

Fiktionalisierung dokumentarischer Fernsehinhalte

MELANIE ZEINLINGER

MASTERARBEIT

eingereicht am
Fachhochschul-Masterstudiengang

DIGITAL ARTS

in Hagenberg

im Juni 2014

© Copyright 2014 Melanie Zeinlinger

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der *Creative Commons Lizenz Namensnennung–NichtKommerziell–KeineBearbeitung Österreich* (CC BY-NC-ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>.

Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hagenberg, am 30. Juni 2014

Melanie Zeinlinger

Inhaltsverzeichnis

Erklärung	iii
Kurzfassung	vii
Abstract	viii
1 Einführung	1
1.1 Realität, Objektivität und Glaubwürdigkeit	2
1.2 Positive Entwicklungen mit Hilfe der Doku-Hybriden	5
2 Ein Blick auf den österreichischen Fernsehmarkt	6
2.1 Methodik, Auswahlverfahren und Knock-out Kriterien	6
2.2 Allgemeine Erkenntnisse	7
2.2.1 Die Wiederholungsrate	8
2.2.2 Hybride überschwemmen den Markt	8
2.2.3 Vergleich der öffentlich-rechtlichen Sender mit den Privaten	8
2.2.4 Planbares Fernsehprogramm – Planbare Formatlängen	9
2.2.5 Serien- und Reihenbildung	10
2.2.6 Tages- und Wochenaufteilung	10
3 Doku ist nicht gleich Doku	13
3.1 Das Modewort Doku	13
3.2 Die Doku-Soap	14
3.2.1 Richterin Barbara Salesch und Richter Alexander Hold	16
3.2.2 Auf Streife!	17
3.2.3 Im Namen der Gerechtigkeit	17
3.2.4 4 Hochzeiten und eine Traumreise	18
3.2.5 Wien – Tag und Nacht	18
3.2.6 Unsere erste gemeinsame Wohnung	19
3.3 Vorschlag zur Genre-Einteilung	19
3.4 Die Dokumentation	21
3.5 Die Reportage	23

3.5.1	Das Geschäft mit der Liebe – Frauen aus dem Osten	24
3.5.2	Notaufnahme	25
3.5.3	ATV – Die Reportage	26
3.5.4	Am Schauplatz	26
3.5.5	Sarah Wieners erste Wahl	27
3.6	Der Dokumentarfilm	28
3.6.1	Das Venedig-Prinzip	29
3.7	Das Doku-Drama	30
3.7.1	14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs	31
3.7.2	Der Rücktritt	32
4	Von der Information zur Unterhaltung	33
4.1	Dramaturgie und Storytelling	33
4.2	Visuelle Ebene	37
4.2.1	Kameraführung und Montage	37
4.2.2	Die Protagonisten	40
4.2.3	Darstellung des nicht Vorhandenen	41
4.3	Auditive Ebene	42
4.3.1	Der Kommentar	42
4.3.2	Musik und Sounddesign	43
4.4	Formatierung durch den Sender	45
4.5	Rumours & Secrets	47
4.5.1	Ansatz A	48
4.5.2	Ansatz B	49
4.5.3	Ansatz C	50
4.5.4	Ansatz D – finale Version	52
5	Die Grenzen verschwimmen	56
5.1	Definition von Transmedia	57
5.2	Transmedia am Beispiel <i>Wer rettet Dina Foxx?</i>	58
6	Schlussbemerkungen	61
A	Interviews mit jungen Filmschaffenden	66
A.1	Interview vom 22.06.2014 mit Robin Wuchter und Moritz Jakobi	66
A.2	Interview vom 21.06.2014 mit Christine Schäfer, Eva-Maria Gördes, Anne Goldenbaum und Petja Nedeltscheva	87
B	Inhalt der DVD	106
B.1	PDF-Dateien	106
B.2	Video-Beispiele	106
B.3	Interviewaufnahmen	106
B.4	Online-Ressourcen	107
B.5	Monatsanalyse Datenbank	107

Quellenverzeichnis	108
Literatur	108
Filme und audiovisuelle Medien	109
Online-Quellen	110

Kurzfassung

Jeder Österreicher verbringt täglich mehrere Stunden damit, zu fernsehen, was den Konsum dieses Mediums zur Lieblingsfreizeitbeschäftigung des Landes macht. Die vorliegende Arbeit thematisiert die fortschreitende Fiktionalisierung dokumentarischer Fernsehinhalte. Um die derzeitige Situation des österreichischen Fernsehmarktes realistisch einschätzen zu können, enthält die Arbeit eine quantitative Analyse des Fernsehmonats März 2014, wie auch Interviews mit jungen Filmschaffenden über die derzeitige und zukünftige Entwicklung des Dokumentarischen. Den Kern dieser Arbeit bilden jedoch die Analyse narrativer und stilistischer Mittel hybrider Formate, sowie die Überprüfung und Weiterentwicklung gängiger Genreeinteilungen anhand aktueller Beispiele. Dazu wird ein neu erarbeitetes Modell für die Einteilung von Doku-Soaps eingeführt. Das Masterprojekt *Rumours & Secrets* dokumentiert, wie auch auf andere Weise eine Fusion zwischen dokumentarischem Material und fiktionalen Techniken entstehen kann.

Abstract

Every Austrian spends several hours of the day watching TV, which makes the use of this medium the favourite leisure time activity of the country. This thesis discusses the progress of fictionalization of documentary television content. To investigate the current situation of the Austrian television sector correctly, the thesis contains a quantitative analysis of the television content in March 2014. Additionally it includes interviews with young filmmakers about the current and future development of documentary work. The main focus of this thesis represents the analysis of narrative and stylistic methods of hybrid formats and the validation and enhancement of common genre classifications using up-to-date examples. For this purpose a new model for the specification of docu-soaps is introduced. The master project *Rumours & Secrets*, shows how working with documentary material and fictional techniques can be possible in a different way.

Kapitel 1

Einführung

Die Freizeitaktivität Nummer eins in Österreich ist das Fernsehen. Jeder Österreicher verbringt im Schnitt 168 Minuten pro Tag vor dem Fernsehgerät (vgl. [25]). Da das Medium Fernsehen in den letzten Jahren immer stärker als Unterhaltungsmedium und nur noch zweitrangig als Informationsquelle genutzt wird, unterliegt auch das Fernsehprogramm einem starken Wandel. Dies betrifft auch dokumentarische Fernsehformate, welche schon immer einen fixen Bestandteil des Fernsehangebotes darstellten. Neue hybride Formen boomen und oftmals entsteht der Eindruck, das Nachmittagsprogramm werde geradezu von ihnen überschwemmt. Durch geschicktes kombinieren der Vorteile des Non-fiktionalen mit dem Fiktionalen, entstehen Formate, bei denen sich der Zuseher zum einen gut informiert und zum anderen auch noch gut unterhalten fühlt. Dieser Vorteil gegenüber anderen, klassischen Formen, wie dem Dokumentarfilm, dem die Attribute langatmig, anstrengend und langweilig anheften, verdanken die neuen Formen wohl das große Interesse. Sie stellen in ihrer Länge und ihrem Aufbau kurze, leicht verständliche Häppchen dar, die man auch einfach zwischendurch konsumieren kann.

Um den Überblick über diese neuen Formate nicht zu verlieren, werden mit großem Engagement neue Genrebezeichnungen kreiert. Diese variieren jedoch von Sendeanstalt zu Sendeanstalt zum Teil sehr stark. So kann es vorkommen, dass die gleiche Sendung einmal als Doku-Soap und einmal als Dokumentation gekennzeichnet wird. Das dadurch entstehende Chaos und die Einführung des neuen Modewortes *Doku*, das für alles steht, was im entferntesten mit dokumentarischen Arbeiten zu tun hat, führen dazu, dass die Zuseher langsam den Glauben in das Authentische des Dokumentarischen verlieren. Dies ist ein großes Problem, nicht nur für viele Dokumentaristen, die in den neuen Formen eine Bedrohung für traditionelle dokumentarische Formate sehen. Um die tatsächliche Verbreitung der neuen hybriden Formate am österreichischen Fernsehmarkt feststellen zu können, enthält diese Arbeit eine quantitative Analyse des Programms jener Sender, welche laut

Statistik Austria im Jahr 2013 am häufigsten von den Österreichern konsumiert wurden. Dies soll helfen, die angesprochene Problematik in einer gesunden Relation zu sehen und gleichzeitig Bewusstsein schaffen, wie häufig dokumentarische Inhalte programmiert werden.

Im Anschluss daran werden gängige Genreddefinitionen auf ihre Verwertbarkeit überprüft. Ziel dieses anschließenden Kapitels soll es sein, eine zeitgemäße Definition für traditionelle, wie auch neue, hybride Formate zu finden, welche auch die entstandenen Genreeinteilungen der Fernsehsender mit einschließt. Weiters soll der „Verwandtschaftsgrad“ der Hybriden zum Dokumentarischen analysiert werden. Diese Maßnahmen sollen helfen, den Glauben in das Dokumentarische beim Rezipienten durch bessere, verständliche Etikettierung zu stärken. Um noch weiter in die Tiefe zu gehen, werden im darauf folgenden Kapitel dramaturgische Konzepte dokumentarischer Formate thematisiert. Dazu zählen narrative, technische und stilistische Mittel. Das Masterprojekt *Rumours & Secrets*, welches einen großen Anstoß für die Auseinandersetzung mit der Thematik dieser Masterarbeit darstellt, ist ebenfalls ein Teil dieses Kapitels. Anhand des Projekts und weiterer dokumentarischer Fernsehinhalte werden die zuvor genannten Mittel und ihre Funktionen dargestellt.

Im vorletzten Kapitel wird die Thematik aus der Perspektive des fiktionalen Films beleuchtet. Biografien, Verfilmungen von historischen Ereignissen und das Verwenden von typisch dokumentarischen Stilmitteln, wie der Handkamera im Horrorfilm, zeigen, dass auch der fiktionale Film die Möglichkeiten des Dokumentarischen erkannt hat und durchaus einer Annäherung nicht abgeneigt ist. Weiters enthält dieses Kapitel einen Exkurs zum Thema Transmedia-Projekte. Abschließend sollen durch Interviews mit jungen Filmschaffenden neue Perspektiven und Entwicklungsmöglichkeiten für dokumentarische Formate aufgezeigt und diskutiert werden.

1.1 Realität, Objektivität und Glaubwürdigkeit in dokumentarischen Formaten

Eines der größten Probleme des non-fiktionalen Films bzw. dokumentarischer Formate ist, der sich noch immer haltende Irrglaube der Rezipienten, sie bekämen die objektive Realität zu sehen. Lisa Grözinger und Kerstin Henning formulieren dies in ihrer Diplomarbeit *Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genregrenzen im Fernsehen*. folgendermaßen [5, S. 10]:

Mit dem Begriff Dokumentarfilm wird gerne die Vorstellung verbunden, dass Dokumentaristen die Wirklichkeit wiedergeben würden, ohne dabei ihre eigenen Ansichten einfließen zu lassen. Es ist überraschend, dass dieser Mythos der neutralen Objektivität des Dokumentarfilms bis heute überlebt hat.

Tatsächlich stecken dokumentarische Formate hier in einer Zwickmühle. Denn, obwohl die Erwartungshaltung bei „seriösen“, traditionellen Formaten wie Dokumentation, Reportage oder Dokumentarfilm sehr hoch ist und der Zuseher „Wahrheit 24 Mal in der Sekunde“ [1, S. 123] [18] erwartet, gilt für die neuen hybriden Formate so ziemlich das genaue Gegenteil. Dieses Misstrauen bringt Fritz Wolf zum Ausdruck, wenn er schreibt [11, S. 82]:

Dass man den Bildern nicht mehr trauen kann, gehört inzwischen schon zum allgemeinen Medienwissen.

Während der Recherchearbeiten ist besonders stark aufgefallen, wie sehr Dokumentaristen um ein neues, der Realität angepasstes Bild des Dokumentarischen in der Öffentlichkeit bemüht sind. Im Folgenden einige Zitate, die zu erklären versuchen, wie Begriffe wie Realität oder Objektivität in Bezug auf das Dokumentarische zu verstehen sind und damit umgegangen werden muss:

„Vorzugeben, man sei objektiv und könne Ereignisse als neutrale Nachricht oder bloße Information weitergeben, ist eine der großen Täuschungen der Medien. Der Dokumentarfilmer muss wissen, dass alles, was er tut, subjektiv ist. Es gibt keine objektive Realität und schon gar keinen objektiven Zugriff darauf. Diese Einsicht und Erkenntnis ist seine eigentliche Chance, der Schlüssel zu Authentizität und Glaubwürdigkeit.“ [8, S. 34]

„Ein Dokumentarfilm ist kein Abziehbild der Wirklichkeit, sondern ein dramaturgisch bearbeitetes Konstrukt.“ [7, S. 314]

„Nein, ich denke, die sogenannte Objektivität können wir getrost vergessen. Filmische Darstellung eignet sich dazu einfach nicht. Deshalb schlage ich vor, *objektiv* durch die Begriffe *fair* oder *angemessen* zu ersetzen! Sie kommen der ideellen Objektivität am nächsten.“ [6]

„Dokumentarische Bilder waren immer schon nur ein subjektiv ausgewählter Ausschnitt der Wirklichkeit und insofern künstlich.“ [11, S. 82]

Dokumentarische Formate zeigen also weder die Wirklichkeit, noch erheben sie Anspruch darauf. Was aber, wird sich nun so mancher fragen, zeigen sie dann? Thomas Schadt beschreibt die Grundintention in [8, S. 82] aussagekräftig, indem er ein Motiv oder ein Thema mit einem Kuchen vergleicht. Das einzelne dokumentarische Werk stellt somit ein Stück des Kuchens dar, durch dessen Konsum man sich eine Vorstellung davon machen kann, wie der ganze Kuchen aussieht, ohne ihn jemals wirklich gesehen zu haben. Um

dies zu gewährleisten, betont er, sei es wichtig, das Stück umfassend und vollständig zu dokumentieren.

Besonders wichtig für die Rezeption ist, wie auch in den Zitaten bereits angedeutet wird, die Authentizität. Alles, was wir täglich an Medien konsumieren, wird von uns automatisch auf seine Authentizität und Glaubwürdigkeit überprüft. Dabei helfen uns unsere Erfahrungen und das bereits erwähnte, erlernte Medienwissen. Besonders hybride Formate haben damit oft Probleme, da sie dem Rezipienten zum Teil widersprüchliche Signale senden und dieser somit nicht einordnen kann, wie das Gezeigte zu interpretieren ist. Im Falle einer dokumentarischen Sendung, wird er nicht an ihre Authentizität glauben, sondern sie als inszeniert einstufen. Das ist problematisch, wenn die Intention für den Konsum der Sendung der Thrill ist, wirkliche Menschen zu sehen, Menschen, denen es tatsächlich so ergeht, wie man es am Bildschirm sieht (vgl. [2, S. 56]). Dies soll nicht bedeuten, dass hybride Formate generell für non-fiktionale Inhalte ungeeignet sind. Um zu gewährleisten, dass der Rezipient das Format richtig „lesen“ kann, sind ausreichend eindeutige Authentizitätsmerkmale nötig. Das kann beispielsweise die Vorankündigung für eine Sendung oder auch eine klare Kennzeichnung im Vorspann sein. Thomas Schadt schreibt über diese Problematik [8, S. 21]:

Dabei geht es mir nicht um eine generelle Kritik an neuen Formen, Mischformen, Formaten und Techniken. Diese Vielfalt bietet ein großes kreatives Potential, das genutzt werden muss. Ich meine allerdings, es ist unbedingt erforderlich, die gewählten Mittel so einzusetzen, dass sie auch für den ungeübten Zuschauer zuzuordnen oder wenigstens erahnbar sind, „les- oder fühlbar“ bleiben. Wer im Dokumentarfilm inszeniert, soll dies erkennbar machen. Alles andere ist eine (un-)bewusste Täuschung, die eine Schwächung der Glaubwürdigkeit zur Folge hat.

Wie bereits beschrieben, kann auch die Vorankündigung im Programm einen wichtigen Hinweis dafür liefern, was der Rezipient von einer bestimmten Sendung erwarten darf. Leider sind die üblichen Genreeinteilungen zu meist nicht besonders aussagekräftig oder wecken gar falsche Erwartungen. Besonders groß ist dieses Problem, wie es scheint, im Bereich der Dramaturgie. Der Rezipient wird vermehrt darüber im Unklaren gelassen, ob es sich um fiktional erdachtes oder dramaturgisch verdichtetes Material handelt. Durch das Modewort *Doku* wird nur ein Bezug zur Realität versprochen – ob das nun die Handlung, die Darsteller oder das Setting betrifft ist oftmals nicht klar ersichtlich. In Kapitel 3 wird sich dieser Thematik gesondert angenommen. Die bestehenden Genreeinteilungen und Definitionen werden auf ihre Aussagekraft überprüft und zeitgemäß formuliert.

