (die Geburt des Blockbusters fällt in diese Zeit) führte zu einer neuen Modifikation der Autorfunktion, die bis heute weite Bereiche der öffentlichen Wahrnehmung prägt: der Autor als Marke. ›Scorsese‹, ›Tarantino‹, ›Lynch‹, ›Nolan‹ – mit diesen Namen verbinden sich sofort Vorstellungen bestimmter Inszenierungsmuster und -bilder.<sup>8</sup> Es sind Markennamen, die ein bestimmtes filmisches Produkt erwarten lassen. Steven Spielberg oder Ridley Scott verfügen mit ihren Produktionsgesellschaften auch über die Vertriebswege, diese Ware an die Kundschaft zu bringen. Dabei spielt es dann kaum noch eine Rolle, welche Autorentätigkeit sie eigentlich konkret ausüben. Drehbuch und Regie werden nicht selten einer angeheuerten Crew überlassen. Ein Medienschaffender wie J. J. Abrams übernimmt zwar gelegentlich die Regie von Spielfilmen oder einzelnen TV-Episoden, es ist jedoch nur eine Funktion neben der Stoffentwicklung für neue Projekte, der (Mit-)Verfasserchaft an Drehbüchern oder überwachenden Produzententätigkeiten. Der Filmautor wird zum Medienmogul und Namensgeber, der als Generaldirektor eines Großbetriebes agiert.

Ein ähnliches Modell kreativer Handlungsmacht hat sich bei Serienproduktionen für Fernsehen oder Streamingdienste herausgebildet: das *showrunner*-Prinzip. Autorschaft, traditionell verstanden (das Schreiben des Drehbuchs) und deren Auteur-Variante (der Regisseur mit seiner Weltsicht) werden abgelöst durch eine Art Teamleiter, der selbst weder schreiben noch inszenieren muss, sondern vor allem sämtliche Bereiche der Produktion kontrolliert und koordiniert und schließlich dem Ganzen seinen Namen leiht. Die Formel ›created by‹ verweist auf den *showrunner*, der ein Serienkonzept entworfen hat, dann aber eher als ein ausführender Produzent (*executive producer*) agiert. Es wird an mehreren Episoden mit mehreren Regisseuren gleichzeitig gearbeitet, *script doctors* sind zur Stelle, um am Set Szenen zu kürzen, Dialogschreiber passen Texte an bestimmte Darsteller an. Die Aufgabe des *showrunners* ist neben der Überwachung aller kreativen Prozesse auch die wirtschaftliche Kontrolle des Unternehmens. Der Individualstil des Auteurs ist einer Art *corporate identity* des Serienprodukts gewichen, für das der *showrunner* verantwortlich ist.

Die Auflösung der klassischen Vorstellung vom Auteur ist bei Medienschaffenden wie Abrams, der an der Modernisierung von Film-*franchises* wie *Mission Impossible* (seit 1996), *Star Trek* (seit 1979) und *Star Wars* (seit 1977) mitgearbeitet

---

<sup>8</sup> Regisseurinnen wie Dorothy Arzner, Ida Lupino oder Kathryn Bigelow blieben lange Zeit eine Ausnahme. Erst in jüngster Zeit wird eine Abkehr von der männlichen Dominanz an entscheidenden Positionen der Filmindustrie ansatzweise deutlich. Die Debatte zur Auteur-Theorie, auf die ich hier Bezug nehme, ist ausnahmslos von männlichen Namen geprägt.

hat, offensichtlich. Sein Image als Innovator ist unabhängig von seiner tatsächlichen Arbeit mit den Projekten schon verbunden, bevor sie realisiert und rezipiert werden: »An auteur film today seems to aspire more and more to a critical tautology, [...] capable of being understood and consumed without being seen« (Corrigan 1992, 106). In seine Diagnose dieses komplexen medialen Systems aus Texten und Paratexten bezieht Corrigan schon Anfang der 1990er Jahre ausdrücklich auch klassische Autorenfilmer wie Werner Herzog mit ein. Die gegenwärtige Mediensituation befördert die diagnostizierte Dissoziation von Auteur und Werk auf vielfältige und gesteigerte Weise.

In der überarbeiteten Neuauflage des vom *British Film Institute* herausgegebenen Handbuchs über das deutsche Kino (vgl. Bergfelder et al. 2020) findet sich ein Auteur-orientierter Aufsatz zu Werner Herzog von Brad Prager. In dem Beitrag werden die wiederkehrenden thematischen und formalen Aspekte von Herzogs umfangreicher Filmografie analysiert. In klassischer Manier der Auteurschreibweise wird seine Vorstellung einer »ekstatischen Wahrheit« (Wahl 2011, 290) innerhalb seiner fünf Jahrzehnte umspannenden Filmarbeiten dargelegt. Die Studie bezieht sich darüber hinaus jedoch noch weitaus mehr auf das öffentlich konstruierte (Selbst-)Bildnis des Auteurs Herzog als auf dessen Werk. Herzog genießt große Popularität in amerikanischen Cineasten-Kreisen, zu der ihm vor allem seine Dokumentar- und Spielfilme über Menschen in Extremsituationen verholfen haben.<sup>9</sup> Seine Gastauftritte in Produktionen der Pop-Culture – unter anderem bei *The Simpsons* (seit 1989) und in der Serie *The Mandalorian* (seit 2019) – beförderten sein Image eines intellektuellen Sonderlings. Herzogs zahlreiche Selbstauskünfte, jederzeit abrufbar auf den einschlägigen Videoplattformen, und seine Seminare in der *Rogue Film School*<sup>10</sup> verdichten sich zu einer öffentlichen Medienperson »Werner Herzog«. Hierbei ist zu beobachten, wie auch der Regisseur selbst seine Persona über Jahrzehnte entwickelt hat und wie die Erwartungen an ihn auf seine Filme zurückwirken. Der Kritiker Nick Pinkerton spricht anlässlich von Herzogs Film über das Internet *Lo and Behold* (2016) von einem »Herzog-Algorithmus« (2016, 80), den man inzwischen an jedes Thema anlegen könne. Die Idee der »ekstatischen Wahrheit«, die Stilisierung, Inszenierung und Erfindung verlange, habe sich verselbstständigt, der Regisseur bediene sie nur noch. Während seine Medienpräsenz Herzog vor allem in den USA zu einer Art Kult-Figur werden ließ, wird er im deutschsprachigen Raum nach wie vor als einer der letzten Autorenfilmer angesehen, meist verknüpft mit Filmen und Anekdoten, in denen Klaus Kinski eine Rolle spielt. Seine neueren Filme wie *Salt and Fire* (2016) finden in

---

<sup>9</sup> Vor allem der in Deutschland wenig bekannte *Grizzly Man* (2005) verschaffte Herzog Aufmerksamkeit in den USA.