1.2 Positive Entwicklungen mit Hilfe der Doku-Hybriden

So sehr der eine oder andere Dokumentarist die neuen hybriden Formen auch verteufelt und sie für das Aussterben „seriöser“ dokumentarischer Formen verantwortlich macht, so positiv und hoffnungsvoll stehen ihnen andere gegenüber. Das Angebot an Dokumentarischem ist reicher geworden und aufgrund der Art, wie sie konsumiert werden, kann nicht angenommen werden, dass Zuseher, die beispielsweise den klassischen Dokumentarfilm schätzen, plötzlich Doku-Soaps vorziehen. Hauptziel der neuen Formate ist es nicht, wie bei den klassischen Formen, den Rezipienten mit dem Gefühl zurückzulassen, gut informiert worden zu sein, sondern, gut unterhalten worden zu sein und dabei das ein oder andere Interessante erfahren zu haben. Auch im Aufbau unterscheiden sie sich, wie in den Kapiteln 3 und 4 noch genauer beschrieben wird, oftmals stark. Thematisch werden für hybride Formen, wie es scheint, Alltagsthemen bevorzugt. Lisa Grözinger und Kerstin Henning bemerken dazu [5, S. 74]:

Noch nie zuvor wurde im Fernsehen so viel gebohrt, gehämmert, Gartenarbeit verrichtet, Frauen oder Urlaub getauscht, Traumhäuser errichtet, Babys zur Welt gebracht oder Polizisten, Köchen und Putzfrauen bei der Arbeit zugesehen.

Dabei wird den hybriden Formen von Lutz Hachmeister, Leiter des Grimme-Institutes, vorgeworfen, niedrige Instinkte wie Voyeurismus, Schadenfreude oder Sensationsgier anzusprechen (vgl. [2, S. 86]). Dies stimmt vermutlich auch, da der Mensch seit jeher am effektivsten auf der emotionalen Ebene angesprochen werden kann, wie auch die Auflagenzahlen der Bild und Kronen Zeitung zeigen. Doch eines darf dabei nicht vergessen werden: Konsumenten von hybriden dokumentarischen Formaten sind so gut wie nie typische Konsumenten des traditionellen Dokumentarismus. Durch den Konsum dieser Formate kommen sie allerdings damit in Kontakt und werden so vielleicht auch neugierig auf andere Formen. Darin liegt auch die große Hoffnung der Dokumentaristen. Stefanie von Ehrenstein beschreibt es folgendermaßen [5, S. XIV]:

[Die Fernsehkonsumenten] tun Dokumentarfilme als klassisches und in ihren Augen langweiliges „Bildungsfernsehen“ ab. Es kann also durchaus von Vorteil sein, wenn Doku-Soaps die Zuschauer unterhalten und auf andere Doku-Formen neugierig machen...

Kapitel 2

Ein Blick auf den österreichischen Fernsehmarkt

2.1 Methodik, Auswahlverfahren und Knock-out Kriterien

Anhand einer quantitativen Programmanalyse des österreichischen Fernsehmarkts im Monat März können Erkenntnisse darüber gewonnen werden, wie stark der Trend zu hybriden Formaten sich beim österreichischen Fernsehpublikum durchgesetzt hat. Um diese Ergebnisse in Relation setzen zu können, werden sie mit den Ergebnissen einer quantitativen Analyse des deutschen Fernsehmarkts im Jahr 2003 verglichen (siehe [11]). Die Auswahl der Sender erfolgte aufgrund einer Analyse der österreichischen TV-Marktanteile der ORF Medienforschung [26] und der Statistik Austria [27]. Sie umfasst folgende Sender (gelistet nach Marktanteil 2013): ORF 2, ORF eins, SAT.1, RTL, PRO7, ZDF, VOX, PULS 4, ATV, ServusTV, ATV II und ORF III; Dabei muss angemerkt werden, dass die Marktanteile von ServusTV, ATV II und ORF III sich zwischen 1,5 Prozent und 0,5 Prozent bewegen. ATV II und ORF III wurden trotzdem in die Analyse mit einbezogen, um Wiederholungen innerhalb einer Senderfamilie beobachten zu können. ServusTV wurde wegen seiner stark programmierten Dokumentationen aufgenommen.

Den Monat März als exemplarischen Analysemonat zu wählen hatte verschiedene Gründe. Im Zeitraum der Analyse, welche zwischen 3. März und 6. April durchgeführt wurde, war nur ein Feiertag (5. März Aschermittwoch) und es gab keine größeren innen- oder außenpolitischen Ereignisse, Terroranschläge oder Katastrophen. Somit handelt es sich um einen durchschnittlichen, repräsentativen Fernsehmonat. Auf Feiertage wurde deshalb geachtet, da von den Fernsehanstalten zu diesen Zeitpunkten erfahrungsgemäß viele Dokumentationen programmiert werden.

Für die Durchführung der Programmanalyse wurde eine Datenbank erstellt. Diese wurde mit Hilfe der online Programmvorschau der einzelnen Sender befüllt. Somit sollte gewährleistet werden, dass auch kurzfristige Änderungen im Programm, welche in einer Fernsehzeitschrift nicht berücksichtigt werden können, erfasst wurden. Trotzdem wird nicht der Anspruch auf Vollständigkeit oder Fehlerlosigkeit gestellt, da es immer sein kann, dass gewisse Änderungen zu spät oder gar nicht kommuniziert wurden. Diese Ungenauigkeit sollte aber akzeptabel gering ausfallen und das Ergebnis nicht maßgeblich verändern. Die Kategorisierung und Genreinteilung wurde anhand der von den Sendern zur Verfügung gestellten Einteilungen vorgenommen und durch eigenes Wissen ergänzt, da es unmöglich ist, den Inhalt aller programmierten Sendungen zu kennen.

In die Datenbank wurden dokumentarische Sendungen wie Reportagen, Dokumentationen, Doku-Soaps, Magazine u. v. m. mit einer Mindestbeitragslänge von zehn Minuten aufgenommen. Diese Beschränkung aufgrund der Länge wurde zu Gunsten einer einheitlichen analysierbaren Dramaturgie gesetzt. Peter Kerstan schreibt dazu [6]:

Unser Gedächtnisvermögen lehnt zu kurze Eindrücke und Erlebnisse als unbedeutend ab und verhindert selektiv ihre weitere Speicherung.

Aus diesem Grund unterscheiden sich kürzere dokumentarische Sendungen in ihrer Dramaturgie. Non-fiktionale Formate wie Shows oder Live-Übertragungen wurden ebenfalls von der Analyse ausgeschlossen.

2.2 Allgemeine Erkenntnisse

Im Beobachtungszeitraum zwischen 3. März und 6. April 2014 wurden in den für die Analyse ausgewählten Sendern 3022 dokumentarische Sendungen ausgestrahlt. Gemessen an der Anzahl der generell ausgestrahlten Sendungen (12784) ist dies eine ganze Menge, vor allem, da beachtet werden muss, dass der verbleibende Rest neben fiktionalen Sendungen auch Nachrichten, Live-Übertragungen, Shows usw. enthält. Der allgemeinen Befürchtung einiger, das Dokumentarische im Fernsehen wäre unterrepräsentiert, kann somit getrost widersprochen werden. Vergleicht man diesen Wert mit jenem aus dem Jahr 2003, der Analyse deutscher Vollprogramme, so zeigt sich, dass die Anzahl an dokumentarischen Formaten um mehr als die Hälfte angestiegen ist.

Allerdings muss das jetzt entstandene Bild etwas relativiert werden. Unter anderem die hohe Wiederholungsrate (fast 50 %) schränkt die Zahlen etwas ein. Somit sollten sie nicht als absolut genommen, sondern als wegweisende Tendenz betrachtet werden.

2.2.1 Die Wiederholungsrate

Besonders hoch ist die Wiederholungsrate am Vormittag zwischen 6:00 - 12:00 Uhr. In dieser Zeit sind drei Viertel aller ausgestrahlten dokumentarischen Sendungen Wiederholungen. Ein Phänomen, dass sich auch bei fiktionalen Serien beobachten lässt. Durchaus ebenso üblich ist die Weitergabe und Wiederholung von Sendungen innerhalb einer Senderfamilie. So wurden im Beobachtungszeitraum 10 Prozent der dokumentarischen Sendungen des ORF innerhalb der Senderfamilie wiederholt. Wiederholungen dieser Art konnten bei ATV nicht verzeichnet werden, da der Sender seine Formate, wie beispielsweise ATV Die Reportage, im Rhythmus von 4 bis 5 Jahren wiederholt. Eine andere Art der Wiederverwertung von Sendungen ist der Verkauf von Rechten an Fernsehanstalten anderer Länder. Dies war allerdings nicht Teil der hier vorliegenden Analyse.

2.2.2 Hybride überschwemmen den Markt

Nach wie vor hält sich hartnäckig der Eindruck, dokumentarische Fernsehformate würden tagsüber nur aus Doku-Soaps, Reality-Dokus oder Dokunovelas bestehen. Dieses Bild wurde bereits in der Analyse von 2003 widerlegt und auch jetzt zeigen die Zahlen, dass das Programm unter Tags durchaus reichhaltiger ist (siehe Abb. 2.1). Dabei muss angemerkt werden, dass ServusTV mit seinen fast durchgängigen Dokumentationen sicherlich einen großen Anteil daran trägt.

Im Sendeprogramm des ORF sucht man vergebens nach hybriden Formen wie z. B. Doku-Soaps und auch die anderen österreichischen Fernsehsender programmieren sie äußerst selten. Den höchsten Prozentanteil hält ATV mit 3 Prozent. Betrachtet man in diesem Kontext die Marktanteile der österreichischen Sender, welche zusammen bei über 40 Prozent liegen, wird klar, dass im Bezug auf den österreichischen Fernsehmarkt nicht von einer Überschwemmung der hybriden Formate die Rede sein kann.

2.2.3 Vergleich der öffentlich-rechtlichen Sender mit den Privaten

Vergleicht man die Anzahl der Sendungen, die im Analysezeitraum von öffentlich-rechtlichen Sendern ausgestrahlt wurden, so liegen diese mit 735 Sendungen weit unter der Anzahl der privaten Sender (2287). Ein überraschendes Ergebnis, wenn man bedenkt, dass noch 2003 die Sachlage genau umgekehrt war. Gründe dafür sind vermutlich die stärkere Programmierung hybrider Formate bei den Privatsendern, welche 2003 so noch nicht wirklich stattgefunden hat. Zusätzlich muss wieder auf das stark dokumentarisch-lastige Programm von ServusTV hingewiesen werden. Nur PRO7 widersetzt sich dem dokumentarischen Trend und bildet mit einer einzigen Magazin-sendung pro Tag (Galileo) das Schlusslicht der privaten Sender.

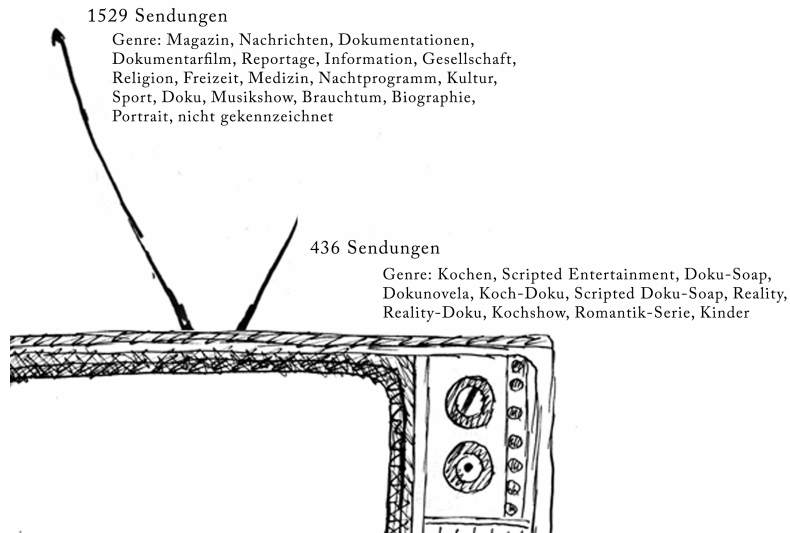


Abbildung 2.1: Das Fernsehprogramm in Bezug auf dokumentarische Sendungen ist unter Tags reichhaltiger als von vielen angenommen. Hybride Formate machen nur einen kleinen Teil des Ganzen aus. Grafik: [28].

2.2.4 Planbares Fernsehprogramm – Planbare Formatlängen

Im Laufe der Zeit haben sich für das Fernsehen bestimmte Formatlängen etabliert, die es dem Zuseher erleichtern sollen, sich in dem großen Angebot an Sendungen zurechtzufinden. Diesen Vorgang der Formatierung und seine Folgen für einzelne Fernsehformate werden in Kapitel 4 noch ausführlicher behandelt. Zieht man eine Grenze bei 60 Minuten Sendungsdauer so zeigt sich, dass 88 Prozent der Formate diese Länge nicht überschreiten. Exakt dieselben Werte wurden bei der Analyse 2003 ermittelt. Fritz Wolf schreibt weiters, es ließen sich Sendelängen gewisser Genres zuordnen [11, S. 24]:

So hat sich als Normalmaß für die Fernsehreportage das 30-Minuten-Format etabliert. Dokumentationen haben dagegen meist eine Länge von 45 Minuten. Größere Umfänge werden vor allem dem Dokumentarfilm zugemessen. Die Mehrheit der Dokumentarfilme (60 %) sind 60 bis 90 Minuten lang oder noch darüber hinaus.

Die Auswertung der Datenbank kann diese Aussage allerdings nicht vollends unterstützen. Reportagen hatten im Beobachtungszeitraum zumeist eine Länge von 50 bis 60 Minuten. Nur 10 Prozent überschritten eine Länge von 30 Minuten nicht. Etwas besser sieht es bei den Dokumentationen aus.

Hier waren es 36 Prozent bei einer Länge von höchstens 45 Minuten. Dokumentarfilme bestätigten hingegen die Einteilung. Bei 8 Dokumentarfilmen insgesamt hatten 4 eine Länge von ca. 60 Minuten und 4 eine Länge von ca. 90 Minuten. Ein Grund für die starke Abweichung könnte sein, dass Fritz Wolf die Längenformate ohne Werbeunterbrechung beschreibt. Bei den Längenangaben der Sender ist die Werbung aber immer inkludiert.

2.2.5 Serien- und Reihenbildung

Ein weiterer Aspekt des planbaren Fernsehformates ist die Tendenz zur Serien- und Reihenbildung. Nicht jedes Thema kann in der vorgegebenen kurzen Zeit ausreichend behandelt werden. Anstatt die Sendungen länger zu gestalten, werden lieber mehrere Teile produziert. Dadurch kann das vorhandene Programmschema bestehen bleiben und der Zuseher weiß, dass er das, was ihm heute schon gefallen hat, morgen wieder zur selben Zeit vorfinden wird. Die so entstehende Bindung des Zusehers ist ein wichtiges Werkzeug für die Fernsehanstalten (vgl. [11, S. 61]). Ein Nebenaspekt dieser Serien- und Reihenbildung ist, dass es alleinstehende Produktionen immer schwerer haben werden, einen Platz im Programm zu finden. Die Auswertung der Datenbank ergibt, dass nur 2,5 Prozent aller dokumentarischen Sendungen sogenannte Einzelstücke sind.

2.2.6 Tages- und Wochenaufteilung

Wirft man einen Blick auf die Aufteilung der dokumentarischen Fernsehformate auf die einzelnen Wochentage, so ergibt sich ein interessantes Bild (siehe Abb. 2.2). Montag ist der stärkste dokumentarische Tag der Woche. Anschließend nimmt die Anzahl Tag für Tag ab und erreicht am Freitag seinen Tiefpunkt. Ein kurzes Zwischenhoch am Samstag, das vermutlich auf die zahlreichen Wiederholungen, die an diesem Tag ausgestrahlt werden, zurückzuführen ist, leitet auf den Sonntag über. Dessen Programm wird von Dokumentationen und Reportagen geprägt, anders als unter der Woche, wo neue hybride Formen die Führung übernehmen. Auch ein genauerer Blick auf die Aufteilung der verschiedenen Formate während eines einzelnen Tages beinhaltet interessante Aspekte. Dazu wird der Tag in vier Zeitbereiche unterteilt:

- Vormittag: 6:00 - 12:00 Uhr
- Nachmittag: 12:00 - 18:00 Uhr
- Abend: 18:00 - 23:00 Uhr
- Nacht: 23:00 - 6:00 Uhr

Generell ist anzumerken, dass die Anzahl der Formate zu keiner Zeit sprunghaft anwächst oder sinkt (siehe Abb. 2.3). Die meisten Sendungen werden mit 33 Prozent am Nachmittag verzeichnet. Dabei handelt es sich haupt-

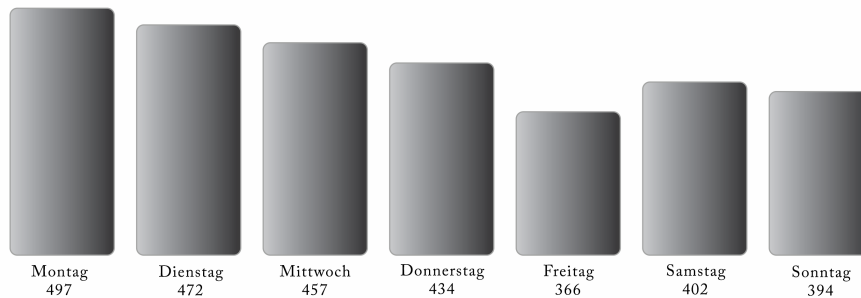


Abbildung 2.2: Aufteilung dokumentarischer Sendungen auf die Wochentage.

sächlich um neue hybride Formate gefolgt von einer ungewöhnlich hohen Anzahl an nicht gekennzeichneten Formaten. Um diesen Umstand aufzuklären muss erwähnt werden, dass SAT.1 und PRO7 ihre Sendungen nicht mit den üblichen Genrebezeichnungen versehen. Da am Nachmittag auf SAT.1 somit viele verdeckte Doku-Soaps und Gerichtsshows gesendet werden, kann der überdurchschnittlich hohe Wert an nicht gekennzeichneten Formaten am Nachmittag dadurch erklärt werden. Anschließend folgen Dokumentationen (226 Sendungen) und Reportagen (42 Sendungen). Die zweithäufigste Sendezeit mit 27 Prozent ist zwischen 23:00 und 6:00 nachts. Auch hier führen wieder hybride Formate, diesmal aufgrund der hohen Wiederholungsrate, das Feld an. Hier sind sie allerdings dicht gefolgt von Dokumentationen. Reportagen liegen wieder im oberen Mittelfeld. Weiters ist anzumerken, dass mehr als die Hälfte der gesendeten Dokumentarfilme zu dieser Uhrzeit programmiert wurden. Auch vormittags stehen hybride Formate aufgrund von Wiederholungen auf Platz eins, gefolgt von Dokumentationen. Interessant ist, dass sich die einzigen, vom Sender ausgewiesenen, dokumentarischen Formate für Kinder hier befinden. Am Abend wurde mit 571 Sendungen, entgegen der allgemeinen Wahrnehmung, ein durchaus hoher Wert an Dokumentarischem verzeichnet. Dokumentationen übernehmen die Führung und verweisen die hybriden Formate auf den zweiten Platz.