<sup>10</sup> Vgl. die Selbstdarstellung der *Rogue Film School* unter <http://www.roguefilmschool.com>.



der deutschen Öffentlichkeit wenig positive, aber auch kaum kritische Resonanz. Es existieren also mindestens zwei mediale Vorstellungen von ›Werner Herzog‹, beide beziehen sich kaum noch auf seine konkrete Arbeit. Der strukturalistische Auteur-Ansatz hat sich in der medialen Gegenwart verkehrt: Das (selbst-) konstruierte Bild des Regie-Autors überlagert dessen Werk. »Die Filmschaffenden selbst haben längst gelernt, sich als Autor wahrzunehmen und als Autor über ihre Arbeit zu sprechen« (Frisch 2020, 268). Eine Auteur-orientierte Filmkritik steht heute mehr denn je vor der Aufgabe, den durch Epitexte und Selbstaussagen öffentlich präsenten Filmemacher zu unterscheiden von dem Auteur, so wie er sich in seinen Filmen (dem ›filmischen Text‹) manifestiert.

### 3 Produktionsstudien

Um der Fixierung auf die Autorentheorie mit ihren zahlreichen Widersprüchen zu entgehen und ein genaueres Verständnis von den kreativen Prozessen zu erlangen, die in einem so synthetischen Medium wie dem Film wirken, ist die Einbeziehung konkreter Produktionsbedingungen notwendig. Schon die Kritiker der *Cahiers du Cinema* sprachen vom ›System‹, in dem die Auteurs sich durchzusetzen wussten. Konkret beschrieben wurde es allerdings nicht.<sup>11</sup> Berichten Kritikerinnen wie Pauline Kael (1985) von Dreharbeiten, so ähneln die Schilderungen Frontberichten, bei denen die Auseinandersetzungen unterschiedlicher Parteien im Vordergrund stehen. Die persönlichen Eigenheiten von Beteiligten, wirtschaftliche und organisatorische Probleme, Zufälle oder schlicht ungünstige Witterung stehen der kreativen Arbeit entgegen. Ein ähnliches Bild von Filmproduktion ergibt sich bei Betrachtung selbstreflexiver Filme über das Filmemachen: *Otto e Mezzo* (Italien 1963, Federico Fellini), *La nuit américaine* (Frankreich 1974, François Truffaut) oder *Curtiz* (Ungarn 2018, Tamás Yvan Topolászky) erzählen von künstlerischen Krisen und vom Scheitern der ursprünglichen Intention unter den Bedingungen der konkreten Arbeit. Reportagen über Dreharbeiten oder fiktionalisierte Darstellungen befördern den populären Mythos vom ›kreativen Chaos‹ bei einer Filmproduktion, tragen aber wenig zum Verständnis der tatsächlichen Produktionsstrukturen bei.

Eine großangelegte Produktionsstudie mit wissenschaftlichem Anspruch legten David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson erstmals 1985 zum

---

<sup>11</sup> In der kollektiv entstandenen Analyse zu *Young Mr. Lincoln* (*Cahiers du Cinema* 1985), ist von der ›Einschreibung‹ (*l'inscription*) des Auteurs in den genretypischen filmischen Text die Rede (in diesem Falle der Hollywood-typischen Biografie eines ›großen Mannes‹ folgend).



klassischen Hollywoodfilm vor. Die Arbeit konzentriert sich darauf, das Studio-system in seinen organisatorischen Strukturen und Arbeitsweisen zu beschreiben. Ökonomische und technische Faktoren werden hier mit stilistischen und kreativen Fragestellungen verknüpft. In der Gesamtschau des Produktionssystems spielt der Einfluss einzelner Auteurs kaum eine Rolle, die Idee des alles kontrollierenden genialen Regisseurs wird weitgehend verworfen: »Even auteurs [...] spend a lot of time obeying the rules« (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 80). Bordwell et al. attestieren dem gestaltenden Regisseur höchstens Handlungsmacht an den Nahtstellen filmischer Erzählungen. Bei Expositionen, Szenenübergängen oder Traumsequenzen etwa sei ein »intermittierender Autor« (ebd.) festzustellen. Hier finde sich Raum für eine eigene Handschrift, für kreative gestalterische Ideen, die ansonsten von der Maxime des reibungslosen, unsichtbaren Erzählens überlagert würden.

Im Zuge der *New Film History* (vgl. Chapman/Glancy/Harper 2007) wurde vermehrt Quellenmaterial herangezogen, das bei der Auteur-zentrierten Sichtweise häufig genug vernachlässigt worden war: Interviews mit Produktionsbeteiligten, Briefwechsel, Memos, Zensurkarten, Marketingmaterial oder Berichte von Testvorführungen. Die Einbeziehung von konkreten Produktionsverläufen lässt damit auch kollaborative Prozesse bei der Filmproduktion nachvollziehbar werden. Solche historisch-kritischen Einzelstudien beziehen sich in der Regel auf kanonische Filme von etablierten Auteurs. Robert L. Carringer etwa betont den »collaborative process« bei der Entwicklung und Realisierung von *Citizen Kane* (1996, x). Die Arbeitsprozesse in den Abteilungen Art Direction, Drehbuch, Kamera und Postproduktion werden so dargestellt, dass deutlich wird, wie die Entscheidungen des Regisseurs Welles abhängig von Vorschlägen und Lösungswegen seiner Mitarbeiter und deren technischer Expertise waren. So verweist Cutter Robert Wise (ebd., 110) vor allem auf die Rolle der Kameraarbeit von Gregg Toland, die durch ihre Präzision in der Kadrierung einzelner Einstellungen konkrete Bildübergänge im Schnitt schon vorbestimmte. Ebenso prägte die bereits eingespielte Musik von Bernard Herrmann bei bestimmten Sequenzen den Rhythmus des Filmschnitts. In solchen Detailbetrachtungen verschwindet das »Genie« Welles' ganz hinter den handwerklichen und künstlerischen Fachkenntnissen seiner Mitarbeiter.

## 4 Kollektive Autorschaft

Mit der Ausdifferenzierung der Filmforschung werden neben Regie und Stars als dominanten Protagonisten des Films seit der Mitte der 1990er Jahre zunehmend auch andere Beteiligte am Produktionsprozess in den Fokus gerückt (vgl.