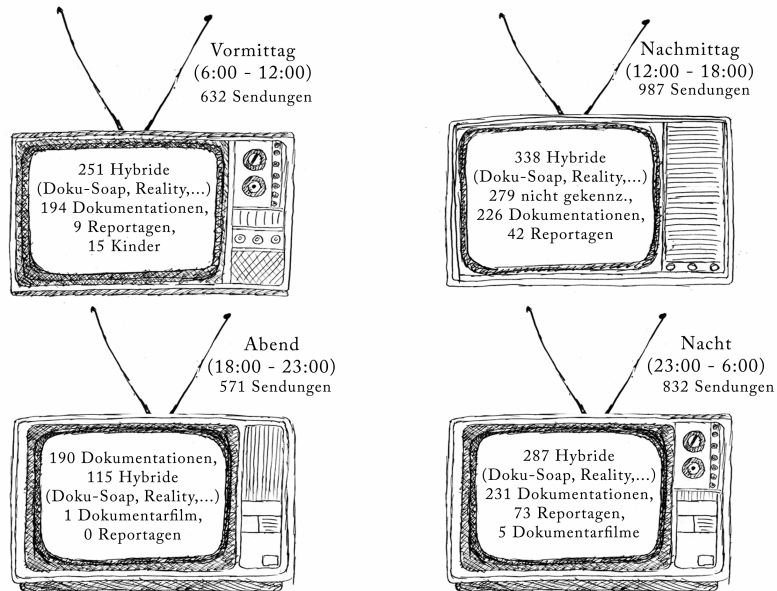


Abbildung 2.3: Aufschlüsselung nach Genre und Tageszeit. Grafik [28].

Tabelle 2.1: Anteil dokumentarischer Formate pro Sender im Überblick im Zeitraum von 3. März bis 4. April 2014.

	<i>Sendungen gesamt</i>	<i>dokumentarisch</i>	<i>Anteil in Prozent</i>
ORF eins	1704	21	1.2
ORF 2	1402	125	8.9
ORF III	915	496	54.2
ZDF	1164	93	8.0
ATV	980	179	18.3
ATV II	753	139	18.5
PULS 4	835	137	16.4
ServusTV	972	545	56.1
SAT.1	876	359	41.0
PRO7	1341	35	2.6
RTL	999	339	33.9
VOX	843	554	65.7
gesamt	12784	3022	23.6

Kapitel 3

Doku ist nicht gleich Doku

Das dokumentarische Fernsehangebot ist heute vielfältiger denn je. Leider gleicht dadurch das Fernsehprogramm oft einem undurchdringbaren Dschungel an Genrebegriffen. Ständig neue Kreationen der Sendeanstalten sind dabei wenig hilfreich dieses Begriffschaos zu entwirren. In diesem Kapitel wird anhand von üblichen Genrebeschreibungen und Beispielen aus dem Beobachtungszeitraum März versucht, eine neue, angepasste Form der Genreeinteilung zu entwickeln. Im Bezug auf hybride Sendungsformate werden vorhandene Einteilungen auf ihre Wirksamkeit und Beitrag zur Verständlichkeit überprüft und eine neu entwickelte Einteilungsform vorgestellt. Dadurch soll es dem Rezipienten erleichtert werden, Sendungen und den zu erwartenden Inhalt einzuordnen, denn [7, S. 569]:

Wir ziehen aus dokumentierter Wirklichkeit andere Schlüsse als aus einer gespielten Szene und fühlen uns manipuliert, wenn jemand die Etiketten vertauscht.

3.1 Das Modewort Doku

Es ist kurz, einprägsam, modern und steht für alles, was im entferntesten mit dokumentarischem Arbeiten zu tun hat – das Modewort Doku hat sich seinen Platz im deutschen Fernsehen erobert. Doch gerade das vielseitige Einsatzgebiet des Begriffs birgt ein großes Problem. Duden¹ definiert Doku als Kurzwort für Dokumentation, Dokumentarbericht, Dokumentarfilm u. Ä. Dabei variieren diese Terme in ihrer Haltung sehr stark, da beim Dokumentarfilm Subjektivität gewünscht wird, beim Dokumentarbericht diese allerdings höchst unangebracht wäre.² Somit muss festgehalten werden, dass der Begriff Doku für eine eindeutige Genreeinteilung nicht aussagekräftig genug ist. Aufgrund der großen Bekanntheit und dem damit verbundenen

¹<http://www.duden.de/rechtschreibung/Doku>

²Genauere Unterscheidungen der Genrebegriffe folgen in den nächsten Kapiteln.

Bezug zur Wirklichkeit, sollte allerdings die Verwendung in Verbindung mit anderen Genre-Termen in Betracht gezogen werden.

3.2 Die Doku-Soap

Wird dokumentarisches Material mit serieller Dramaturgie und Merkmalen fiktionaler Sendungen montiert, so nennt man das entstehende Format Doku-Soap. Aufgrund der subjektiven Betrachtungsweise eines Themas, ist das Format im Bezug auf traditionelle dokumentarische Formate am ehesten mit der Reportage verwandt. Dabei unterscheiden sich aber ihre Grundintentionen stark voneinander, denn das Hauptanliegen der Reportage ist es, dem Zuseher Information mit Hilfe der subjektiven Sicht zu vermitteln, während die Doku-Soap hauptsächlich unterhalten will. Dazu werden verschiedene Merkmale der fiktionalen Soap-Opera verwendet: Das Erzähltempo ist sehr langsam, um zum einen den Zuseher den Wiedereinstieg zu erleichtern, sollte er einmal eine Folge verpasst haben, zum anderen um das Nachmittagspublikum, das Fernsehen als „Nebenbei-Medium“ nutzt, nicht zu überfordern. Zusätzlich bieten viele Sender die Möglichkeit, Folgen eine Woche lang nach der Ausstrahlung auf ihrer Website zu streamen.³ Oft gibt es mehrere Erzählstränge gleichzeitig, welche abwechselnd in ihrer Handlung vorangetrieben werden. Mit Hilfe von Cliffhängern und Vorblenden soll gesichert werden, dass in den Werbepausen nicht umgeschaltet wird und der Zuseher auch nächstes Mal wieder einschaltet. Thematisiert werden vorwiegend Alltagsthemen oder Probleme, mit denen sich der Rezipient gut identifizieren kann.

„Ärger, Emotionen und Tränen sind vorprogrammiert. Auf diese Emotionalisierung setzt die Doku-Soap, der Zuschauer soll sich mit den Protagonisten identifizieren und mit ihnen leiden.“ [5, S. 79]

Das Besondere daran ist es, echte Menschen zu sehen. Bodo Witzke und Ulli Rothaus beschreiben das Phänomen wie folgt [10, S. 79]:

Der besondere Reiz einer Doku-Soap besteht immer in ihrem Authentizitätsversprechen: Echtes Leben, richtige Menschen, wirkliche Emotionen. Ein Versprechen, das der Autor halten muss. Zuschauer reagieren empfindlich, wenn sie verdeckte Inszenierung spüren. Offene Inszenierungen sind dagegen kein Problem, sie werden als Geschäftsgrundlage akzeptiert.

Hier wird das Problem mit der Inszenierung angesprochen, wodurch das Format stark in Verruf geraten ist. Dabei handelt es sich um eine Diskussion,

³streaming = Datenübertragungsverfahren, bei dem die Daten bereits während der Übertragung angesehen oder angehört werden können (Duden).

die nicht auf dieses Genre begrenzt ist, sondern auch andere dokumentarische Formate betrifft. Wie stark darf in die Wirklichkeit eingegriffen werden? Darf sie gestaltet und verdichtet werden? Auf diese Frage wird später beim klassischen Dokumentarfilm noch genauer eingegangen (siehe *Direct Cinema* vs. *Cinéma Vérité* 3.6). Wie aber kann der Zuseher nun die einzelnen Formate und ihren Grad an Inszenierung unterscheiden? Im Moment tummeln sich alle möglichen Abstufungen unter dem Begriff Doku-Soap. Der Rezipient ist auf Hinweise des Senders angewiesen, welche erfahrungsgemäß viel zu unauffällig in Form von winzigen Einblendungen am Ende einer Sendung kommuniziert werden. Der aufmerksame Zuseher wird während der Sendung vermutlich einige Hinweise auf Inszenierungen erhalten, vor allem, wenn die Kamera wie zufällig immer genau zum richtigen Zeitpunkt dramaturgisch wichtige Entwicklungen einfängt. Ein genauere Blick auf die Websites des Fernsehsenders, um den Inszenierungsgrad zu klären, verschlimmert das ganze aber nur, da hier mit Lebensläufen der Protagonisten der Anschein von hundertprozentiger Realität erweckt werden soll. Aus diesem Grund ist eine explizite Abstufung mit Hilfe von Genre-Termen wünschenswert. Der Begriff Doku-Soap ist in seiner Entwicklung einfach zu groß geworden und muss unterteilt werden. Lisa Grözinger und Kerstin Henning beschreiben in ihrer Arbeit „Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten“ folgende vier Arten von Doku-Soaps (vgl. [5, S. 79]):

- typenorientierte Doku-Soap
- themenorientierte Doku-Soap
- ortsbezogene Doku-Soap
- gebaute Doku-Soap

In der typenorientierten Doku-Soap werden Charaktere in ihrem Alltag beobachtet. Aus diesem Grund, so Grözinger und Henning, ist hier ein sorgfältiges Casting und starke Charaktere wichtig. Aus dem Beobachtungszeitraum können die Sendungen *Wir leben im Gemeindebau* und *K11 – Kommissare im Einsatz* der typenorientierten Doku-Soap zugeordnet werden, da z. B. bei *K11 – Kommissare im Einsatz* der Polizei-Alltag der vier Kommissare dargestellt wird. Bei themenorientierten Doku-Soaps werden Menschen begleitet, die ein gemeinsames Thema beschäftigt. Es wird gezeigt, wie einzelne Protagonisten dasselbe Problem auf verschiedene Weise lösen. Beispiele hierfür sind *Shopping Queen*, *4 Hochzeiten und eine Traumreise* oder *Das perfekte Dinner*. In *Shopping Queen* versuchen fünf Teilnehmerinnen das perfekte Outfit zu einem bestimmten Thema zu finden. In *4 Hochzeiten und eine Traumreise* heiraten im Laufe einer Woche vier Paare. Die vier Bräute sind jeweils auf den anderen Hochzeiten als Gäste eingeladen. Bei der Sendung *Das perfekte Dinner* laden fünf Kandidaten im Laufe einer Woche zu sich zu einem Drei-Gänge-Menü ein. Alle drei Sendungen basieren darauf, dass am Ende ein Sieger ermittelt wird. Die Punkte werden jeweils von den anderen Kandidaten vergeben. Bei *Shopping Queen* und *4 Hoch-*

zeiten und eine Traumreise wird zusätzlich ein Experte in die Sendung mit einbezogen, der das Geschehen für den Zuseher kommentiert und im Fall von *Shopping Queen* ebenfalls Punkte verteilt. Die ortsbezogene Doku-Soap zeigt Protagonisten, die durch den gleichen Ort miteinander verbunden sind. Beispiele hierfür sind *Ab ins Beet! Die Garten-Soap* oder *Einmal Camping, immer Camping*. Von einer gebauten Doku-Soap spricht man, so Grözingen und Henning, wenn Protagonisten in einem künstlichen Setting beobachtet werden. Hierfür konnte im Beobachtungszeitraum in den ausgewählten Sendern leider kein Beispiel gefunden werden.

Diese Einteilung erleichtert es dem Rezipienten zwar den zu erwartenden Inhalt besser einzuschätzen, über den Grad der Inszenierung lässt sich dadurch aber leider nichts ablesen. Weiters können manche Formate auch in mehreren Kategorien eingeteilt werden. Aus diesem Grund wurde eine andere Einteilungsform entwickelt, die im Folgenden nun genauer erläutert wird. Zu diesem Zweck wird hier zuerst ein Querschnitt der Doku-Soaps aus dem Nachmittagsprogramm des Beobachtungsmonats März genauer vorgestellt. Die Analyse konzentriert sich auf die vom Sender vorgenommene Genreinteilung und den Grad der Inszenierung.

3.2.1 Richterinnen Barbara Salesch und Richter Alexander Hold

Diese beiden Doku-Soaps auf SAT.1, welche auch häufig in die Kategorie Gerichts-Show eingeordnet werden, zeigen seit 1999 bzw. 2001 zwei Richter bei ihrer Arbeit im Gerichtssaal. Da es verboten ist, Live-Mitschnitte von Schiedsgerichtsverfahren zu senden, welche Themen wie Raub, Vergewaltigung oder Mord behandeln, werden fiktive Strafgerichtsprozesse behandelt (vgl. [29]), da genau jene Themen zu höheren Einschaltquoten führen. Barbara Salesch und Alexander Hold üben auch im wirklichen Leben den Beruf des Richters aus. Informationen dazu findet man auch auf der SAT.1 Webseite, wo Lebensläufe der beiden für mehr Authentizität sorgen sollen (vgl. Abb. 3.1). Auch die Rollen der Staats- und Rechtsanwälte werden mit Personen besetzt, die diesen Beruf im realen Leben ausüben. Angeklagte und Zeugen werden von mehr oder weniger überzeugenden Laienschauspielern dargestellt. Deren schauspielerische Fähigkeiten und so manche „unerwartete“ Wendung in der Handlung, die noch weitere, wichtige Zeugen auftauchen lässt oder Beweismittel gefunden werden, lassen den Zuseher leicht erkennen, dass es sich um fiktive Fälle handeln muss. Gerade deshalb wäre eine deutliche Kennzeichnung des Senders wünschenswert. Leider besteht diese nur aus einem winzigen Hinweis am Ende der Sendung, den auch ein geübtes Auge leicht übersehen kann.

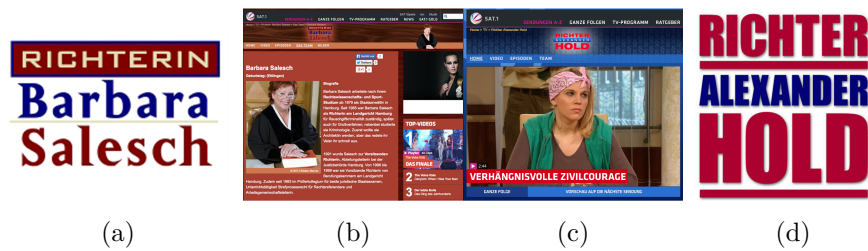


Abbildung 3.1: Auch im echten Leben arbeiten Barbara Salesch und Alexander Hold als Richter. Mit Biografien auf der SAT.1 Seite soll Authentizität vermittelt werden. Opfer und Täter sind Laiendarsteller. Bildquellen: (a) [30], (b) [31], (c) [32], (d) [33].



Abbildung 3.2: Auf Streife zeigt nachgestellte Polizeieinsätze mit Laiendarstellern und echten Polizisten. Am Ende jeder Sendung wird darauf hingewiesen, dass die dargestellten Fälle echten Einsätzen nachempfunden sind. Bildquelle: [35].

3.2.2 Auf Streife!

„Auf Streife zeigt Streifenpolizisten bei Tag- und Nachteinsätzen auf Grundlage tatsächlicher Fälle“ [34], so beschreibt SAT.1 die Doku-Soap im Internet und auch der Opener der Sendung verspricht: „Echte Polizisten im Großstadteinsatz...“. Die Fälle werden mit Polizisten als Protagonisten nachgespielt. Dabei wird sehr auf eine authentische, dokumentarische Kameraführung geachtet. Am Ende jeder Sendung wird klar und deutlich ausgewiesen, dass es sich um nachgestellte Fälle handelt. Dazu wird folgender Text groß eingeblendet: „Inhalte sind wahren Polizeieinsätzen mit echten Polizisten nachempfunden“ (vgl. Abb. 3.2).