Frisch 2020, 268). Eine genaue Untersuchung von klassischen Studioproduktionen führt fast zwangsläufig dazu, die einzelnen Phasen der Filmentstehung als Subsysteme mit eigenen Hierarchien zu begreifen. Innerhalb des Studiosystems können so durchaus ›plurale Autorschaften‹ benannt und beschrieben werden, die der Arbeit des Regisseurs zeitlich vorangestellt sind, simultan ablaufen oder auch zeitlich nachgelagert wirksam werden. Filmhistorische Beispiele zeigen die Bandbreite möglicher Einflussnahme:

1. Das Großprojekt *Gone With the Wind* (1939) von Produzent David O. Selznick hatte in seiner komplizierten Produktionsgeschichte mindestens fünf Regisseure, die aus unterschiedlichen juristischen, künstlerischen oder persönlichen Gründen die Produktion verließen. Neben Selznick als Auftraggeber und Organisator des Films gilt deshalb vor allem der Beitrag des Designers William Cameron Menzies als prägend: Seine jahrelange kontinuierliche Arbeit während der Vorproduktionsphase am Projekt (Skizzen für Bauten, Festlegung zentraler Einstellungen, Kostüme, Farbgebung in Schlüsselszenen etc.) formte sämtliche visuellen Aspekte von *Gone With the Wind* und schuf ein einheitliches Gesamtkonzept für die Produktion. Für die ›visuell-konzeptionelle Autorschaft‹ von Menzies wurde die bis heute gängige Bezeichnung *production designer* eingeführt.
2. Eine besondere Variante, man könnte sie ›partikuläre Autorschaft‹ nennen, wird dem Grafikdesigner Saul Bass zugesprochen (vgl. Rebello 2013, 202). Seit 1954 erarbeitete er Titelsequenzen u. a. für Otto Preminger und Billy Wilder. Alfred Hitchcock intensivierte seine Zusammenarbeit mit Bass, indem er ihn mit der Ausgestaltung der bildlichen Umsetzung für die berühmte Duschmordszene in *Psycho* (1960) betraute. Die komplett gezeichnete Sequenz mit den einzelnen Einstellungen wurde bei den Dreharbeiten als Arbeitsgrundlage verwendet. Obwohl es strittig ist, wer tatsächlich am Set Regie geführt hat – hier gibt es unterschiedliche Augenzeugenberichte (vgl. ebd.) – gilt die szenische Auflösung als das Werk von Bass. In den *Credits* zum Film wird er, neben dem Design der Titelsequenz, mit dem singulären Titel *pictorial consultant* genannt.
3. Der Einfluss der Cutterin Margret Booth auf die Produktionen des Filmstudios MGM, bei dem sie seit der Gründung 1924 tätig war, wuchs vor allem mit ihrer Position als *supervising editor*. In den dreißig Jahren dieser Tätigkeit, bei der sie so gut wie jeden Film des Studios in der Endabnahme kontrollierte, wurde sie kaum noch in den *Credits* einzelner Filme genannt. Durch ihren Einfluss auf die Veröffentlichungen des Studios galt sie dennoch als eine der mächtigsten Personen im Filmgeschäft. Ihr Wirken betraf dabei primär die kreativen Aspekte der Filmpostproduktion. Sie gilt als prägende Vertreterin des ›unsichtbaren Schnitts‹, jener Norm des Filmschnitts, die durch nahtlose

Übergänge, ein effektives, in der Regel hohes Erzähltempo und rhythmische Sequenzbildung gekennzeichnet ist. Das Paradigma des unsichtbaren Schnitts ist bis heute prägend für die (kommerzielle) Filmproduktion. Booth kann in diesem Sinne eine ›normierende‹ oder ›systemische Autorschaft‹ zugeschrieben werden.<sup>12</sup>

Die drei skizzierten filmhistorischen Fälle deuten schon an, dass jede Produktionsgeschichte einen eigenen Modus von Autorschaft erzeugt. Die hier beschriebenen Akteure aus unterschiedlichen kreativen Bereichen konnten sich aufgrund ihrer Expertise in den filmischen Text einschreiben. Bedenkt man die große Bandbreite kreativer Einzelleistungen, die sich in einem Film bündeln können, kann sicher von einer ›pluralen‹ oder ›kollektiven Autorschaft‹ gesprochen werden.

Um diesen Befund genauer zu fassen, definiert Paul Sellors filmische Autorschaft anhand der Begriffe ›control‹ und ›intention‹ (2007, 266). Studio, Regie, Drehbuch, Schauspiel, Kamera oder Schnitt arbeiten in der Regel an einem gemeinsamen, tendenziell bereits vorab bestimmten Ziel, dem Filmprojekt. Insofern besteht eine kollektive Autorschaft durch die Intention einer Gruppe. Inwieweit sich die gemeinsam Handelnden dann auch als individuell wirkungsmächtig erweisen, bleibt für Sellors zunächst offen. Das Spannungsverhältnis zwischen individueller Absicht und kollektivem Handeln löst als Untersuchungsgegenstand die romantische Vorstellung der kreativen Einzelautorschaft ab. Sellors plädiert für detaillierte Analysen, die darauf fokussieren, wie Filmproduktionen konkret organisiert sind und wie Intentionen dabei manifestiert werden. Für den Film ist hier ein Spannungsfeld zu beschreiben: Einerseits gibt es eindeutig hierarchisch organisierte Strukturen (der Produzent hat Entscheidungsbefugnisse, die ein *camera operator* nicht hat), andererseits kann die Arbeit eines Einzelnen oder eines kleinen Teams innerhalb eines Produktionssegments die künstlerische Qualität des Films entscheidend prägen. Wenn sich, wie im Falle von *Gone With the Wind*, die öffentliche Wahrnehmung (in der Filmkritik oder bei Preisverleihungen) auf die Nennung von Produzent oder Regisseur beschränkt, ist das mehr als ein Ausdruck der herrschenden Machtverhältnisse zu begreifen als eine Anerkennung kreativ-künstlerischer Tätigkeit.

Für die Medienproduktionsforschung aktueller, laufender Projekte hat John T. Caldwell mit *Production Culture* (2008) einen faktenreichen, methodischen Maßstab gesetzt: Ziel ist es, das komplexe Zusammenspiel sozialer, technischer und materieller Faktoren auf Augenhöhe des Prozesses selbst zu analysieren. Die Produktionsforschung (oder auch ›Medienindustrie-Forschung‹) versteht

---

12 Vgl. hierzu den Eintrag zu Booth von Douglas Goomery in Cook 1993.

dabei Produktion als eigenes kulturelles Feld mit einer eigenen Sprache, die es zu entschlüsseln gilt (vgl. Caldwell 2008).<sup>13</sup> Grundsätzlich werden von der Produktionsforschung zwar die »heterogenen Produktionskulturen«<sup>14</sup> sowie der prinzipiell »rhizomatische Charakter« (Caldwell 2013, 40) medialer Systeme betont. Dennoch lassen sich Arbeitsstrukturen und Verantwortlichkeiten anhand bestehender Systeme beschreiben.

## 5 Formen der Kooperation

In den USA und den meisten großen europäischen Film- und Fernsehindustrien sind die technisch-kreativen Gewerke in Verbänden organisiert, die ihr Selbstverständnis stets auch künstlerisch definieren und sich damit als eigenständige, handlungsmächtige Instanzen in ein filmisches Werk einbringen. Der Berufsverband Kinematografie stellt sich entsprechend vor:

Aufgabe des Kinematografen ist die eigenschöpferische und eigenverantwortliche Bildgestaltung der Filmwerke in Zusammenarbeit mit der Regie und ggf. auch mit der Ausstattung. Sie umfasst sowohl die künstlerische Gestaltung als auch die technische Mitarbeit bei der Filmherstellung. (Kirchlechner 2013)

In ähnlicher Weise äußern sich die Verbände der Filmausstatter, Tongestalter oder Cutter in ihren jeweiligen Selbstdarstellungen. In der Gesamtschau ergibt sich demnach ein hochdifferenziertes Geflecht an künstlerischen Einzelleistungen, die in jeder einzelnen Szene einer Film- oder Fernsehproduktion präsent sind und nach Sellors (2007) eine »kollektive Autorschaft« repräsentieren. Trotz aller konstatierten Heterogenität von Produktionssituationen können weithin gültige Strukturen von Kooperation benannt und analysiert werden. Grob orientiert am Produktionsprozess lassen sich diverse kooperative Arbeitssituationen mit jeweils eigenen Dynamiken beschreiben.