3.2.3 Im Namen der Gerechtigkeit

In dieser Doku-Soap werden bereits etablierte Charaktere, wie Richter Alexander Hold, aus anderen Gerichtssendungen verwendet. Sie haben ihren natürlichen Arbeitsplatz verlassen und lösen Fälle oder schlichten Auseinandersetzungen bei den betroffenen Personen zu Hause. Auf einen Hinweis seitens des Senders, ob es sich um reale oder fiktive Fälle handelt, muss der Zuseher wieder bis zum Ende der Sendung warten. Es wird wieder winzig



Abbildung 3.3: Paare werden an ihrem Hochzeitstag vom Kamerteam begleitet. Ein Hochzeitsexperte kommentiert die Feier für den Zuseher. Für weitere Folgen werden ständig neue Paare gesucht. Bildquelle: [36].

klein für wenige Sekunden eingeblendet. Allerdings kann der Rezipient schon während der Sendung feststellen, dass die Kamera immer wie zufällig bei allen für die Handlung wichtigen Ereignissen dabei ist – ein sehr eindeutiges Zeichen für nachgestellte oder fiktive Szenen. Weiters wendet sich Alexander Hold immer wieder der Kamera zu und erklärt dem Zuseher die weitere Vorgehensweise oder fasst Ereignisse zusammen.

3.2.4 4 Hochzeiten und eine Traumreise

Bei dieser Sendung werden, wie bereits vorhin beschrieben, die Hochzeiten von vier Paaren dokumentiert und bewertet. Allerdings handelt es sich nicht, wie von VOX beschrieben, um eine Hochzeits-Dokumentation. Anhand der subjektiven Darstellungsform und dem unterhaltenden Charakter kann die Sendung eindeutig als Doku-Soap eingestuft werden. An vier aufeinander folgenden Tagen heiratet je ein Brautpaar und die anderen Bräute sind zu Gast auf der Hochzeit. Danach werden in bestimmten Kategorien Punkte vergeben. Wer am Ende der Woche die meisten Punkte bekommt, gewinnt für sich und seinen Partner die Traumreise. Aufgrund des Aufrufs, dass man sich auch selbst als Kandidatin für diese Sendung bewerben soll, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei den Paaren nicht um Schauspieler handelt (vgl. Abb. 3.3). Auch die gefilmten Szenen auf den Hochzeiten werden vom Zuseher als authentisch empfunden.

3.2.5 Wien – Tag und Nacht

ATV kennzeichnet diese Sendung als Scripted Entertainment und zeigt damit Sorgfalt bei der Kategorisierung seiner Formate. Scripted Entertainment oder Pseudo-Dokus verwenden fiktive Handlungsstränge, gecastete (Laien-) Schauspieler und nutzen den dokumentarischen Look lediglich als Stilmittel. Da Pseudo-Dokus leider oftmals fälschlich als Doku-Soaps ausgewiesen werden, hat sich diese Unterscheidung bei den Zusehern noch nicht etabliert. Da bei *Wien – Tag und Nacht* auch die Möglichkeit besteht mit den fiktiven Charakteren aus der Sendung auf Facebook zu interagieren, schwimmt



(a)



(b)



(a)

Abbildung 3.4: Zuschauer können mit den WG-Mitgliedern via Facebook in Kontakt treten, wodurch die Grenze zur Fiktion verschwimmt. Bildquellen: (a) [37], (b) [38].

hier die Grenze für den Rezipienten zusätzlich (vgl. Abb. 3.4). In den einzelnen Episoden werden verschiedene Personen einer Wohnungsgemeinschaft in Wien bei ihrem Alltagsleben begleitet. Aufgrund der schlechten Quoten wird die Sendung schon nach der ersten Staffel eingestellt.

3.2.6 Unsere erste gemeinsame Wohnung

In der Sendung *Unsere erste gemeinsame Wohnung* werden Paare begleitet, die zusammenziehen möchten. Dabei ist die Wohnungssuche und das anschließende Renovieren und Einziehen Teil der Sendung. RTL bezeichnet das Format als Reality, wahrscheinlich um damit auf die Authentizität hinzuweisen. Tatsächlich handelt es sich auch hier um eine Doku-Soap mit mehr oder weniger gestellten Szenen.

3.3 Vorschlag zur Genre-Einteilung

Um es dem Rezipienten zu ermöglichen, bereits von Anfang an zu wissen, um welchen Grad der Inszenierung es sich bei dem vorliegenden Format handelt, wurde folgende Einteilung erarbeitet:

- Pseudo-Doku-Soap
- Scripted-Doku-Soap
- Doku-Soap

Aufgrund des Namensteils Doku-Soap wird sofort klar, dass es sich um eine Genrefamilie handelt. Ein besonderes Anliegen war es, Terme für die Einteilung zu verwenden, die es bereits gibt. Dadurch soll verhindert werden, dass sich das zur Zeit herrschende Begriffs-Wirrwarr noch weiter aus-

breitet. Die Einteilung ist in ihrem Inszenierungsgrad absteigend geordnet. *Pseudo-Doku-Soaps* werden auch *Scripted Entertainment* genannt. Da aber eine Verwandtschaft mit *Doku-Soaps* auf den ersten Blick ersichtlich sein soll und *Scripted Entertainment* leicht mit *Scripted-Doku-Soap* verwechselt werden könnte, wurde der aussagekräftigere Name *Pseudo-Doku-Soap* gewählt. Hierbei handelt es sich um *Doku-Soaps* mit frei erfundener Handlung und (Laien-)Schauspielern. Somit können, um bei den diskutierten Beispielen zu bleiben, *Wien – Tag und Nacht*, *Richterin Barbara Salesch* und *Richter Alexander Hold* eindeutig diesem Genre zugewiesen werden. In der nächsten Abstufung, der *Scripted-Doku-Soap* werden Handlungen aufgrund einer wahren Begebenheit nachgestellt, wie es auch bei der Sendung *Auf Streife!* der Fall ist. Bei der dritten Genreform, der *Doku-Soap*, werden die Protagonisten, bei denen es sich weder um Schauspieler noch Laienschauspieler handelt, mit der Kamera begleitet. Beispiele dafür sind *Unsere erste gemeinsame Wohnung* und *4 Hochzeiten und eine Traumreise*.

Diese Einteilung mag zwar für den täglichen Konsumenten einer Formreihe überflüssig sein, für einen Zuseher, der das Format jedoch zum ersten Mal sieht, kann es den Unterhaltungswert steigern, da er sofort weiß, wie das Gesehene zu interpretieren ist und nicht bis zum Ende der Sendung auf eine Aufklärung warten muss. Natürlich sind auch bei dieser Einteilung weitere Abstufungen möglich aber nicht sinnvoll, da das Begriffschaos gelichtet werden soll. Mischformen wird es immer wieder geben. Diese sollten dann aber aufgrund ihrer Gewichtung der Inszenierung einem dieser drei Genretypen zugeteilt werden.

Während der Programmanalyse im März ist noch eine weitere Einteilungsform der Genres aufgefallen. Der Fernsehsender VOX unterteilt seine *Doku-Soaps* mit zusätzlichen Attributen, um eine thematische Einteilung zu ermöglichen. Eine sinnvolle Erweiterung, wenn man bedenkt, wie wenig aussagekräftig so mancher Sendungstitel ist. Die Sendung *Hilf mir doch!* ist dafür ein konkretes Beispiel. Durch die Kategorisierung „Lebenshilfe-Doku“ kann sich der potenzielle Zuseher sofort ein Bild von der zu erwartenden Thematik machen. Leider hat es VOX aber versäumt bei dieser Einteilung die Sendung als *Doku-Soap* zu kennzeichnen. Wie in Abschnitt 3.1 bereits erläutert wurde, ist das Wort *Doku* höchst irreführend und sollte aus diesem Grund für die Kategorisierung nicht alleinständig verwendet werden. Die beste und aufschlussreichste Genrekategorisierung für die Sendung *Hilf mir doch!* wäre somit *Lebenshilfe-Pseudo-Doku-Soap*.

Die gesammelten Daten der *Doku-Soap* Analyse umfasst auch Informationen zu den Produktionsfirmen. Dabei konnte festgestellt werden, dass sich Produktionsfirmen nicht, wie zuvor angenommen, auf *eine* Art von *Doku-Soaps* spezialisieren, sondern ihr Output äußerst vielfältig ist. Beim Standort fiel auf, dass die meisten Produktionsfirmen in Köln und München ansässig sind und auch einige der österreichischen Formate dort produziert werden.

Wenn man heute einen Blick auf die Thematik der ausgestrahlten Doku-Soap Sendungen wirft, so steht man einem breit gefächerten Angebot gegenüber, welches vielleicht eine leichte Tendenz zu vielen Kochsendungen aufweist. Dieser Reichtum blickt zurück auf verschiedene Phasen, die sich von Talk- und Gerichtsshow über Heimwerker- und Erziehungsformate zu der heute bestehenden Vielfalt entwickelten.

3.4 Die Dokumentation

Die Dokumentation ist das zurzeit bevorzugte Genre der traditionellen, dokumentarischen Fernsehformate. Es gilt als das objektivste Format nach den Nachrichten und möchte es dem Zuseher ermöglichen, sich eine eigene Meinung zu einem bestimmten Thema zu bilden. Dazu wird das Thema in den Mittelpunkt der Sendung gestellt und mit Hilfe von dokumentarischen Materialien viele verschiedene Standpunkte dargestellt (vgl. [6]). Dazu können Bild- oder Tondokumente, Interviews oder Langzeitbeobachtungen gehören. Das Hauptanliegen der Dokumentation ist, eine möglichst objektive Position einzunehmen und sachlich zu informieren. Dokumentationen findet man in verschiedensten Längenformatierungen. Kurze Beiträge sind vor allem für Magazinsendungen beliebt. Bezüglich der Themenwahl sind Dokumentationen zwar nicht unbedingt tagesaktuell, jedoch nahe am Zeitgeschehen (vgl. [5, S. 47]). Beliebt sind Thematiken wie Natur, Wissenschaft, Gesellschaft, Zeitgeschichte oder Reisen. Dabei, so Grözinger und Henning, müsse die Fragestellung, die Dramaturgie und die Publikumsansprache zeitgemäß gestaltet sein [5, S. 47]. Um dies zu gewährleisten, werden verschiedene Ansätze verfolgt. Das ORF Format *Universum*⁴, eines der bekanntesten österreichischen Dokumentationsformate, verwendet, wie auch andere Formate, beispielsweise die Emotionalisierung, um Zuseher an die Sendung zu binden. Oftmals wird eine Tierfamilie begleitet, durch deren Augen der Rezipient die gezeigte Landschaft, Feinde und Freunde sehen soll. Romanzen, Dramen und Actionszenen werden eingebaut, um das Leben der Protagonisten so darzustellen, dass man sich emotional an sie bindet. Somit wird nicht nur informiert, sondern auch gut unterhalten. In der Folge *Schwarze Mamba – Der Kuss des Todes* vom 11. 3. 2014 wird der Rezipient von Anfang an mit Hilfe von Spannung gefesselt. Durch die Beschreibung der Wirkung eines Bisses der Schwarzen Mamba und den Folgen für das Opfer, sowie den Mythen, die es über diese Tiere gibt, entsteht beim Zuseher eine ähnliche Spannung wie beim Thriller. Dazu wird die natürliche Furcht und Abneigung der Menschen gegenüber Schlangen genutzt und mit Hilfe verschiedener stilistischer und technischer Mittel noch geschürt. Dieses Gefühl wird über die ganze Sen-

⁴Die erste *Universum* Dokumentation wurde am 29. September 1987 ausgestrahlt. Seitdem wird jeden Dienstag Abend um 20:15 auf ORF 2 eine neue Folge gesendet. Seit 11. Jänner 2013 hat der ORF sein Angebot mit *Universum History* erweitert [39].



Abbildung 3.5: Spannung wird mit Hilfe der Emotionalisierung aufgebaut. Der Zuseher bindet sich an die Protagonisten. Seine Emotionen werden mit Hilfe stilistischer und emotionaler Techniken menügeführt. Bildquelle: [23].



Abbildung 3.6: Mit Hilfe von Computeranimationen können Bilder einer möglichen Zukunft oder von längst vergangenen Zeiten generiert werden. Es scheint, als wäre damit alles darstellbar, egal wie absurd oder abwegig es auch sein mag. Der Computer erstellt, was der Mensch haben möchte. Bildquellen: (a) [21], (b) [22], (c) [24].

dung hinweg aufrecht erhalten, ob die Mamba nun jagt, sich paart oder vom Schlangenspezialisten gefangen wird (vgl. Abb. 3.5). Diese Emotionalisierung ist eine Möglichkeit, die Fragestellung, die Dramaturgie und die Publikumsansprache zeitgemäß zu gestalten. Eine andere Möglichkeit entsteht durch Grafiken und Animationen. Immer öfter werden Vorgänge und Sachverhalte mit Hilfe von Infografiken, Motion Graphics und Animationen erklärt. War früher z. B. ein Knochenfund und eine Zeichnung eines Dinosauriers spannend genug für eine Dokumentationssendung, so erwartet der heutige Rezipient, den Knochen in einer fotorealistischen Abbildung des Lebewesens präsentiert zu bekommen, das anschließend idealerweise noch in seiner natürlichen Umgebung bei der Jagd gezeigt wird. Besonders 3D-Animationen liegen zur Zeit sehr im Trend. Es scheint, als wäre alles möglich. Antike Metropolen erwachen zu neuem Leben, mikroskopisch kleine Vorgänge werden für das menschliche Auge sichtbar und längst ausgestorbene Lebewesen bevölkern den Planeten (vgl. Abb. 3.6). Aufgrund der heute möglichen fotorealistischen Abbildung und der damit einhergehenden Authentizität, die diese Bilder entstehen lassen, muss hier mit besonders großer Sorgfalt und Verantwortung gearbeitet werden, um den Rezipienten nicht zu täuschen.

Dokumentationen werden zur Zeit von den Sendeanstalten fast aus-

schließlich in Reihen programmiert (z. B. Universum, ZDFzeit, Dokupedia, Die Erde von oben). Einzelstücke sind selten und werden meist nur verwendet, um aktuelles Zeitgeschehen zu dokumentieren.

Die Grenzen des Dokumentarischen werden ständig ausgelotet, geprüft und neu gezogen. Die bereits diskutierte Doku-Soap ist ein Resultat davon. Einen anderen Ansatz verfolgen die zurzeit immer beliebter werdenden animierten Dokumentationen. Dabei handelt es sich um Dokumentationen, die zum Teil oder zur Gänze animiert werden. Sie unterscheiden sich von den Motion Graphics, da sie nicht nur dazu dienen sollen, einen Sachverhalt einfach und verständlich zu erklären, sondern, weil ihre Ästhetik einen gewollten Mehrwert in sich birgt. Da traditionell gefilmte Szenen nur Einzelschicksale erfassen können, ist ihr Vorteil die Möglichkeit, Sachverhalte allgemeiner und somit neutraler darzustellen. Besonders geeignet für diese Art der Darstellung sind Gefühle, Träume und Erinnerungen, da diese, in eine photorealistische Abbildung gepresst, viel an ihrer Aussagekraft verlieren würden. Eine genauere Analyse dieser Ausdrucksform ist im Rahmen dieser Masterarbeit leider nicht möglich, da es den zeitlichen und inhaltlichen Rahmen sprengen würde. Für Interessierte werden folgende Schlagworte bei Google interessante Beiträge liefern: *Animadoc*, *Dokanimation*, *Waltz with Bashir*, *Animierte Dokumentarfilme*

3.5 Die Reportage

Die Zeiten, in denen Reporter sich mit falscher Identität Zugang zu nicht öffentlichen Bereichen verschafft haben, um große Missstände und Skandale aufzudecken sind vorüber. Es scheint, als läge die Blütezeit der Reportage in der Vergangenheit. Vereinzelte Reporter arbeiten zwar nach wie vor mit dieser Methode, im Großen und Ganzen haben aber Alltagsthemen in der Reportage Einzug gehalten. Dies mag Anlass zur Annahme geben, die Reportage hätte ihren Biss verloren und würde langsam vom Fernsehmarkt verschwinden. Tatsache ist jedoch, dass jene investigativen⁵ Reportagen nur ein Teilgebiet ausmachen und die Reportage in Wirklichkeit viel facettenreicher ist.

Bei der Reportage handelt es sich um eine subjektive Darstellungsform. Daher wird sie auch oft als die kleine Schwester des Dokumentarfilms bezeichnet. Dies beschreibt auch Wolfgang Landgraeber, Leiter der Programmgruppe Gesellschaft/Dokumentation des WDR bis August 2012, im Gespräch mit Fritz Wolf [11, S. 160]:

Reportage und Dokumentarfilm haben viel miteinander zu tun.
Die Reportage ist die kleine Schwester des Dokumentarfilms. Sie hat auch den individuellen Blick.

⁵investigativ = nachforschend, ausforschend, enthüllend, aufdeckend; (Quelle: <http://www.duden.de/rechtschreibung/investigativ>).

Ziel der Reportage ist es, den Zuseher mit auf eine Reise zu nehmen und das Geschehen durch die Augen des Reporters zu sehen. Dabei ist es erlaubt, nicht alle Aspekte zu einem Thema beleuchten zu müssen, sondern sich einem Teil gesondert zu widmen (vgl. [11, S. 91]). Dabei unterscheidet sich die Reportage mit ihrer durchschnittlichen Länge von 30 bis 60 Minuten deutlich vom Dokumentarfilm. Elmar Hügler beschreibt den Unterschied zwischen den beiden Genreformen folgendermaßen: die Reportage sei das Veräußerlichte eines Themas, während der Dokumentarfilm versucht an den inneren Kern heranzukommen [5, S. 51]. Bodo Witzke grenzt Reportage und Dokumentation mit folgenden Worten voneinander ab [11, S. 91]:

Die Dokumentation erklärt, die Reportage erzählt.