Das Arbeitsmodell des *writers' room* hat sich als eine alternative Methode zur konventionellen Drehbucharbeit für die Serienproduktion etabliert. Was man als Außenstehender zunächst für eine Metapher halten könnte, ist ein realer Ort, an dem je nach Größe der Produktion ein Autorenteam von bis zu zehn Mitgliedern tätig sein kann. Diese zunächst in den USA etablierte Form der kollektiven Autorentätigkeit findet zunehmend auch in europäischen Studios statt. Die Autoren

---

<sup>13</sup> Krauß und Loist sprechen explizit von »Medienethnografien« (2018, 10).

<sup>14</sup> Einen guten Überblick bieten neben Caldwell (2008) hierzu Krauß (2018) und Vonderau (2013).

tragen Ideen zusammen und entwickeln im permanenten Austausch die verschiedenen Phasen des Skripts einer laufenden Produktion. Die Arbeit ist geprägt durch effiziente Arbeitsteilung, hohes Tempo, flache bzw. durchlässige Hierarchien, ein hohes Maß an Kommunikation und einen damit einhergehenden Jargon.<sup>15</sup> Aus den programmatischen, bzw. formalen Vorgaben einer Serienepisode von beispielsweise 45 Minuten mit drei festgelegten Werbeblöcken wird an einzelnen Handlungsschritten (*beats*) gearbeitet, die pro Akt ca. zwei Minuten lang sein sollen. *Staff writers* schreiben die Dialoge (*plotten*), *story editors* erstellen die größeren Handlungskurven (*outlines*), *head writer* (oder *showrunner*) überwachen die Arbeit und legen den generellen Ton und Stil der Serie fest. Die konventionelle Vorstellung vom singulären Autor, der ein Drehbuch als Einzelstück fertigt und es schließlich in die Produktion entlässt, könnte von der Situation im *writers' room*-Modell nicht weiter entfernt sein. Für das Produktionssegment Skript/Drehbuch lässt sich eine kollektive Autorschaft feststellen, bei der die Eigenanteile der einzelnen Beteiligten nicht mehr sichtbar sind. Deren Nennung im Abspann des Programms vermeldet eher deren formalen (vertraglichen) Status als ihren tatsächlichen kreativen Beitrag.<sup>16</sup>

Die gängige Vorstellung von Filmproduktion ist am ehesten verbunden mit der Arbeit im Studio oder am Set. Die Regie arbeitet mit den Schauspielern und bespricht sich mit der Kameracrew über die zu drehenden Einstellungen. Bei großen Produktionen ist die Arbeitsteilung am Set vertraglich klar geregelt. Der *director of photography (DoP)* ist für alle Belange des Bildes verantwortlich. Hierunter fallen Festlegung von Perspektiven und Brennweiten, die Auswahl von Kamerasystemen und -bewegungen. Damit eng verbunden ist die Arbeit an der Lichtgestaltung. Kurz gesagt: Sämtliche gestalterischen wie technischen Arbeiten, die den filmischen *look* betreffen, obliegen am Set der Kameracrew. Dabei führt der *DoP* die Kamera nicht selbst, sondern ein *camera operator*. Je nach verwendetem Kamerastil liegt wiederum mehr oder weniger kreative Verantwortung in dieser Tätigkeit. Caldwell verweist darauf, dass die Arbeit mit langen, komplexen Einstellungen die Arbeit des *operators* stark gegenüber der Abfolge kurzer statischer Einstellungen aufwertet (2008, 317). *DoP* und unter Umständen *ope-*

---

15 Die Dokumentation *Serienschmiede Hollywood* (Olivier Joyard und Loïc Prigent, Arte 2005) bietet seltene authentische Einblicke in die Arbeit eines Autorenteam anhand der Entstehung einer Episode zur Serie *The Shield* (2002–2008). Hellerman (2019) eignet sich als Einstieg in das Thema *writers' room* mit Links zu Autoren-Statements.

16 Die flachen Hierarchien im *writers' room* kann man auch daran ablesen, dass die nominellen Funktionen der Autoren (*head writer*, *story editor* etc.) zwischen den Staffeln der Serienproduktion häufig wechseln.

rator sind hier als kreative Tätigkeiten zu werten,<sup>17</sup> Kameraassistent oder *clapper loader* hingegen gelten eher als hochspezialisierte technische Tätigkeiten, die das Bedienen des Equipments betreffen. Der im Deutschen immer häufiger zu findende *Credit* ›Bildgestaltung‹ verweist auf die Entwicklung auch hierzulande, den kreativen Anteil an der Produktion des Films aufzuwerten und nicht nur das Gewerk *Kamera* zu benennen. Caldwell unterscheidet zwischen Positionen der Tätigkeit »above the line« und »below the line« (2008, 514). Gemeint sind hier die geschäftsführenden Verantwortlichen und Kreativen, die für ein Projekt (eine Staffel) vertraglich gebunden sind, und den tariflich bezahlten Studioangestellten, die ihre Arbeit zugewiesen bekommen. Diese Unterscheidung bezieht sich auch auf die Nennung der Namen zu Beginn (›above‹) oder am Ende (›below‹) der Episode oder des Films.<sup>18</sup>

Von fast allen Regieverantwortlichen, die sich über die Produktion ihrer Filme äußern, ist zu hören oder zu lesen, der eigentliche Film entstehe erst im Schnittraum. Hier können die Leistungen von Darstellern effektiv manipuliert werden: Dialoge können mit Reaktionen aus anderen Takes unterschritten werden, assoziative Bilder können hinzugefügt werden, wenig Überzeugendes kann durch den Schnitt nicht selten gerettet werden. Die Montage kann Raum- und Zeitverhältnisse manipulieren und die Bedeutung einzelner Shots im Gesamtgefüge umwidmen. Daraus leitet sich ein wesentlicher Faktor von Handlungsmacht im Produktionsprozess ab: Die Kontrolle über den Endschnitt (*final cut*) ist ein autoritatives Recht, das vertraglich geregelt ist. Sie liegt in der Regel beim Auftraggeber, also dem Produzenten, selten dagegen bei Autor oder Regisseurin. Die Filmgeschichte kennt zahllose Fälle, bei denen der Regie schon während der Dreharbeiten (oder im Anschluss daran) die Kontrolle über das Werk entzogen wurde. Im Extremfall weigert sich ein Regisseur dann, seinen Namen über eine von ihm nicht verantwortete oder sinnentstellende Fassung des Films zu setzen.<sup>19</sup> Das erst in den 1990er Jahren aufgekommene Phänomen des *director's cut*<sup>20</sup> gibt einzelnen Regisseuren die Gelegenheit, vormals nicht ihrer Intention entsprechende Film-

---

17 »Directors in this manic mode have far less control over specific shots, since this directional function has been implicitly delegated to Steadicam operators who chase actors throughout long unfolding scenes« (Caldwell 2008, 317).