Dabei hat sich der Themenkreis der Reportage in den letzten Jahren erweitert und behandelt heute oftmals Alltagsthemen. Berg-Walz sieht darin auch den Grund für die Beliebtheit der Reportage [2, S. 92]:

Heutzutage sind Reportagen deshalb so beliebt, weil sie zwar wie Informationen aussehen, sich aber problemlos als reines Unterhaltungsformat einsetzen lassen. Mit Vorliebe bewegen sich Fernseh-Reporter in spannenden, publikumswirksamen Alltagsthemen wie Katastrophen, Kriminalität, Sport, Staatsaktionen, etc. Gelegentlich stellen sie auch Exotisches dar.

Tatsache ist, dass es, wie bei jedem anderen Genre, verschieden „wertvolle“ Produktionen gibt. Bei manchen Reportagen verschwimmen die Grenzen zur Doku-Soap allerdings sehr stark und der Fokus liegt nicht mehr darauf, Informationen mit Hilfe der Sichtweise eines Reporters zu transportieren, sondern hauptsächlich zu unterhalten. Die Handlung der Reportage wird fast ausschließlich von einem Off-Kommentar getragen und vorangetrieben. Er vermittelt den Überblick, stellt Zusammenhänge dar und erklärt das Geschehen. Dazwischen berichten die Protagonisten selbst von ihren Schicksalen, Träumen, Plänen und Hoffnungen. Der Reporter vor Ort, so der neue Trend, ist selten zu hören, sorgt dafür, dass Gespräche nicht ins Stocken geraten und ist so gut wie nie zu sehen. Die Auswertung der Programmanalyse ergab, dass ATV mit Abstand die meisten Reportagen im Untersuchungsmonat sendete. Um die Vielfalt des Genres zu demonstrieren, werden im Folgenden einige Sendungen genauer vorgestellt.

3.5.1 Das Geschäft mit der Liebe – Frauen aus dem Osten

In der ATV-Reportagereihe *Das Geschäft mit der Liebe – Frauen aus dem Osten* werden Männer bei der Suche nach der großen Liebe in Russland, der Ukraine, der Slowakei oder in Rumänien begleitet. Dabei ist dem Sender bei der Kategorisierung des Formats ein Fehler unterlaufen, da es sich offensichtlich um eine Doku-Soap handelt. Zwar wird damit geworben, Männer



Abbildung 3.7: Die immer gleichen Protagonisten werden über mehrere Staffeln hinweg begleitet, sodass der Zuseher eine emotionale Bindung aufbauen kann. Die schlechte Tonqualität der Interviews soll die Authentizität unterstreichen. Bildquellen: (a) [15], (b) [40].

zu porträtieren, die auf der Suche nach der wahren Liebe sind und dabei Vermittlungsagenturen zu zeigen, die ihnen dabei helfen, in Wirklichkeit steht aber nicht der informelle Charakter, sondern die Unterhaltung im Vordergrund. Schon bei der Auswahl der Protagonisten wurde darauf geachtet, Kandidaten zu wählen, welche aufgrund ihrer Einstellung zur Partnersuche für Gesprächsstoff bei den Zuschauern sorgen werden. In der Serie werden sie dann zusätzlich sehr klischeehaft dargestellt, um zu polarisieren. Da die Protagonisten über mehrere Staffeln hinweg begleitet werden, entsteht für den Rezipienten eine emotionale Bindung (vgl. Abb. 3.7). Die Motivation dafür, diese Sendung zu sehen, besteht darin, herauszufinden, was die Protagonisten wohl heute wieder lächerliches anstellen. Um die Authentizität zu unterstreichen, werden häufig Interviews an unvoreilhaftesten Orten wie Discos oder Nachtclubs geführt, auf Kosten der Verständlichkeit (vgl. Abb. 3.7). Da auch die Tonangel des Öfteren im Bild zu sehen ist und viele Szenen als inszeniert zu erkennen sind, lässt das den Schluss zu, dass es sich um eine kostengünstige, schnell produzierte Sendereihe der Mabon Film GmbH in Wien handelt.

3.5.2 Notaufnahme

Bei dieser Sendereihe wird dem Zuseher ein Blick hinter die Kulissen der Unfallstationen in Wien, Linz und Graz ermöglicht. Mit Hilfe verschiedener Erzählstränge werden Unfallopfer bei der Wundversorgung begleitet. Der Patient erzählt was passiert ist und der Arzt erklärt die nötigen Behandlungsschritte und wird bei der Durchführung mit der Kamera begleitet. Dabei wird auch mit dem Hang zum Voyeurismus der Zuseher gespielt, wenn bei Operationsszenen die Kamera Detailaufnahmen der Wunde zeigt, diese aber nachträglich mit Hilfe von Unschärfe unkenntlich gemacht werden. Der Unterhaltungswert und der Informationsgehalt halten sich bei dieser Sendung die Waage. Der Rezipient wird über Behandlungsmethoden üblicher Freizeit- und Sportverletzungen informiert und wird von Ärzten auch



Abbildung 3.8: Die Protagonisten werden bei ihren Tätigkeiten mit der Kamera begleitet. Mit Hilfe von vielen Interviewbeiträgen, subjektiven Eindrücken und Aussagen, soll es dem Zuseher ermöglicht werden, einen Sachverhalt so zu sehen, wie er sich dem Reporter darstellt. Bildquellen: (a) [42], (b) [20], (c) [43].

darauf hingewiesen, dass gewisse, weit verbreitete Hausmittel bei bestimmten Verletzungen nicht helfen. Gleichzeitig kann er zu den Unfallopfern eine Beziehung aufbauen und mit ihnen mitleiden. *Notaufnahme* wird von der ON-MEDIA TV- und Filmproduktion GmbH mit Sitz in Wien, Salzburg, Köln und Bratislava produziert, allerdings fälschlicherweise als Dokumentation deklariert.

3.5.3 ATV – Die Reportage

ATV – Die Reportage befasst sich mit sehr vielfältigen Themen. Der Sender betont dabei, es werde großer Wert auf authentische und seriöse Darstellung und penible Recherche gelegt [41]. In der Sendung *Österreich – Land der Prinzessinnen* stehen landwirtschaftliche Adelstitel, wie Dirndlprinzessin oder Weinkönigin im Mittelpunkt. Um sich diesem Thema zu nähern, besucht das Kamerteam verschiedene Ortschaften, Feste und Hoheiten. Die Bewerberin Julia Fessl wird bei ihrer Kandidatur zur Hopfenkönigin in Weitra begleitet. Die Organisatorin der Narzissenhoheiten in Bad Aussee, Waltraud Zach, erzählt vom Alltag der Prinzessinnen, den Chancen und Pflichten, die ein solcher Titel mit sich bringt und dem touristischen Nutzen für die Region (vgl. Abb. 3.8). Mit Hilfe vieler Interviews und Eindrücke der regionalen Feste wird mittels verschiedener Erzählstränge versucht, dem Zuseher einen subjektiven Einblick in das Leben solcher Hoheiten zu gewähren und über ihr Tätigkeitsfeld zu informieren.

3.5.4 Am Schauplatz

Die ORF Sendereihe *Am Schauplatz* ermöglicht Einblicke in ungewöhnliche Lebensgeschichten, fremde Milieus oder gesellschaftliche Entwicklungen [44]. Sie unterscheidet sich von den bereits thematisierten Sendungen durch die, für den Zuseher spürbare Anwesenheit eines Reporters vor Ort. In der Folge



Abbildung 3.9: Sarah Wiener schlüpft für ein paar Tage in das Leben der verschiedenen Lebensmittelproduzenten und lässt die Zuseher, wie bei der Reportage üblich, an ihren Erfahrungen teilhaben. Bildquellen: (a) [46], (b) [47], (c) [48].

Abschied vom Hof macht sich die Reporterin Kim Kadlec mit ihrem Team in betroffenen Regionen auf die Suche nach den Gründen für das „Bauernsterben“ in Österreich. Dabei spricht sie mit Betroffenen der Branche über die Entwicklung der letzten Jahre, den Veränderungen und den Plänen für die Zukunft. Durch die verschiedenen, individuellen Beiträge entsteht für den Rezipienten ein wertvolles Bild zur Thematik.

3.5.5 Sarah Wieners erste Wahl

Dieses Sendeformat wird vom ORF nicht direkt der Kategorie Reportage, sondern der vom Sender kreierte Einteilung „Reisen und Speisen“ zugeordnet. Bei genauerer Nachforschung bezüglich dieser Kategorisierung erhält man vom Sender folgende Definition [45]:

Die Sendeleiste Reisen und Speisen hat viele Facetten: Hochglanz-Dokumentationen werfen einen Blick auf Lebensart und kulinarische Traditionen in Europa quer durch die Geschichte. Rund um den Globus werden fremde Lebenswelten entdeckt, Küsten und Landstriche erforscht. Reportagereihen zeigen Arbeit, Lebensumstände und Zukunftsperspektiven außergewöhnlicher Menschen in fremden Gegenden unserer Erde.

Das hier gewählte Format *Sarah Wieners erste Wahl* kann eindeutig der Reportage zugeordnet werden. Sarah Wiener besetzt dabei die Rolle der Journalistin und die der Protagonistin gleichzeitig. Auf ihrer Reise lässt sie den Zuseher an ihren subjektiven Eindrücken teilhaben (vgl. Abb. 3.9). Thematisch werden mehrere Genres gleichzeitig abgehandelt. Dadurch, dass Sarah Wiener Lebensmittel nicht nur zu verschiedenen Gerichten verkocht, sondern vorher bei der Produktion mithilft und dabei die Landschaft kennenlernt, wird dem Zuseher Koch-, Reise- und Kultursendung in einem geliefert.

3.6 Der Dokumentarfilm

Ziel des Autorenfilms, wie der Dokumentarfilm auch oft genannt wird, ist es, die subjektive Wirklichkeit des Regisseurs bzw. Autors zu einem Thema darzustellen. Dabei wird, was den Dokumentarfilm von den bereits thematisierten Genres unterscheidet, mit filmischer Dramaturgie gearbeitet und wie bei der Reportage, der subjektive Blick, *die individuelle Handschrift des Autors* [11, S. 89] genutzt. Diese filmische Dramaturgie, so berichtet auch Balkenhol [1, S. 82], entsteht oftmals erst am Schneidetisch. In diesen Fällen sieht er es als die Aufgabe des Cutters an, den dramaturgischen Bogen im Material zu erkennen. Der Dokumentarfilm bildet in vielerlei Hinsicht einen Gegenpol zu den anderen dokumentarischen Formen. Eine Produktion gilt als lange und aufwändig, da, wie es Grözinger und Henning beschreiben der Blick unter die Oberfläche wichtig ist [5, S. 51]:

Ein Dokumentarfilm blickt unter die Oberflächlichkeit der Dinge, hinterfragt und macht an dem Punkt weiter, wo die journalistische Berichterstattung aufhört. Ein Dokumentarist eilt nicht hektisch den Ereignissen hinterher, sondern nimmt sich Zeit um Dingen auf den Grund zu gehen. Er begegnet Menschen mit Geduld, vor allem denen, die noch nie vor der Kamera standen. Er baut ein intensives Vertrauen auf, wie es in einem Feature, einer Dokumentation oder einer Reportage im Regelfall nicht möglich ist.

Dazu werden bevorzugt Themen gewählt, mit denen sich die Menschen im Alltag eher wenig beschäftigen [5, S. 52]. Durch das oft langsame Tempo, entsteht die Möglichkeit für das Thema, sich zu entwickeln und zu entfalten. Der Dokumentarfilm kommt dadurch, im Gegensatz zu anderen dokumentarischen Formaten, zumeist ohne erklärenden Kommentar (siehe Abschnitt 4.3.1) aus. BR-Redakteurin Renate Stegmüller beschreibt die Arbeitsweise des Dokumentarfilms wie folgt [11, S. 93]:

Im Großen Dokumentarfilm werden Geschichten anders erzählt als in anderen dokumentarischen Filmgattungen. Unvereinbares wird zusammengeführt oder gegeneinander gestellt, wodurch ein ganz neues Bild unserer Wirklichkeit entsteht [...]. Durch ungewohnte Sichtweisen, durch widerspenstige Interpretationen der Wirklichkeit, durch besondere Ausdrucksformen stellt der Dokumentarfilm unser Weltbild in Frage, überprüft es, verändert es, befreit uns von Klischees, unterhält uns.

Der Autorenfilm vermittelt mit seinem Inhalt eine subjektive Abbildung der Wirklichkeit, zugleich handelt es sich um eine künstlerische Ausdrucksform. Balkenhol verdankt diese Erkenntnis, wie er selbst schreibt, der Montagepraxis, bei der er erfuhr, dass es sich beim Dokumentarfilm um ein künstle-

risches Erlebnis handle, das Auge, Ohr, Gefühl und Verstand anspricht und nicht nur auf die effektive Vermittlung des Inhalts [1, S. 123].

Der Dokumentarfilm kann auf eine lange, ereignisreiche Geschichte mit vielen Traditionen zurückblicken. Im Laufe der Zeit haben sich, bezüglich der Interaktion des Regisseurs mit den Protagonisten, zwei verschiedene Haltungen entwickelt. Das *Direct Cinema* sieht sich als Beobachter einer Situation und versucht mit der nötigen Geduld etwas einzufangen, das sich auch ohne Anwesenheit der Kamera so zugetragen hätte. Um die Protagonisten nicht zu beeinflussen wird mit einem möglichst kleinen Team, ohne Stativ und ohne zusätzliches, künstliches Licht gearbeitet. Wiederholungen und Anweisungen seitens des Regisseurs sind beim *Direct Cinema* verboten. Kritiker dieser Methode weisen allerdings darauf hin, dass sich auch ein noch so unauffälliges Team auf die Protagonisten und ihre Handlungen auswirken, da sie, vielleicht auch völlig unbewusst, für die Kamera „spielen“. Im Gegensatz dazu bekennt sich beim *Cinéma Vérité* das Kamerateam zu seiner Anwesenheit – mehr noch, die Interaktion über die Kamera mit den Protagonisten ist nicht nur erlaubt sondern ausdrücklich erwünscht. Durch die Anwesenheit der Kamera und das Eingreifen des Regisseurs sollen gewünschte Ereignisse ausgelöst oder Aussagen, die normalerweise von den Protagonisten unterdrückt werden, provoziert werden.

Den Begriff Dokumentarfilm als Gegenpol für den fiktionalen Film einzusetzen, was leider vielfach der Fall ist, führt beim Konsumenten oft zu Begriffsverwirrungen. Aus diesem Grund sollten zur generellen Unterscheidung der beiden Gattungen nur die beiden Begriffe *Fiktion* und *Non-Fiktion* verwendet werden. Der Begriff Dokumentarfilm als solcher, sollte allein dem hier thematisierten Genre vorbehalten bleiben.

3.6.1 Das Venedig-Prinzip

Andreas Pichler zeichnet mit diesem Film ein intimes Porträt über die Selbstzerstörung der Millionenstadt Venedig durch den Tourismus. Fünf Protagonisten, ein alter Gondoliere, ein Immobilienmakler, eine alte Adelige, eine Reiseführerin und ein Lastentransporter in den Kanälen beschreiben stellvertretend für die Bürger Venedigs abwechselnd die von ihnen bemerkten Veränderungen und die Entwicklung zur Geisterstadt. Eine Handvoll zusätzlicher Fakten werden über den Film verteilt visuell eingeblendet. Zusätzliche Erklärungen durch einen Sprecher werden nicht verwendet und sind durch die Aussagekraft der Interviews und Bilder nicht notwendig. Klassische Interviewsituationen sind sehr rar. Es überwiegen Erzählungen der Protagonisten, die sie wie beiläufig neben ihren alltäglichen Handlungen schildern. Sie werden in ihrem natürlichen Umkreis und Handlungsfeld begleitet, sodass der Zuseher die Atmosphäre spüren kann (vgl. Abb. 3.10). Dazwischen komplettieren Montagesequenzen das Bild der Stadt. Aber auch hier wird subtil das Thema Tourismus angesprochen, da manche Einstel-



Abbildung 3.10: Das Erzähltempo lässt den Protagonisten genügend Zeit, ihre Gefühle und Eindrücke zu formulieren. Zusätzlich führen ausdrucksstarke Bilder dem Rezipienten die Aussage des Films vor Augen. Bildquelle: [13].

lungen wie Postkartenaufnahmen wirken. Musik wird nur während dieser montierten Sequenzen eingesetzt. Ansonsten beherrschen, für ein dokumentarisches Format eher unüblich, beinahe hyperrealistische Sounds den Film. Dadurch wird die intime Beziehung zwischen Rezipienten und Protagonisten zusätzlich gefestigt – er wird noch stärker in ihr Leben eingebunden. Erst gegen Ende des Films schwindet nicht nur die positive Einstellung der Protagonisten, sondern auch das Sounddesign wirkt gedämpfter, fast bedrückt.

3.7 Das Doku-Drama

Verbindet sich fiktive mit dokumentarischer Erzählung, so spricht man bei dieser hybriden Kombination von einem Doku-Drama. Dabei handelt es sich um ein fernsehspezifisches Genre, das, wegen seines großen Produktionsaufwands, eher selten vorkommt. Die Handlung folgt gewöhnlich der Spielfilmdramaturgie und im Idealfall sind fiktiver und dokumentarischer Teil im gleichen Maße vertreten. Die Berechtigung für das Verwenden von fiktionalen Szenen beschreiben Grözinger und Henning folgendermaßen [5, S. 63]:

Sinn und Zweck ist es, inhaltliche Zusammenhänge, die vorhandenes dokumentarisches Material nicht liefern kann, in Spielszenen zu rekonstruieren.