18 Die Namen zu Beginn einer Episode werden in der Regel viel länger und prominenter (separat) platziert als die Namen am Ende einer Folge.

19 In solchen Fällen werden in Hollywood die Pseudonyme Alan Smithee oder Thomas Lee für die Regie verwendet. Die *Internet Movie Data Base* (*Imdb*) listet imposante Filmografien unter diesen Namen.

20 Zehn Jahre nach seiner Erstveröffentlichung erschien *Blade Runner* 1992 als erster *director's cut*. Regisseur Ridley Scott bemängelte in der Folge jedoch die Veröffentlichung durch das Studio erneut und fertigte 2007 eine weitere Version, jetzt *final cut* genannt.

fassungen nachträglich zu ändern und zu veröffentlichen. Ein *director's cut* ist somit Ausdruck verschobener Machtverhältnisse in der Medienindustrie: Zu Bekanntheit (und damit zu Ruhm und Marktwert) gelangt, kehren Regisseure zu ›ihren‹ älteren Filmen zurück und stellen integrale Fassungen her, bei denen Szenen ergänzt, umgestellt oder gestrichen werden.<sup>21</sup>

Film- und Fernsehproduktionen sind auch Waren, die verkauft werden müssen. Damit rückt schließlich noch eine weitere, quasi-auktoriale Instanz in den Fokus: das Publikum. Testvorführungen mit minutengenauen Protokollen zur Publikumsresonanz und ausgiebigen Befragungen zu Aspekten des Handlungsverlaufs oder der Entwicklung einzelner Charaktere führen nicht selten zur Umstrukturierung des gesamten Films. Es können einzelne Sequenzen oder ganze Nebenhandlungen und deren Protagonisten aus dem unveröffentlichten Werk eliminiert werden. Eine verheerende Resonanz bei Testvorführungen kann zu teuren Nachdrehs führen, durch die ein Misserfolg der Produktion noch vermieden werden soll. Auch in der amerikanischen Fernsehindustrie hängt die Realisierung einer Serie zu einem großen Teil von der Reaktion des Publikums auf den Pilotfilm ab. In Folgestaffeln wird die Gewichtung von Charakteren ebenso nach der Publikumsresonanz variiert wie thematische oder stilistische Aspekte.

Die hier angerissenen Beispiele für Kooperationsysteme und Einflussfaktoren verweisen auf die komplexen Varianten und Verflechtungen filmischer Zusammenarbeit, sie dienen jedoch auch als Regelwerk zur Abgrenzung und Sicherung einzelner Arbeitsleistungen. Jede Analyse solcher institutionalisierten Arbeitsbeziehungen muss mit der Frage beginnen, was eigentlich unter ›Produktion‹ genau zu verstehen ist (vgl. Vonderau 2013, 23 f.). Der Begriff ist medienwissenschaftlich nicht eindeutig definiert. Inwieweit gehören Ideenentwicklung und Vorbesprechungen zur Produktion und wann endet sie eigentlich? Sind Testvorführungen oder *director's cut*-Versionen noch Teil davon? Bei aller Materialfülle, die in Paratexten und Epitexten zu einzelnen Produktionen und Produktionssystemen vorliegt, ist die Datenlage dennoch prekär: Caldwell betont das hohe Maß an Kontrolle, das die Filmindustrie über veröffentlichtes Material ausübt: Selbstauskünfte sind Teil des On-Screen-Entertainments (vgl. 2008, 349). Eine naive Unterscheidung in ›vor und hinter den Kulissen‹ ist gerade in der Medienbranche unsinnig, *making of*-Dokumentationen oder Audio-Kommentare von Regisseuren und Produzenten sind Teil des Betriebs. Jede Äußerung von Medienschaffenden sollte unter diesem Vorbehalt verstanden werden. Nicht von ungefähr stellt Caldwell seiner Produktionsstudie das Zitat des Serienproduzenten Josh Schwartz als

---

<sup>21</sup> Der Markt hat die Reputation solcher *director's cuts* allerdings längst funktionalisiert. Für Zweit- oder Drittverwertungen (DVD/Blu-ray, Streaming) werden Alternativ-Fassungen bereits am Beginn der Produktion eingeplant.



Motto voran: »Everybody is hyper self-aware. We live in post-everything universe« (ebd., 14). Wie dieses Selbstverständnis von Produktionsbeteiligten sich im öffentlichen Diskurs, aber auch stilistisch und dramaturgisch darstellt, soll in seinen Grundzügen am Beispiel einer aktuellen Serienproduktion skizziert werden.

## 6 *Babylon Berlin*

Die Autorentheorie mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen bezieht sich in erster Linie auf das Medium Film, konventionell verstanden als Kinofilm, ein Einzelstück, das als abgeschlossenes Werk gesehen wird. Bei Fernsehproduktionen, zumal der Fernseh- (oder Streaming-)Serie, wird der Regie weitaus seltener als im Film die auktoriale Kontrolle zugeschrieben. Regiestars wie David Lynch (*Twin Peaks*) oder J. J. Abrams (*Lost*) bilden eher Ausnahmen und werden auch dann als ›Schöpfer‹ der Serien gezählt, wenn sie bei einzelnen Episoden weder Regie geführt haben noch Verfasser des Drehbuchs sind. Bei Serien bestehen hinsichtlich ihrer Produktionsbedingungen enorme Unterschiede. Daily Soaps folgen ganz anderen organisatorischen Strukturen als das sogenannte Qualitätsfernsehen, das in seinen Ansprüchen eher dem Werkcharakter des Films entspricht. Florian Krauß, der feststellt, dass die Produktionsseite in der deutschsprachigen Medienwissenschaft gegenüber Rezeption und Werkanalyse generell stark vernachlässigt wird, spricht hier von unterschiedlichen »Produktionskulturen« (2018, 50): Die stark differierenden Herstellungsbedingungen und -prozesse resultieren in individuell höchst unterschiedlich verteilter Handlungsmacht oder erzeugen diese erst. Generelle Aussagen über Autorschaft beim Fernsehen sind damit schwer möglich. Die Serie *Babylon Berlin* (seit 2018) bietet Anlass, die erörterten Fragen zu Autorschaft und Kooperation anhand einer aktuellen Produktion zu beleuchten und inhaltliche und formale Konsequenzen in den Blick zu nehmen.

### 6.1 Produktion und Selbstdarstellung

Für die Serie kooperieren mehrere Produktionssysteme: die Produktionsfirma X-Filme, die die Rechte an der Vorlage gekauft hat, der Pay-TV-Sender Sky und die ARD Degeto als öffentlich-rechtlicher Sender. Weiterhin fließen Gelder der Filmförderprogramme mehrerer Bundesländer in die Produktion, und die Firma Betafilm ist für den internationalen Vertrieb und Lizenzierung zuständig. *Babylon Berlin* ist schon auf der ökonomischen Ebene ein plurales Projekt, bei dem die entsprechenden Redakteure und verantwortlichen Produzenten der

unterschiedlichen Systeme bestimmte Erwartungshaltungen an die unterstützte Serie haben. Zum einen mag der öffentlich-rechtliche Programmauftrag bezüglich Bildung und Unterhaltung eine Rolle spielen, zum anderen sind aber auch massive wirtschaftliche Interessen von Anfang an bestimmend für die Produktion. Das Filmfördersystem der einzelnen Bundesländer gibt z. B. vor, dass eine gewisse Anzahl von Drehtagen und an Personal aus dem jeweiligen Land an der Produktion beteiligt sein muss. Das hat zur Folge, dass die Dreharbeiten zum Teil den Bedingungen der Finanzierung folgen und nicht unbedingt der effektivsten Ablaufplanung. Die Szenen am Anhalter Güterbahnhof beispielsweise wurden im Rheinischen Industriebahn-Museum in Köln gedreht.

Neben der Produktionsorganisation ist auch das Format der Serie mehrfach determiniert. Die Erstauswertung im Pay-TV-Sender Sky bedingte sicher die Gliederung in jeweils ungefähr 45-Minuten Episoden, dem üblichen Serienformat für die Auswertung internationaler Streamingdienste und Fernsehsender.<sup>22</sup> Bei der Ausstrahlung in der ARD wurden dann jeweils (mindestens) zwei Episoden hintereinander gezeigt, damit folgte man eher der Programmierung von sogenannten Event-Mehrteilern mit längeren Laufzeiten, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen üblich sind.

Sämtliche *Credits* und Produktionsberichte von *Babylon Berlin* nennen drei gleichberechtigt Verantwortliche für Drehbuch und Regie: Achim von Borries, Hendrik Handloegten und Tom Tykwer. In den Paratexten zur Serie wird stets diese Gruppe der Verantwortlichen genannt, es gibt nicht den einen *showrunner*, keinen über allem stehenden einzelnen Produzenten oder Verantwortlichen. *Babylon Berlin* ist charakterisiert als im Teamwork (oder Kollektiv) entstandene Großproduktion. In allen öffentlichen Äußerungen der drei Verantwortlichen wird die gemeinsame Idee betont, die Romane von Volker Kutscher in großangelegter Serienform mit starken zeitgeschichtlichen Bezügen zu realisieren. Das Drehbuch wurde vor Produktionsbeginn kollektiv verfasst.<sup>23</sup> Damit folgt die Produktion in der zeitlichen Trennung von Verfassen des Drehbuchs und Dreharbeiten der Vorgehensweise der klassischen Filmproduktion oder Autorenserie.

Die drei Autor-Regisseure realisierten die Dreharbeiten zeitlich parallel, aufgeteilt nach Motiven (Drehorten), nicht nach Episoden. Damit finden sich in jeder Folge der Serie Anteile aller Drehteams. Um bei dieser Arbeitsmethode einen einheitlichen visuellen Stil zu erreichen, gab es ausgiebige Vorbesprechungen

---

<sup>22</sup> Die Serie lief unter anderem beim US-amerikanischen Kabelsender HBO und bei Netflix.

<sup>23</sup> Guercke betont, dass genauere Informationen zum Arbeitsprozess beim gemeinsamen Verfassen des Drehbuchs fehlen. Vor allem bleiben die herangezogenen historischen Quellen unerwähnt. Damit seien die Autoren »Dichter [...], die sich anmaßen, Historiker zu werden und über Geschichte zu urteilen« (2020, 75).

der drei Kameramänner bezüglich technisch-gestalterischer Parameter. Über Kameramodelle, Objektive, Folien oder Lichtgestaltung wurde in einem langwierigen Vorbereitungsprozess entschieden. Bei Interviews in Fachzeitschriften erklären die verantwortlichen Kameraleute, wie sie sich über Monate »technisch und künstlerisch angenähert« haben (Wehl 2017).<sup>24</sup> Die konkreten Dreharbeiten wurden dann innerhalb des festgelegten Rahmens durchaus auch nach Vorlieben der einzelnen *DoPs* vor Ort mit unterschiedlichen Kamerasystemen (bspw. Handkamera, *steadycam* oder *dolly*) realisiert.

Eine gemeinsame Vision, individuell realisiert – bezogen auf das Gesamtprojekt verlangt diese Arbeitsweise Faktoren, die auch Kohärenz begünstigen. Vor allem die Darsteller, die mit den unterschiedlichen Teams arbeiteten und nicht zuletzt das Produktionsdesign, das sich neben der Kameraarbeit für ein einheitliches Erscheinungsbild der Serie verantwortlich zeichnet, sind hier von Bedeutung.

Ausführliche Selbstaussagen und Selbstanalysen in Promotionclips für Mediatheken, auf Podiumsdiskussionen und in Interviews verfestigen den Blick auf die Serie als kollaborativ entstandenes, bzw. immer noch entstehendes Werk. Eine unabhängige Stimme zur Produktion ist bis zu diesem Zeitpunkt kaum zu finden. Alle Informationen zur Arbeitsweise stammen von den Beteiligten selbst oder sind in enger Abstimmung mit ihnen entstanden.<sup>25</sup>

## 6.2 Dramaturgie und mediale Selbstreflexion

*Babylon Berlin* kann als Hybridgenre mit *crime*- und *history*-Elementen beschrieben werden. Es ist eine Fiktion, die historische Ereignisse und Figuren in der politischen Situation ab dem Jahr 1929 erzählerisch verarbeitet: eine breit angelegte, multiperspektivische Erzählung ohne direkten didaktischen Anspruch, aber durchaus – so die Selbstaussage der Macher – mit der Intention »Anknüpfungspunkte in der Gegenwart zu finden« (Wollner 2018). Das äußert sich in bewusst eingearbeiteten Anachronismen, etwa wenn kommunistische Demonstranten im Jahr 1929 ›Wir sind das Volk‹ rufen, auf Seiten der Faschisten von ›Lügenpresse‹ die Rede ist oder wenn die Aufführungen im Varieté wie Aufnahmen gegenwärtiger Clubkultur wirken (vgl. Doering 2020; Guercke 2020). Diese Überlagerungen

---

<sup>24</sup> Für die 3. Staffel wurde Frank Griebe durch Christian Almesberger ersetzt, der zuvor Kameraassistent bei der Produktion war. Bernd Fischer betont, dass die Konzeption der 1. und 2. Staffel für die 3. Staffel übernommen wurde und auch die Arbeitsweise gleichblieb (vgl. Fischer 2020, 299).

<sup>25</sup> Vgl. die Selbstaussagen der Autoren und Regisseure in Wollner 2018 oder Töteberg 2020.

von Historischem und Aktuellem, Fiktivem und Faktischem weisen die Serie als einen komplexen postmodernen filmischen Text aus.