Dabei unterscheiden sich diese Szenen von den zur Zeit häufig verwendeten und beliebten Nachstellungen in Dokumentationen, welche als visuelle Appetizer für den Zuseher gedacht sind. Im Doku-Drama hingegen haben sie die Aufgabe, die Handlung voranzutreiben, offene Fragen zu beantworten, Unvollständiges zu ergänzen und zusätzlich die Vorstellungskraft der Zuseher zu unterstützen. Das Genre bietet sich hervorragend für zeitgeschichtliche Ereignisse an. Dabei soll durch das vorhandene Wissen der Rezipienten und durch das Versprechen, einen Blick hinter die Kulissen des damaligen Geschehens werfen zu können, Neugierde geweckt werden. Auch durch das Verschmelzen von Privatem und Politischem, wie im Beispiel *Der Rücktritt* von



Abbildung 3.11: Die dokumentarischen Szenen vermitteln Informationen. Fiktive Szenen möchten Einblicke in das Gefühlsleben der betroffenen Menschen wie Hausfrauen, Kindern oder Soldaten gewähren. Bildquelle: [12].

Thomas Schadt, wirken die Spielfilmszenen schlussendlich wie Ausschnitte aus der Wirklichkeit. Der dokumentarische Teil dient vorrangig der Übermittlung von Information und soll Authentizität hervorrufen. Je nach Produktion werden Zeitzeugenberichte, -interviews, Fotos, Filme, Tagebücher und Briefe verwendet. Durch die Kombination von fiktiven mit dokumentarischen Erzählungen, soll die Produktion nicht nur inhaltlich verdichtet werden, sondern auch für den Rezipienten unterhaltsamer, spannender und lebendiger wirken [5, S. 70]. Allerdings ist es innerhalb der Spielfilmszenen nicht möglich, verschiedene Ansätze und Standpunkte zu einem Thema darzustellen. Dadurch sind solche Produktionen nur bedingt zur Meinungsbildung geeignet. Aus diesem Grund ist auch die Kennzeichnung der Produktion als Doku-Drama wichtig, um dem Rezipienten einen Hinweis darauf zu geben, wie das Gezeigte zu interpretieren ist.

3.7.1 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs

Diese Serie ähnelt vom Aufbau her einer klassischen Dokumentation. Informationen werden mit Hilfe eines Sprechers vermittelt und Bild- und Tonaufnahmen aus der Zeit des ersten Weltkriegs, welche spielfilm- aber auch collageartig eingesetzt werden, sorgen für Authentizität. Das Ganze wird durch erinnerungsartige Audioaufnahmen und fiktive Szenen bereichert. Sie dienen dazu, Tagebucheinträge aus der Zeit zu visualisieren (vgl. Abb. 3.11). Die Schauspieler sprechen oft wie im Monolog direkt in die Kamera. Dadurch bleibt der Zuseher nicht nur unbeteiligter, heimlicher Beobachter. Aufgrund dieser fiktiven Szenen kann diese Serie zum Genre Doku-Drama gezählt werden. Die Handlung wird allerdings ausschließlich von den dokumentarischen Szenen vorangetrieben. Mit Hilfe der Spielfilmszenen soll dem Rezipienten ermöglicht werden, einen Blick in das damalige Leben der Menschen zu werfen und ihre Gefühle und Ängste kennen zu lernen. Da das Doku-Drama die Geschichte nicht aus dem Blickwinkel eines speziellen Landes, sondern im Großen und Ganzen zu erzählen versucht, sprechen auch die Schauspieler in der Landessprache ihrer Rollen und werden, wie es auch beim Dokumentarfilm oftmals üblich ist, von Sprechern mittels Voice-Over übersetzt.



Abbildung 3.12: Dokumentarische und fiktionale Szenen fügen sich zu einem Film über Christian Wulffs letzte Tage als deutscher Bundespräsident zusammen. Die verwendeten Fernsehbeiträge unterstützen dabei die angestrebte Spielfilmdramaturgie. Bildquellen: (a) [50], (b) [14].

3.7.2 Der Rücktritt

Dieses Doku-Drama thematisiert die letzten 68 Tage von Christian Wulff als Bundespräsident in Deutschland. Dabei beschränkt sich die Wahl der dokumentarischen Mittel auf Fernsehbeiträge dieser Zeit. Mit Hilfe der fiktionalen Szenen entsteht ein durchgängiger Film mit Spielfilmdramaturgie, der die Ereignisse aus der Sicht der Betroffenen erzählt (vgl. Abb. 3.12). Die Schauspieler sind keine perfekten Kopien ihrer Vorbilder, ähneln ihnen aber äußerlich. Durch geschickte Verflechtung der Szenen vergisst der Rezipient aber schnell, dass es sich um zwei verschiedene Personen handelt. Hauptanliegen des Films ist es, aufzuzeigen, wie sich die Personen in der Situation gefühlt haben könnten. Dabei beschreibt der Regisseur Thomas Schadt in einem Interview auf die Frage, wie viel Spekulation im fiktiven Teil erlaubt sei [49]:

Weniger, als man vielleicht gemeinhin denkt. Die Dialoge haben so im Wortlaut nicht stattgefunden, und wir wissen nicht, was wo geredet wurde, der entscheidende Punkt ist, dass inhaltlich sinngemäß letztlich alles belegt sein muss. Wir haben einen gewissen interpretatorischen Freiraum, aber inhaltlich sind wir dem Sinn nach verpflichtet. Das dringt ja in Privatsphären ein, da hat man auch eine Verantwortung, nur so weit nach vorne zu gehen, wie man das Gefühl hat, dass man sich abstützen kann.

Bereits zu Beginn des Films wird auf die Fiktivität der Spielfilmszenen hingewiesen. Die verwendeten Fernsehbeiträge unterscheiden sich in ihrer Bildqualität kaum vom restlichen Filmmaterial, wodurch sie sich gut in den Film einfügen. Auch eingeblendete Eilmeldungen oder Börsenmeldungen am Bildschirmrand der Fernsehberichte wurden beibehalten und lenken nicht von der eigentlichen Handlung ab.

Kapitel 4

Von der Information zur Unterhaltung

Das Fernsehen hat sich in unserer Gesellschaft als beliebtestes Unterhaltungsmedium etabliert. Aufgrund dieser Entwicklung haben sich auch die Ansprüche der Rezipienten an die Sendungen geändert. Fernsehanstalten streben zur Zeit danach, einen gesteigerten Unterhaltungswert auch bei dokumentarischen Formaten zu erzielen, um diesen Ansprüchen gerecht zu werden. Um diese Hybridität zu erreichen, können verschiedene Maßnahmen ergriffen werden, welche zum Teil im folgenden Kapitel genauer erörtert werden.

4.1 Dramaturgie und Storytelling

Obwohl viele Menschen der Meinung sind, Dramaturgie und Dokumentarisches hätten nichts miteinander zu tun, sind es doch jene dramaturgisch durchdachten Werke, die ihnen lange in Erinnerung bleiben und nachhaltig beschäftigen. Thomas Schadt beschreibt diesen Irrglauben wie folgt [8, S. 16]:

Bei der dokumentarischen Arbeit geht es nicht nur um die klassische Drei- oder Fünfakt dramaturgie oder um die manchmal geäußerte Annahme, Dokumentarfilm habe mit (dieser Art) Dramaturgie überhaupt nichts zu tun. Genauso irrig ist es zu glauben, beim Dokumentarfilm begänne das Nachdenken über Dramaturgie erst im Schneiderraum.

Er will damit ausdrücken, dass für ein erfolgreiches Dramaturgiekonzept mehr nötig ist, als das starre Ausführen erprobter Normen oder der bloße Zufall. Egal ob beim Dokumentarfilm oder der Doku-Soap, wird ohne Dramaturgiekonzept gearbeitet, so wird das Ergebnis eine zusammenhanglose

Ansammlung von Eindrücken ohne roten Faden. Die Dramaturgie bestimmt die Aussage des Endprodukts. Dazu schreibt Schadt [8, S. 198]:

Die Geschichte für den Zuschauer lesbar machen und dabei seine Reaktion nicht dem Zufall überlassen, sondern bewusst steuern, das sind die Hauptfunktionen einer Filmdramaturgie, auch die eines Dokumentarfilms.

Um dies zu gewährleisten, kann der Regisseur auf allgemein gültige dramaturgische Prinzipien und die allgemein verständliche Filmsprache zurückgreifen. Die Planbarkeit der Dramaturgie unterscheidet sich hingegen von Format zu Format. Während ein Format wie *4 Hochzeiten und eine Traumreise* (siehe 3.2.4) bereits im Vorhinein dramaturgisch gut durchdacht und geplant wird, kann bei einem Dokumentarfilm zwar viel geplant und recherchiert werden, trotzdem kann beispielsweise das Auftauchen eines zuvor nicht eingeplanten Protagonisten das ganze Projekt und die vorbereitete Dramaturgie auf den Kopf stellen. Dadurch wird klar, dass das Entwickeln einer Dramaturgie immer ein dynamischer Prozess sein muss und ein Drehbuch, wie es beim fiktionalen Film Tradition hat, bei dokumentarischen Formaten nur bedingt sinnvoll ist.

Mit Hilfe der Dramaturgie wird das Publikum an die Sendung gebunden. Dabei wird Spannung auf- und schließlich wieder abgebaut. Die Fantasie des Zuschauers wird angeregt und seine Neugierde auf das noch Verborgene geweckt. Die Sendung nimmt den Rezipienten mit auf eine Reise. Das Dramaturgiekonzept ist dann geglückt, wenn der Zuschauer bis zuletzt glaubt, noch etwas Neues erfahren und entdecken zu können. Dadurch wird seine Aufmerksamkeit bis zum Ende der Sendung aufrecht erhalten. Thomas Schadt warnt allerdings davor, nichts einzuführen, was mit Hilfe des vorhandenen Materials später nicht auch dargestellt werden kann. Dem Rezipienten dürfen keine falschen Hoffnungen gemacht werden, da ihn das davon abhalten würde, nach der Sendung die gewünschte Aussage zu reflektieren. Vom Publikum werden Handlungen mit Veränderungen und Entwicklungen bevorzugt. Dies, so Rabinger, können räumliche, zeitliche oder psychologische Entwicklungen sein. Auch die Lösung eines Konflikts, der über verschiedene Stadien hinweg begleitet wird, entspricht einer solchen Entwicklung. Den dramatischen Kern der Geschichte bilden Kampf, Widerstand und Willenskraft (vgl. [7, S. 216]).

Ein anderer Aspekt, der sich auf die Dramaturgie auswirkt, ist der zeitliche Rahmen der Sendung (siehe Abschnitt 4.4). Während Konzepte, die mit Hilfe der Aufzählung mehrerer Fallbeispiele (meistens drei) arbeiten bis zu einer Länge von 30 bis 45 Minuten Sendungsdauer durchaus ihren Zweck erfüllen und dem Zuseher Spannung und Abwechslung bieten, muss für längere Formate eine andere Dramaturgieform gefunden werden, da sich der Rezipient ansonsten langweilt (vgl. [6]). Dies kann die bereits erwähnte Drei- oder Fünfkaktdramaturgie wie z. B. die Franzische Pyramide sein. Bei diesem

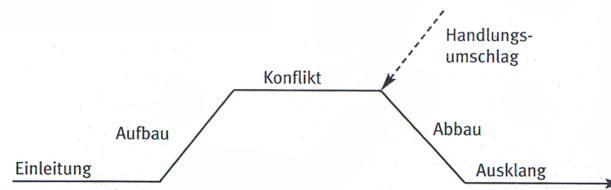


Abbildung 4.1: Das Dramaturgiemodell zeigt die einzelnen Teile der Französischen Pyramide. Das Längenverhältnis der Dauer der einzelnen Phasen beträgt in etwa 1:2:1, wenn Abbau und Ausklang zusammengenommen werden. Bildquelle: [6].

Das einfache Dramaturgiemodell handelt es sich um eine Fünfsaktdramaturgie, welche auf den ganzen Film bzw. die ganze Sendung, aber auch auf einzelne Szenen oder Sequenzen angewendet werden kann (vgl. [6]). Die einzelnen Teile gliedern sich in Einleitung, Aufbau, Konflikt, Abbau und Ausklang (vgl. Abb. 4.1).

1. **Einleitung:** Zu Beginn muss ein Überblick über das Wer, Was, Wann und Wo verschafft werden. Die Hauptcharaktere und das Setting werden eingeführt um dem Rezipienten bei der Orientierungsphase zu helfen. Bei der Sendung *Shopping Queen* wird hier der Austragungsort, die Stadt in der die Kandidatinnen wohnen, vorgestellt, die Regeln werden erklärt und die Protagonisten werden eingeführt. Am Anfang der Sendung *Im Namen der Gerechtigkeit - Wir kämpfen für Sie!* umreißt der Ermittler, der später in der Sendung eine Art Erzählerfunktion übernimmt, den Konflikt. Dadurch wird der Zuseher neugierig auf die Handlung und die Hauptcharaktere werden eingeführt.
2. **Aufbau:** In dieser Phase werden alle Informationen übermittelt, die zur Darstellung des folgenden Konflikts nötig sind. Dabei werden auch die Protagonisten charakterisiert und stilisiert, Züge herausgearbeitet oder weggelassen und Argumente sowie Gegenargumente dargestellt. Bei dieser Darstellung ist auch die dokumentarische Redlichkeit von großer Bedeutung (siehe Abschnitt 4.4). Bei *Shopping Queen* werden hier die Kandidatinnen genauer vorgestellt. Dabei liegt der Hauptfokus auf der Kandidatin des Tages. Alle werden in ihrem natürlichen Umfeld porträtiert. Anschließend folgt eine Werbeunterbrechung, die gleichzeitig das Ende der Aufbauphase darstellt. Auch bei *Im Namen der Gerechtigkeit - Wir kämpfen für Sie!* werden die Hauptcharaktere und ihre gegensätzlichen Standpunkte vorgestellt. Der bereits bekannte Ermittler ist Teil der Handlung und fasst für den Zuseher immer wieder die bisherigen Ereignisse zusammen.
3. **Konflikt:** Dieser Teil enthält den dramaturgischen Höhepunkt. Dabei steht Konflikt stellvertretend für den Höhepunkt der Hauptaussage,

die es zu vermitteln gilt. Durch den entstehenden Spannungsunterschied wird die Aufmerksamkeit der Zuseher erhalten. Schließlich folgt der Handlungsumschlag, der die Lösung für den Konflikt bietet. Diese Lösung kann bereits davor angedeutet werden. Der Konfliktteil der Sendung *Shopping Queen* beschäftigt sich mit dem Finden des perfekten Outfits, welches mit einem begrenzten Budget und innerhalb vier Stunden von der Protagonistin zusammengestellt werden muss. Der Handlungsumschlag ist hier entweder das Ablaufen der Zeit oder das verbrauchte Budget, das die Protagonistin zwingt ihre Shoppingtour zu beenden und ins Studio zu fahren. Der Konfliktteil wird in der Mitte durch eine Werbepause unterbrochen. Eine kurze Zusammenfassung der Geschehnisse und das Vorstellen der Kandidatinnen ermöglicht es Zusehern, auch wenn sie den ersten Teil verpasst haben, in die Sendung einzusteigen. Die Sendung *Im Namen der Gerechtigkeit - Wir kämpfen für Sie!* behandelt hingegen einen tatsächlichen Konflikt. Im Laufe der Sendung werden immer mehr Details bekannt. Der Zuseher befindet sich in einer privilegierten Lage, da er nicht nur die Ermittlungen, sondern auch andere Handlungen der Betroffenen verfolgt und somit zum geheimen Beobachter wird. Der Handlungsumschlag ist erreicht, wenn einer der Protagonisten in akuter Gefahr ist und in letzter Minute gerettet wird.

4. **Abbau:** Wie der Name schon sagt, wird hier Spannung wieder abgebaut, Informationen wiederholt, zusammengefasst und somit sicher gestellt, dass der Rezipient die Kernaussage versteht. Bei *Shopping Queen* werden die Bewertungsregeln noch einmal erklärt, dann präsentiert sich die Protagonistin vor den anderen Kandidatinnen. Dies stellt die Zusammenfassung des Tages dar. Das Gespräch mit den Mitstreiterinnen und die anschließende Bewertung durch diese stellen den Abschluss der Sendung dar. Bei *Im Namen der Gerechtigkeit - Wir kämpfen für Sie!* übernimmt der Ermittler noch einmal die Aufgabe, die Handlung für den Zuseher zusammenzufassen. Dabei integriert er in diesen Monolog auch die Ausklangphase.
5. **Ausklang:** Mit Hilfe des Ausklangs wird die Handlung formal abgeschlossen. Er soll beim Rezipienten eine neue Erwartungshaltung anregen und ihn auf das nun Folgende vorbereiten. Das kann bei der Doku-Soap z. B. der Ausblick auf die nächste Folge sein, wie es auch bei *Shopping Queen* der Fall ist.

Wie die beiden Beispiele zeigen, handelt es sich bei der Franzschen Pyramide um ein oft verwendetes Dramaturgiemodell. Aber auch andere Konzepte, wie die Heldenreise sind vertreten. Ein Beispiel dafür ist die Sendung *Sasha Walleczek isst anders* in der Kandidaten unter der Anleitung von Sasha Walleczek abnehmen. Dabei bekommen sie mit der Ernährungsexpertin einen Mentor an ihre Seite gestellt. Mit Hilfe des Kamerateams und einer „Tage-

buchkamera“, mit der sich die Kandidaten selbst filmen, werden die Erfolge und Rückschläge festgehalten, sodass die Fernsehzuschauer sie auf ihrer Reise begleiten können. Am Ende sollen die Kandidaten die neue Lebensweise derart verinnerlicht haben, dass sie zu ihrem neuen Ich finden. Die Mühen werden am Ende der Sendung belohnt, indem von den Erfolgen und der neuen Lebensqualität berichtet wird.