Dramaturgisch arbeitet *Babylon Berlin* mit dem Katalog populärer serientypischer und filmischer Darstellungsweisen: Die episodische Erzählstruktur mit parallel verlaufenden Handlungssträngen, eine mehr oder weniger ausgeprägte Cliffhanger-Dramaturgie und genretypischer Einsatz von Musik und Lichtstimmungen gehören zum Repertoire. Die Entwicklung der Hauptfigur Gereon Rath folgt ebenfalls einem Standard horizontal erzählter Serien. Die zunächst unerklärlichen Zitteranfälle des Kommissars und die rätselhaft erscheinenden Sequenzen von seiner Therapie werden über die einzelnen Episoden hinweg mehr und mehr erklärt. Im Verlauf der Serie entsteht damit seine *backstory*. Der dramaturgische Aufbau bei der Darstellung des Bombenattentats auf Regierungsrat Benda in der 2. Staffel ist nicht nur wie aus dem Lehrbuch für Spannungsdramaturgie aufgebaut, sondern folgt tatsächlich den Anweisungen Alfred Hitchcocks für die Erzeugung von *suspense* aus seinem Interview mit François Truffaut (vgl. 1973, 62–64): Das Publikum weiß von der Bombe unter dem Tisch, während der Protagonist nichts ahnt. Auch die knapp dreiminütige Plansequenz zu Beginn der dritten Staffel (2020) folgt einem gängigen Muster, hier mit *teaser*-Funktion: Ein zunächst unerklärliches Szenario (die Hauptfigur Gereon Rath bewegt sich stolpernd und benommen durch die Börse im Aufruhr) eröffnet die Erzählung, um dann zeitlich zurückzuspringen und von den Ereignissen zu erzählen, die dazu geführt haben.<sup>26</sup>

Neben den historischen Topoi der Weimarer Zeit ist die Filmgeschichte doppelt in den Serientext eingeschrieben: Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm wird thematisiert, die dritte Staffel siedelt den Kriminalfall im Umfeld eines Berliner Filmstudios an.<sup>27</sup> Dort wird an einem Filmmusical im expressionistischen Stil gearbeitet, was Gelegenheit gibt, Zitate und Referenzen in Dekor, Kostüm und Produktionsdesign zu integrieren. Film- bzw. Bildzitate finden sich auch außerhalb des Plots: Hierzu gehören direkte Übernahmen einzelner Einstellungen aus *Menschen am Sonntag* (1929) oder auch Perspektiven aus *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (1931). Die grafischen Elemente im Abspann zitieren oder übernehmen direkt die abstrakten grafischen Bewegungsexperimente Walter Ruttmanns aus der Zeit. *Babylon Berlin* ist in Dramaturgie und Form ein komplexer selbstreflexiver Metatext.

Darüber hinaus wird das Spiel mit Zitaten bis in die Vermarktung der Serie weiter betrieben. Ein Foto von den Dreharbeiten zeigt Regisseur Tykwer vor einer

---

<sup>26</sup> Ähnliche Serieneinstiege zeigen beispielsweise *Bad Banks* (2018) – ebenfalls im Umfeld eines Börsencrashes – und *Biohackers* (2020).

<sup>27</sup> Interessant sind hier die dargestellten Machtverhältnisse bei den Dreharbeiten: Produzent und Regisseur sind fest in der Hand von Kriminellen.

Gruppe von Tänzern und Darstellerinnen, in Anlehnung an klassische Aufnahmen von gestikulierenden Regisseuren mit ihren Teams. Der formale Aufbau des Fotos und die Gesten der Abgebildeten entsprechen sehr genau einem berühmten Produktionsfoto vom Dreh einer Massenszene zu *Metropolis* (1927), auf dem Kameramann Karl Freund eine Massenszene arrangiert. Diese mediale Selbstreferentialität im Werbematerial kann natürlich als ironisches Zeichen verstanden werden, sie zeugt aber auch von dem hohen Maß an Kontrolle über die öffentliche Wahrnehmung zu allen Belangen der Serie.

Die skizzierten Aspekte charakterisieren *Babylon Berlin* als einen ›filmischen Text‹, der ohne die Referenz auf einen singulären Urheber (einen Autor) gesehen und verstanden werden kann. Die Serie repräsentiert den Stand der Dinge, wie von der Weimarer Republik heute filmisch für ein aufgeklärtes, medienaffines Publikum erzählt werden kann. Wie aber begegnet man den kontrollierten und hyper-selbstreflexiven Selbstaussagen aller Beteiligten an *Babylon Berlin* kritisch? Um zu einer film- oder fernsehhistorischen Perspektivierung der Produktion zu gelangen, die sich nicht allein auf Statements der Produzierenden stützt, ist abschließend ein kurzer vergleichender Blick auf die Großproduktion aus einer anderer Medienepoche hilfreich, die am gleichen Ort zur gleichen Zeit spielt: *Berlin Alexanderplatz* (1980) von Rainer Werner Fassbinder.

Die TV-Serie von 1980 wurde und wird fast ausschließlich als Werk des Autors und Regisseurs Fassbinder rezipiert.<sup>28</sup> Der singuläre Autor-Regisseur funktionalisiert den Romantext zum Ausgangspunkt seiner eigenen Phantasie über Opfermythos und Außenseitertum. Dabei übernimmt er die an Alfred Döblin angelehnte Verstrickung mit anderen Texten, Bildern und Musik und schafft ein idiosynkratisches Werk, das von Tom Tykwer als »ein narrativer Experimental-film« beschrieben wird, »der, mit unterschiedlichen theatralen Prinzipien jonglierend, ein Schlupfloch sucht zwischen Tradition und Avantgarde« (2007). Dieser Ansatz verweist auf den gestaltenden Filmemacher hinter der Film-erzählung. In *Babylon Berlin* hingegen erzählt sich alles ›wie von selbst‹, weil es gängigen Mustern folgt und alles genau so erscheint, wie es erwartet werden darf.<sup>29</sup> In technisch-handwerklicher Perfektion optimiert die Serie die gängigen

---

**28** Zeitgenössische Rezensionen sprechen fast immer von ›Fassbinders Alexanderplatz‹. Der Autor-Regisseur signiert das Werk zudem auf vielfältige Weise: Er spricht sämtliche Off-Texte und hat Cameo-Auftritte im zweistündigen Epilog des Films mit dem symptomatischen Titel *Rainer Werner Fassbinder: Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf*.

**29** In seiner furios-wütenden Polemik formuliert Kurt Scheel das Dilemma der Serie so: »Es geht also weder um historische Wahrheit noch um literarische Wahrheit, in der man einer Figur folgt und ihr glaubt, was sie erlebt und was sie erzählt, weil sie so glaubwürdig ist; es geht darum, eine deutsche Erfolgsserie zu machen, die genug Klischees, darf's ein bisschen Nazi mehr sein?, zeigt, auf dass man sie gut vermarkten und verkaufen könnte« (2017).