Die Wichtigkeit von dramaturgischen Konzepten wird auch von Thomas Schadt thematisiert [8, S. 199]:

Dramaturgisch hat der Dokumentarfilm gegenüber dem Spielfilm aufzuholen. Das altmodisch erscheinende, angestaubte und negative Image des Genres ist meiner Überzeugung nach nicht auf die Themen, sondern auf die unbeholfene Art ihres Erzählens zurückzuführen.

Diese Erkenntnis liefert auch eine Erklärung für die große Beliebtheit von hybriden Formate aber auch Reportagen oder Dokumentationen, welche mit gut durchdachter Dramaturgie arbeiten. Bezüglich der Aussage von Schadt, haben sie in dieser Hinsicht gegenüber so manchem Dokumentarfilm die Nase vorn.

4.2 Visuelle Ebene

4.2.1 Kameraführung und Montage

Diese beiden Elemente, Kameraführung und Montage, arbeiten Hand in Hand, um das geplante Dramaturgiekonzept in ihrem Gebiet umzusetzen. Dabei muss im dokumentarischen Bereich bei der Montage besonders darauf geachtet werden, so Balkenhol [1, S. 124], die gefundene Realität nur zu gestalten und nicht zu manipulieren. Dazu, so Schadt, muss der Dokumentarist eine Haltung zum Thema entwickeln und entscheiden, welche stilistischen Mittel und welche Erzählformen geeignet sind, um die Realität abzubilden [8, S. 255]. Den so entstandenen Montageplan beschreibt Gerhard Schumm, neben dem Materialbestand, als Stütze für die Montage, welcher Anregungen und Vorschläge enthält, jedoch nicht als Vorschrift verstanden werden sollen [9, S. 224]. Bezüglich des Materialbestands wird oftmals die Qualität des vorhandenen Materials diskutiert. Verschiedene formale Signale, wie eine verwackelte Kameraführung, unscharfe Bilder mit schlechter Beleuchtung oder das direkte Ansprechen der Kamera, werden oft als Anzeichen für authentisches Material verstanden. Diese technischen Unzulänglichkeiten werden zwar vom Publikum akzeptiert, da es besonders im dokumentarischen Bereich keine Perfektion erwartet, authentischer ist ein verwackelter Schwenk deswegen jedoch nicht (vgl. [1, S. 124]). Werden solche Szenen in einer Produktion verwendet, so sollte der Grund dafür die Verwendung als Stilmittel sein. Einen Garant dafür, dass die Rezipienten das Material als

authentisch einstufen, ist es nicht. Bei so mancher qualitativ minderwertigen Doku-Soap Produktion scheint jedoch gerade dieses Durchschauen von vorgegaukelter Authentizität für viele Rezipienten den Reiz auszumachen, die Sendung anzusehen.

Mit Hilfe der Einstellungen an der Kamera wie Blende, Schärfe oder Bildausschnitt, kann schon bei der Aufnahme viel über die gefilmten Personen oder Situationen ausgedrückt werden. Rabinger beschreibt die Kamerabewegung beispielsweise als Mittel für die Steuerung der emotionalen Beteiligung der Rezipienten [7, S. 322]. Dazu führt er als Beispiel eine Hochzeitsgesellschaft an, bei der sich das Filmen mit einer Handkamera anbietet, um dem Rezipienten das Gefühl zu geben, Teil dieser Gesellschaft und inmitten der Feierlichkeiten zu sein. Das Gegenbeispiel dazu ist der Gerichtssaal. Hier ist das Filmen mit Hilfe eines Stativs vorzuziehen, um den strengen, förmlichen Regeln die hier herrschen visuell gerecht zu werden. Diese Interpretation und Wertung des Materials setzt sich in der Montage fort. Balkenhol schreibt dazu [1, S. 141]:

Die Reihenfolge, vor welchem Hintergrund und nach welchen Vorinformationen man eine Aussage bringt, ist ein wichtiges Mittel der Interpretation und Meinungsäußerung mit den Mitteln der Montage.

Wie auch beim Spielfilm werden Sympathie und Antipathie verteilt und der Schnittrhythmus passt sich an das Thema an (vgl. [1, S. 136] und [1, S. 125]). Müssen bei der Montage hingegen Formatierungsrichtlinien beachtet werden, so kann dies die kreative Gestaltung stark beeinflussen. Die dadurch entstehenden, immer gleich aussehenden Formate können dann für den Betrachter schnell langweilig werden (siehe Abschnitt 4.4).

Wichtig für ein gelungenes Format ist es, die Aufmerksamkeit der Rezipienten nicht nur zu erregen, sondern diese auch zu halten. Da Aufmerksamkeit für unser Gehirn hohe Aktivität und daher viel Anstrengung bedeutet, ist es wichtig, immer wieder für Entspannungsphasen zu sorgen, um den Rezipienten nicht zu überfordern. Dazu ist es nötig zu wissen, welche Einstellungen für unser Gehirn Spannung und welche Entspannung bedeuten. Peter Kerstan erklärt in seinem Buch *Der Journalistische Film. Jetzt aber richtig.*, dass wir uns aufgrund des früher überlebenswichtigen Wahrnehmungsreizes, immer zwanghaft jeder Bewegung zuwenden müssen um sie auf eventuelle Gefahren zu überprüfen [6]. Diese Überprüfung passiert auch automatisch, wenn wir uns einer fremden Person oder Situation nähern. Dabei nimmt jedoch gleichzeitig die Fähigkeit zum begrifflichen Denken ab, was den Informationstransfer z. B. bei der Dokumentation hemmt. Daraus ergibt sich, dass schnelle, actionreiche Szenen zwar die Aufmerksamkeit des Publikums erregen, für die Vermittlung von Informationen bzw. Wissen hingegen ruhigere Szenen vorzuziehen sind. Kerstan vergleicht dieses menschliche Wahrnehmungsverhalten mit dem Aufbau einer Sequenz [6]):

Annäherung erzeugt Spannung, zunehmende Entfernung dagegen läßt uns entspannen. Die Sequenz mit ihrem in nahen Einstellungen dargestellten Aussagekern und ihren entfernteren Orientierungseinstellungen entspricht deshalb genau unserem natürlichen Wahrnehmungsverhalten. Nutzen wir also eine Folge von Sequenzen in diesem Sinn, dann können wir durch wiederholtes Spannen und Entspannen die Aufmerksamkeit des Zuschauers über längere Zeit aufrechterhalten.

Ein beliebter Trend, besonders bei Pseudo-Doku-Soaps, ist die fortschreitende Verspielfilmung der Formate. Dabei wird bewusst auf spielfilmhafte Montageverfahren, wie z. B. Schuss und Gegenschuss beim Dialog, zurückgegriffen. Thomas Schadt gibt jedoch zu bedenken, dass in jedem Fall einzeln abgewogen werden sollte, wie viel spielfilmhafte Finesse der Film oder die Sendung verträgt, um trotzdem noch glaubwürdig zu sein [8, S. 156]. Rabinger zitiert zu diesem Thema Godard, wenn er schreibt, jeder Dokumentarfilmer greife unweigerlich irgendwann zu Spielfilmtechniken und jeder Spielfilmregisseur bediene sich auch aus dem Fundus der Dokumentartechniken [7, S. 315]. Somit können durch diese gegenseitige Beeinflussung sehr interessante Ergebnisse entstehen, mit der Voraussetzung, dass es die Form des Formates auch unterstützt.

Ein ungeschriebenes Gesetz des Fernsehens besagt, dass es nichts gibt, was nicht im Fernsehen gezeigt werden kann. Zwar kann gestalterisch mit der Möglichkeit von Auslassungen gearbeitet werden, um die Phantasie der Konsumenten anzuregen, da es schnell langweilig wird, alles im On gezeigt zu bekommen, trotzdem kann der Bildschirm nicht einfach schwarz bleiben. Das Bild soll, so Kerstan [6], in einem guten Film der wesentliche Träger der Information sein und der gesprochene Text muss das ergänzen, was das Bild nicht leisten kann. Da dem bewegten Bild, wie zuvor schon erklärt, mehr Beachtung als dem gleichzeitig gesprochenen Text geschenkt wird, ist es wichtig, dass Bild und Text immer wieder durch Knotenpunkte miteinander verbunden sind, um den Informationstransfer zu sichern. Da mit Hilfe von Text leichter abstrakte Informationen transportiert werden können, verkommt die visuelle Ebene oftmals zu einem sogenannten Bildteppich. Berg-Walz kritisiert diesen Umstand [2, S. 37]:

Entwicklungen in Wirtschaft und Gesellschaft werden vor allem in Nachrichtensendungen, aber auch in anderen Informationsprogrammen immer wieder mit den gleichen, bedeutungslosen, ja austauschbaren Bildern unterlegt.

Besonders häufig sind solche Bildteppiche, wie bereits erwähnt, bei Nachrichtenmeldungen. Aber auch bei Dokumentationen wie z. B. *Universum* kommt es vor, dass Aufnahmen in einem anderen Zusammenhang in einer anderen Sendung noch einmal verwertet werden, um den Sprechertext zu illustrieren.

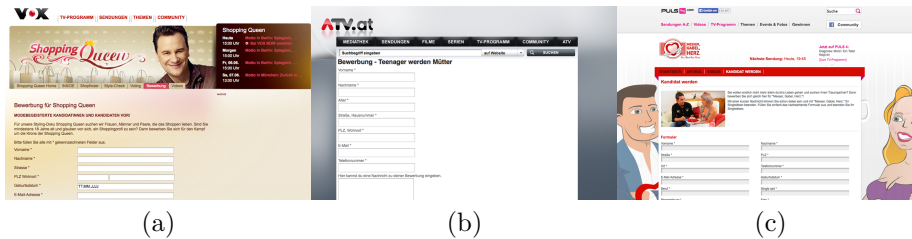


Abbildung 4.2: Mit Hilfe des Internets kann schnell und unkompliziert eine Bewerbung für das Casting abgeschickt werden. Bildquellen: (a) [51], (b) [52], (c) [53].

4.2.2 Die Protagonisten

Während bei klassischen dokumentarischen Formaten die Protagonisten oftmals vom Regisseur gesucht und entdeckt werden, hat sich bei den hybriden Formaten eine andere Vorgehensweise entwickelt. Werden keine (Laien-) Schauspieler wie beim Doku-Drama oder so manchen Doku-Soaps engagiert, so ist es immer häufiger der Fall, dass Fernsehanstalten zu offenen Castings aufrufen (vgl. Abb. 4.2). Somit entwickelt sich das Fernsehen zu einem „Mitmach-Medium“, das auch durch diese Aufrufe verspricht, unsere „Helden des Alltags“ und somit echte Menschen mit echten Problemen zu zeigen. Bei den Castings wird nach ausdrucksstarken Persönlichkeiten mit einem Ziel vor Augen gesucht, die gut in das vorgegebene Konzept passen und wenn möglich stark polarisieren, um sich vom Charakter her von den anderen Protagonisten zu unterscheiden. Durch das vielfältige Angebot soll der Zuseher später eine große Auswahl haben, mit welchem Protagonisten er sich schließlich identifiziert. Es wirkt, als würden bereits feststehende Rollen von den am besten dazu passenden, realen Menschen besetzt. Anschließend werden dann die für das Format wichtigen stereotypischen Eigenschaften des Protagonisten herausgearbeitet. Da Gefühlsausbrüche und Konfliktsituationen vom Rezipienten als besonders authentisch wahrgenommen werden, werden sie bei so manchem Format regelrecht provoziert.

Eine komplett konträre Arbeitsweise verfolgt hingegen z. B. der Dokumentarfilm. Er lässt dem Protagonisten Zeit sich auf die Situation einzulassen, um schließlich einen Blick in seine Geschichte, sein Innerstes gewährt zu bekommen. In diesen Fällen fungiert der Protagonist auch häufig als eine Art Begleiter für den Rezipienten auf seiner Reise und seine Aussagen werden zum kommentierenden Teil der gezeigten Bilder. Er wird nicht zur Rede gestellt, wie es bei Doku-Soaps oft den Eindruck macht. Besonders bei Interviews, einem typischen inszenierten Gestaltungsmittel der dokumentarischen Formate, weiß der Interviewer oftmals schon genau die Antworten, die er hören will. Hier gebietet es die dokumentarische Redlichkeit, den Sinn der Aussage nicht durch Auslassungen zu verfälschen.

Während bei hybriden Formaten oft Formatvorschriften die Gestaltungsweise für Interviews bis ins kleinste Detail regeln, müssen andere Formate bereits beim Dreh auf mögliche Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten sowie Gestaltungsmöglichkeiten achten, um nicht ständig dieselben Aufnahmen von sogenannten „talking heads“, also sprechenden Brustbildaufnahmen, zu erhalten. Aus diesem Grund empfehlen Witzke und Rothaus, einen Hintergrund zu wählen, der etwas über die Person aussagt [10, S. 165]. Ist die Person ein leidenschaftlicher Hobbygärtner, so bietet es sich an das Interview beispielsweise im Garten zu führen, wo der Kameramann die Möglichkeit hat, Zwischenaufnahmen von Blumen oder Insekten zu drehen, die dann im Schnitt während des Interviews eingeblendet werden können. Weiters wäre es möglich, das Interview während eines Spaziergangs durch den Garten zu führen. So ergeben sich auch für den Rezipienten aussagekräftigere Eindrücke. Generell ist es Aufgabe des Dokumentaristen, darauf zu achten, dass die Protagonisten wissen, was sie tun, da man mit dem Veröffentlichen von privaten Problemen oder Gefühlen Verantwortung für die Protagonisten übernimmt. Dessen sollte man sich bewusst sein, wenn die Szenen für die Veröffentlichung ausgewählt werden. Witzke und Rothaus schreiben zu diesem Thema:

„Bei dem heutzutage weit verbreiteten Voyeurismus und andererseits Exhibitionismus ist die Entscheidung sehr schwierig, wann man jemanden vor sich selbst schützen muß. Aber ich denke, man muß sehr verantwortungsvoll mit dem Medium Fernsehen und seiner Macht umgehen. Dazu gehört auch, darauf zu achten, daß die Menschen, die sich filmen lassen, wissen, was sie tun.“ [10, S. 120]

„Plötzlich ist alles öffentlich. Gerade bei sehr emotionalen und schwierigen Problemen sollte man als Autor über dieses Problem nachdenken. Man hat auch eine Verantwortung für diese Menschen, wenn man ihre ganz persönlichen Probleme in die Öffentlichkeit bringt.“ [10, S. 176]

4.2.3 Darstellung des nicht Vorhandenen

Im dokumentarischen Genre taucht immer wieder das Problem auf, dass es für bestimmte Szenen kein Filmmaterial gibt, da niemand zum richtigen Zeitpunkt eine Kamera auf das Geschehen gerichtet hat, oder es, wie bei historischen Themen, noch keine Möglichkeit gab, Filmmaterial aufzuzeichnen. Da es, wie bereits erwähnt, beim Fernsehen ein ungeschriebenes Gesetz gibt, wonach nichts existiert, was nicht abgebildet werden kann, stehen Dokumentaristen vor der Entscheidung mit Auslassungen oder, wie es im Moment der Trend ist, mit Nachinszenierungen, sogenannten Re-Enactments zu arbeiten. Dabei gibt es auch hier mehrere Abstufungen. Besonders häufig, da günstig

in der Produktion, sind sogenannte symbolische Szenen, mit deren Hilfe die Atmosphäre dargestellt werden kann. Etwas aufwändiger in der Produktion sind Stummfilmszenen, in denen z. B. längst verstorbenen Künstler bei ihrer Arbeit gezeigt werden. Die dritte und oft kritisierteste Form sind komplette Spielfilmszenen, wie sie auch bei der Produktion *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* zum Einsatz kommen (vgl. [11, S. 72]). Sie sind oft deswegen problematisch, da sie dem Zuseher suggerieren, das Gespielte hätte sich genau so zugetragen. Da aber keine genauen Aufzeichnungen existieren oder diese nicht lückenlos sind, muss der Regisseur Entscheidungen und Interpretationen bezüglich der Darstellung treffen. Aus diesem Grund sollten solche Szenen für den Rezipienten immer in irgendeiner Form als inszeniert gekennzeichnet werden. Ob das mittels eingblendetem Schriftzug oder auf andere Weise geschieht, bleibt dem Dokumentaristen überlassen. Dadurch wird gewährleistet, dass der Zuseher bei seinen Schlussfolgerungen den Einfluss des Regisseurs auf die Szenen miteinbezieht (vgl. [7, S. 568]). Bei den Rezipienten sind Re-Enactments zumeist gerne gesehen, da sie vom Spielfilm gewohnte visuelle Reize liefern und gewisse Dinge nunmal leichter darstellbar als erklärbar sind. In den letzten Jahren werden auch die Möglichkeiten von computergenerierten Bildern und Szenen immer mehr ausgeschöpft. Plötzlich ist es möglich längst verfallene Metropolen virtuell zu besichtigen, ein versunkenes Schiff steht wieder im Hafen oder Vorgänge im Körperinneren, sowie technische Abläufe können realistisch oder auch beispielhaft dargestellt werden [11, S. 82].