Berlinbilder der Weimarer Republik zu einer Zeit- und Medienschau ohne erkennbaren Urheber. Fassbinders *Alexanderplatz* bediente die Sehgewohnheiten seiner Zeit nicht – und die heutigen erst recht nicht. Gerade dadurch verweist der Film auf seine gestaltende (auktoriale) Instanz. *Babylon Berlin* dagegen kann tatsächlich ›autorlos‹ verstanden werden. Die aktuelle Serie verdeckt ihre Konstruktion zugunsten einer kohärenten, sich aber dennoch aus endlosen Bezügen speisenden filmischen/seriellen Erzählung. Dieser Befund deckt sich weitgehend mit den Aussagen aller Produktionsbeteiligten. Die nach Sellors wesentlichen Faktoren ›intention‹ und ›control‹ sind also in hohem Maße vorhanden (2007, 266). Einen individuellen Stil weist die Serie eher nicht auf. Zu fragen ist, inwieweit eine so explizit kollektiv entstandene Großproduktion sichtbare (singuläre oder plurale) Autorschaft überhaupt ermöglicht und wie die Produktionsbedingungen die Ästhetik des Films beeinflussen. Für den filmkritischen Diskurs ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer engen Verknüpfung von filmanalytischer Arbeit mit den Fragestellungen der Filmproduktionsforschung.

## Literatur

- Bergfelder, Tim et al. (Hg.), *The German Cinema Book*, London 2020.
- Bordwell, David/Janet Staiger/Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London 1988.
- Brannigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, London 1992.
- Cahiers du Cinema, John Ford's *Young Mr. Lincoln* (1970), in: Geralt Mast/Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism*, Oxford 1985, 695–740.
- Caldwell, John Thornton, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham/London 2008.
- Caldwell, John T., Zehn Thesen zur Produktionsforschung, *montage a/v* 22:1 (2013), 33–47.
- Carringer, Robert L., *The Making of Citizen Kane* [1985], Berkeley 1996.
- Caughie, John (Hg.), *Theories of Authorship. A Reader*, London 1986.
- Chapman, James/Mark Glancy/Sue Harper (Hg.), *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, London 2007.
- Cook, Samantha (Hg.), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Vol. 4: *Writers and Production Artists* [1990], Detroit 1993.
- Corrigan, Timothy, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*, London 1992.
- Doering, Kai, *Babylon Berlin*: »In vielem ist die Serie erschreckend aktuell.« [Interview mit dem Historiker Olaf Guercke], in: *vorwärts*, 10.10.2020, <https://www.vorwaerts.de/artikel/babylon-berlin-vielem-serie-erschreckend-aktuell> (10.08.2021).
- Fischer, Bernd, Das Licht Babylons, in: Michael Töteberg (Hg.), *Babylon Berlin* [2018], Leipzig 2020, 298–303.
- Frisch, Simon, Auteurismus: Film als Artefakt, in: Malte Hagener/Volker Pantenburg (Hg.), *Handbuch Filmanalyse*, Wiesbaden 2020, 253–274.

- Guерcke, Olaf, *Babylon Berlin und der Anfang vom Ende der Weimarer Republik. Wie eine moderne Fernsehserie Geschichte erzählt*, Bonn 2020.
- Hellerman, Jason, What is a Writers' Room?, *no film school*, 22.10.2019, <https://nofilmschool.com/writers-room-definition> (21.08.2021).
- Kael, Pauline, The Making of *The Group*, in: P.K., *Kiss Kiss Bang Bang. Film Writings 1965–1967*, London 1987, 65–100.
- Kamp, Werner, Autorkonzepte in der Filmkritik, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, 441–463.
- Kirchlechner, Johannes, Kinematographie – eine Annäherung [2013], in: BVK. *German Society of Cinematographers*, <https://kinematografie.org/berufsverband/kinematografie.php> (10.08.2021)
- Keenan, Richard C., *The Films of Robert Wise*, Lanham/Maryland 2007.
- Krauß, Florian, Im Angesicht der ›Qualitattsreihe‹. Produktionskulturen in der deutschen Fernsehserienindustrie, *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 18:2 (2018), 47–66, <https://doi.org/10.25969/mediarep/3536>.
- Krauß, Florian/Skadi Loist, Medienindustrieforschung im deutschsprachigen Raum. Einleitung, *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 18:2 (2018), 7–25, <https://doi.org/10.25969/mediarep/3533>.
- Pinkerton, Nick, Lo and Behold. Reveries of the Connected World, *Sight & Sound*, November 2016, 80 f.
- Prager, Brad, Constructing Authorship: Werner Herzog is his Films, in: Tim Bergfelder et al. (Hg.), *The German Cinema Book*, London 2020, 231–239.
- Rebello, Stephen, *Hitchcock und die Geschichte von Psycho*, München 2013.
- Rhodes, Gary D., *The Films of Joseph H. Lewis*, Detroit 2012.
- Ritzer, Ivo, *Medialität der Mise-en-scène. Zur Archäologie telekinematischer Räume*, Wiesbaden 2017.
- Scheel, Kurt, Warum ist Babylon Berlin so abstoßend?, *Das Schema*, 23.10.2017, <https://das-schema.com/2017/10/23/warum-ist-babylon-berlin-so-abstossend/> (02.08.2021).
- Sellors, C. Paul, Collective Authorship in Film, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65:3 (2007), 263–271.
- Silver, Alain and James Ursini, *Whatever Happened to Robert Aldrich? His Life and His Films*, New York 1995.
- Töteberg, Michael (Hg.), *Babylon Berlin* [2018], Leipzig 2020.
- Truffaut, François, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, übers. von Frieda Grafe und Enno Patalas, München 1973.
- Tykwer, Tom, Das Kino ist mehr als eine Geschichte, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.2.2007, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/tykwer-ueber-fassbinders-berlin-alexander-platz-1413548.html> (20.07.2021).
- Vonderau, Patrick, Theorien zur Produktion. Ein Überblick, *montage a/v* 22:1 (2013), 9–32.
- Wahl, Chris, Das Authentische und das Ekstatische versus das Stilisierte und Essayistische – Herzogs Doku-Fiktionen, in: C.W., *Lektionen in Herzog*, München 2011, 282–327.
- Wehl, Gisela, *Babylon Berlin*: Interview mit den DoPs Frank Griebe, Philipp Haberlandt und Bernd Fischer, in: *Film & TV Kamera*, 1.11.2017, <https://www.filmundtvkamera.de/produktion/babylon-berlin-interview-mit-den-dops-frank-griebe-philipp-haberlandt-und-bernd-fischer/> (10.08.2021).
- Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* [1969], Bloomington/London 1972.



Wollner, Anna, »Wir wollten erzählen, wie die Zeit vor dem Nationalsozialismus war.« Audio-interview mit Hendrik Handloegten, Tom Tykwer und Achim von Borries, in: *kinofenster*, 12.9.2018, <https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1809/kf1809-ba-byton-berlin-interview-tykwer-hendloegten-borries/> (10.8.2021).