4.3 Auditive Ebene

4.3.1 Der Kommentar

Durch die Entwicklung zu immer kürzeren Sendungen hat sich der Off-Kommentar bei den dokumentarischen Fernsehformaten zu einer sehr wichtigen Erzählform entwickelt. Durch starke Kürzungen aufgrund der beschränkten Sendelänge sind andere Erzählvarianten für das Fernsehen oft nicht geeignet, da sie Zeit und Raum brauchen um sich zu entfalten, wodurch der Off-Kommentar dominiert (vgl. [1, S. 137]). Nur der Dokumentarfilm mit einer durchschnittlichen Länge von über 60 Minuten kann sich diesen Luxus leisten und mit anderen erzählerischen Mitteln arbeiten, wodurch bei diesem Genre der Kommentar eher selten vorkommt.

Der Off-Kommentar vermittelt für gewöhnlich reine Sachinformationen. Er dient dem Rezipienten zur Orientierung und versorgt ihn mit dem nötigen Hintergrundwissen, welches das Bild nicht liefern kann. Bei genauerer Beobachtung kann festgestellt werden, dass sich der Typus des Kommentars dem Genre anpasst. Bei der Dokumentation sind es seine Hauptaufgaben, Zusammenhänge zu erklären und zu informieren. Weiters können durch den Kommentar schnell und einfach neue Protagonisten eingeführt werden. Die

auditiven Textbeiträge sind für gewöhnlich eher sachlicher Natur. Bei der Reportage liegt der Hauptfokus des Off-Kommentars auf der Orientierung. Er informiert den Rezipienten über die Sachlage, erörtert Zusammenhänge und stellt Protagonisten vor. Dabei wird hin und wieder auch auf die Träume und Hoffnungen der Protagonisten eingegangen. Um Emotionen zu vermitteln, werden allerdings Interviewausschnitte verwendet, in denen die Betroffenen ihre Lage selbst schildern (vgl. [10, S. 205]). Auch der Off-Kommentar der Doku-Soap übernimmt die bereits geschilderten, klassischen Funktionen. Zusätzlich kann es vorkommen, dass der Off-Sprecher auch ein *Voice-Over* spricht und in direkte Interaktion mit den Protagonisten tritt, wie es bei dem Beispiel *Shopping Queen* der Fall ist. Hier kommentiert die Off-Stimme subjektiv das Geschehen und unterhält sich mit den Kandidatinnen während der Shopping-Tour. Ein anderes Beispiel für Voice-Overs sind die hörbaren Gedankengänge der Protagonisten der Pseudo-Doku-Soap *Wien – Tag und Nacht*. Auch der Wortjargon passt sich den Sendungen an und kann bei so mancher Doku-Soap sehr salopp ausfallen. Aufgrund der nicht vorhandenen Räumlichkeit in der Stimme des Sprechers, tritt der Kommentar immer in den Vordergrund. Sind die Beiträge inhaltlich wortwörtliche Wiederholungen oder nicht informativ, werden sie schnell als störend empfunden (siehe [7, S. 454]). In diesem Zusammenhang muss auch die *Bild-Ton-Schere* erwähnt werden, welche besagt, dass eine gewisse Überschneidung zwischen Bild und Audioinhalt vorhanden sein muss, um zu garantieren, dass der Rezipient den Zusammenhang erkennt. Gleichzeitig soll die auditive Ebene eine Erweiterung der visuellen Ebene darstellen und nicht nur das Gezeigte beschreiben. Die früher oft sonore, männliche Stimme, die als besonders glaubwürdig galt, wird heute immer mehr von anderen ausdrucksstarken Stimmen mit hohem Wiedererkennungswert abgelöst. Diese Entwicklung geht schon so weit, dass manche Stimmen von den Rezipienten bereits gewissen Genres zugeordnet werden (vgl. [7, S. 464]).

Der Off-Kommentar stellt eine allwissende, anonyme Autorität dar (siehe [7, S. 454]). Der Einfluss auf den Rezipienten sollte nicht verharmlost werden, da er gerade bei kurzen Formaten bezüglich der Informationsvermittlung stark auf ihn angewiesen ist. Zusätzlich kann mit Hilfe des Off-Kommentars die vorhandene Information gewichtet werden. Durch die vielen Aufgaben und Möglichkeiten, die der Off-Kommentar bietet, ist ersichtlich, dass es sich um ein mächtiges, gestalterisches Mittel handelt, das in seiner Wirkung nicht unterschätzt werden sollte.

4.3.2 Musik und Sounddesign

Die Musik ist eines der verlässlichsten Mittel, um die angestrebte Stimmung und Gefühle zu transportieren, so auch bei dokumentarischen Fernsehformaten. Für traditionelle Formate, wie auch Spielfilme, gilt für gewöhnlich, je unauffälliger sich die Filmmusik in das Konstrukt einfügt und mit ihm

verschmilzt, desto besser. So manche Doku-Soap hingegen setzt gezielt auf die Popularität aktueller Pop-Songs und verwendet diese anstelle der Filmmusik. In diesen Fällen verbalisiert der Sänger die Gefühle der Protagonisten und die Musik wird zum Handlungsträger, während die visuelle Ebene mit Montagesequenzen in den Hintergrund tritt.

Der Opener vieler Doku-Soaps wird mit Hilfe von Musik, oftmals einem Lied, zu einem Teil des Corporate Designs einer Sendereihe und auch Übergänge zwischen Schauplätzen oder Handlungssträngen werden mit Hilfe von Musik oder Sounddesign gekennzeichnet.¹ Besonders bei Doku-Soaps wird häufig auf sehr plakatives Sounddesign zurückgegriffen. Ein anderes, eher unauffälliges Einsatzgebiet für Sounddesign sind Inserts, die durch „swooshes“² akustisch unterstützt werden können. Den größten Teil des Sounddesigns bei dokumentarischen Formate wie Reportagen oder Doku-Soaps macht häufig der Dialog-Edit aus. Hier zeigen sich auch Eigenarten dieser Formate, die es so beim Spielfilm nicht gibt. Dazu gehört beispielsweise die Simultanübersetzung. Spricht ein Protagonist nicht in der Sprache, in der das Format produziert wird, können seine Aussagen entweder, wie auch beim Spielfilm verwendet, mit Untertitel übersetzt werden, oder sie werden von einem Sprecher simultan übersetzt. Dabei ist für die dokumentarische Redlichkeit wichtig, dass die originale Stimme des Protagonisten noch immer verständlich bleibt. Somit soll gewährleistet werden, dass Menschen, die die Sprache des Protagonisten sprechen, seine Aussage auch verstehen und die angebotene Übersetzung nicht aufgezwungen wird. Aufgrund schlechter Aufnahmebedingungen kann es bei dokumentarischen Formaten auch vorkommen, dass eine verständliche Audioaufnahme nicht möglich ist. Werden z. B. wie bei *Das Geschäft mit der Liebe – Frauen aus dem Osten* Interviews in einer Disco geführt, müssen hier die Audioaufnahmen, um die Verständlichkeit zu garantieren, zusätzlich mit Untertiteln unterstützt werden. Dieses Problem kann beim fiktionalen Film nicht auftreten, da hier die Szene in der Disco ohne Hintergrundgeräusche gedreht wird und erst später die Atmo und Musik dazugemischt wird, sodass die Verständlichkeit der Sprache erhalten bleibt. Eine andere, fast schon charakteristische Eigenart der dokumentarischen Formate, ist die fehlende Perspektive bzw. Räumlichkeit bei Verwendung von Ansteckmikrofonen. Dieser stark hörbare Unterschied zum fiktionalen Film, der immer Perspektive verwendet, ist vermutlich eines der stärksten Indizien für den Rezipienten dafür, dass es sich um ein non-fiktionales Format handelt.

Aber auch bei dokumentarischen Formaten muss im Audiobereich, besonders bei Dokumentationen mit Tieren, viel inszeniert werden. Da solche Kameraaufnahmen mit Hilfe von starken Zoom-Objektiven zustande kommen, würden Tonaufnahmen vom gleichen Standort aus nicht dem gezeigten

¹Beispiele dazu befinden sich auf der beigelegten DVD (Quellen: [19], [17], [16]).

²swoosh = kurzes, windartiges Geräusch.

Bild entsprechen. Die Nahaufnahmen der Schwarzen Mamba in der Univer-sumfolge *Schwarze Mamba – Der Kuss des Todes* beispielsweise würden dann anstatt von Kriechgeräuschen oder dem typischen Züngeln der Schlange von Urwaldgeräuschen oder schlimmstenfalls dem Atmen des Kameramanns untermalt werden. Bei dem Versuch die Aufnahmen jedoch aus nächster Nähe zu machen, würde man die Tiere entweder verscheuchen oder sie würden sich womöglich angegriffen fühlen und sich zur Wehr setzen. Aus diesem Grund wird hier auf Foleyaufnahmen zurückgegriffen. Diese werden dann zusätzlich angereichert, sodass beim Beispiel der Schlange, die Kriechbewegungen der Mamba durch Hinzufügen von metallischen Klängen noch bedrohlicher erscheinen. Auch die verwendeten Atmos werden häufig im Nachhinein gebaut, sodass sie den Bedürfnissen des Formats entsprechen. So kann ein und dieselbe Kameraeinstellung mit Hilfe der auditiven Ebene bedrohlich aber auch paradisisch wirken.

4.4 Formatierung durch den Sender

Aufgrund der ständig ansteigenden Anzahl an TV-Sendungen, sehen sich Fernsehanstalten dazu gezwungen, ihr Programm so zu gestalten, dass der Zuseher Formate in der großen Fülle wiederfinden kann. Dies soll mit Hilfe der Formatierung gewährleistet werden. Um den „audience flow“ zu sichern, werden thematisch ähnliche Sendungen mit gleichem Sendetypus hintereinander programmiert (siehe [11, S. 61]). Der Zuseher weiß dadurch, dass ihn wochentags z. B. auf SAT.1 am Nachmittag Formate erwarten, bei denen in Straftaten ermittelt wird. Dazu gehören Sendungen wie *Richterin Barbara Salesch*, *Richter Alexander Hold*, *Auf Streife*, *Im Namen der Gerechtigkeit! – Wir kämpfen für Sie!* usw. Durch das Prinzip der Kontinuität und Wiederholung (vgl. [5, S. 46]) können Rezipienten die Sendungen in ihren Tagesablauf einplanen, was wiederum stabile Quoten für den Sender bedeutet.

Thomas Schadt unterscheidet in Bezug auf Formatierung „weiche“ und „harte“ Formate (siehe [11, S. 62]). Während weiche Formate dem Dokumentaristen nur wenige fixe Richtlinien wie z. B. die Sendungsdauer vorschreiben und ihm darüber hinaus freie Hand bei der Gestaltung lassen, wird bei harten Formaten nicht nur die Sendedauer vorgeschrieben, sondern auch auf gestalterische Mittel Einfluss genommen (vgl. Abb. 4.3). Dazu gehören beispielsweise der Umgang mit Dokumentarmaterial, die Ausleuchtung, die Platzierung von Zeitzeugen, einheitliche Hintergründe für die Interviews u. v. m. Diese strengen Richtlinien führen schlussendlich dazu, dass die Handschrift des Dokumentaristen in keiner Weise mehr sichtbar wird. Somit fehlt für Dokumentaristen oft der Anreiz, solche Formate zu produzieren, da viele, wie auch Thomas Schadt, der Auffassung sind, dass die Wahl der stilistischen und handwerklichen Mittel sich vom Thema ableiten sollen und sich nicht wie ein stilistisches Dogma darüber stülpen sollen (vgl. [8, S. 79]).



Abbildung 4.3: Die Sendung *4 Hochzeiten und eine Traumreise* verwendet harte Formate während *Universum History*, auch bedingt durch den Zukauf von Sendungen, nur weiche Formate vorgibt. Bildquellen: (a) [54], (b) [55], (c) [56], (d) [12].

Sendeanstalten hingegen favorisieren oft starke Formatierung, da es für sie mehrere Vorteile bringt (siehe [5, S. 58]). Aufgrund der gestalterischen Vereinheitlichung können auch mehrere Redaktionen bei der Produktion mitarbeiten, da die strengen Regelungen ein einheitliches Bild garantieren. Daraus ergibt sich eine größere Effizienz bei der Produktion solcher Formate. Wird das Format schließlich erfolgreich eingeführt und hat sich etabliert, garantiert es regelmäßig gute Quoten. Um die bereits angesprochene Kontinuität und Wiederholung zu gewährleisten, werden zur Zeit bevorzugt Mehrteiler und Serien programmiert. Besonders geeignet dafür sind zeitgeschichtliche Stoffe, da sie sich gut in die periodische Struktur einfügen (siehe [11, S. 63]). Da besonders größere Produktionen, wie auch *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* sehr kostenaufwändig sind, werden sie meist in Kooperation von mehreren Sendern produziert und anschließend an weitere Sender verkauft, um rentabel zu sein. Diese Vorgehensweise bedingt Themen, die auf dem internationalen Markt gefragt sind, wodurch regionale bzw. lokale Themen oft nicht bestehen können. Diesen Umstand, sowie die starke Formatierung kritisieren viele Dokumentaristen. Thomas Schadt schreibt diesbezüglich [8, S. 69]:

Bemühungen von Redakteuren und ihren Produzenten, für fernsehdocumentarische Reihen und Formate einheitliche Lichtführung, immer gleiche Interviewpositionen, Schnittrythmen und Erzählformen verbindlich festlegen zu wollen, ist eine Beschneidung filmischer Mittel. Im Bereich der unterbewussten, emotionalen Wahrnehmung des Zuschauers bewirkt dies im Resultat nur Verödung und Langeweile.

Diese Bedenken sind durchaus berechtigt, wenn man beobachtet, wie schnell neue Formate auftauchen aber auch wieder verschwinden. Auch das Nach-

ahmen erfolgreicher Sendungen, das zum Glück in den letzten Jahren etwas zurückgegangen ist, hat diese Entwicklung der Marktsättigung für dieses Format noch beschleunigt. So manche Redaktionen versuchen auch der angesprochenen Langeweile entgegenzuwirken. In der Sendung *Zuhause im Glück* wird neben der Haupthandlung, der Renovierung eines Hauses, oft eine Zweithandlung etabliert. Diese thematisiert beispielsweise einen, wahrscheinlich fingierten Streit zwischen zwei Handwerkern, woraufhin auch alle anderen für einen der beiden Partei ergreifen. Daraufhin müssen Eva und John, die beiden Architekten und Moderatoren der Sendung, den Streit schlichten. Dazu wird in einem Baumhaus eine „Nörgel-Cam“ installiert, vor der die Handwerker ihren Frust abladen können. Diese Monologe werden, wegen des Unterhaltungswerts ebenfalls mit in die Sendung eingebaut. Durch die so entstehende Abwechslung in der Sendung soll Langeweile und Verödung vorgebeugt werden. Dieses Beispiel zeigt auch, dass sich Sendungen mit festem Handlungsschema ständig weiterentwickeln und neu erfinden müssen, um nicht zu veralten. Das können bei Sendungen wie *Shopping Queen* oder *Das perfekte Dinner* neue „Spielregeln“ sein, die bereits erwähnten, variierenden Nebenhandlungen oder wie bei *Teenager werden Mütter* neue Protagonisten. Durch diese ständigen Veränderungen bleiben die Formate für den Rezipienten attraktiv und spannend, da sie weiterhin Neues entdecken können.

4.5 Rumours & Secrets

Rumours & Secrets ist ein experimenteller Kurzfilm, der die Inhaltslosigkeit eigentlich wichtiger Aussagen thematisiert. Gezeigt werden Menschen mit Macht und Einfluss, die nicht sagen, was sie denken, planen oder fühlen, sondern sich hinter leeren, nichtssagenden Floskeln und Wiederholungen verstecken, sodass es letztendlich egal ist, von wem welche Aussage stammt. Sie sagen alle dasselbe – nämlich nichts.

Der Film verwendet dokumentarisches Found Footage als Ausgangsmaterial. Dabei handelt es sich um Interviews und Reden von bekannten Persönlichkeiten des aktuellen Weltgeschehens. Sie wurden aufgrund gegenwärtiger Vorkommnisse ausgewählt, sodass es sich um relativ neues Filmmaterial handelt. Die verwendeten Videoclips wurden von *YouTube*, einem US-amerikanischen Videoportal, bezogen, stammen aber ursprünglich von anderen berichtserstattenden Quellen. Mit Hilfe des Schnittprogramms *Final Cut Pro* wurde die Montage erstellt. Bildfehler und weitere Effekte wurden mit *Adobe After Effects* hinzugefügt. Für Sounddesign sowie Dialog-Edit wurde *Avid Pro Tools* verwendet. Der finale Mix entstand in *Apple – Logic Pro X*.

Aufgrund der thematischen Auseinandersetzung mit hybriden, dokumentarischen Fernsehformaten und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten bei filmischer Handhabung und Montage von dokumentarischem Materi-

al, sollen verschiedene Ansätze getestet werden, um mit diesen Mitteln die Hauptaussage des Clips zu formulieren. Die Ergebnisse werden im Folgenden erörtert. Die dazugehörigen Videobeispiele sind auf der beigelegten DVD zu finden und werden im Text mittels Fußnote gekennzeichnet. Dabei muss beachtet werden, dass es sich bei den meisten Beispielen um unfertige Tests handelt, deren Fertigstellung nicht weiterverfolgt wurde, da sie die gewünschte Aussage nicht hinreichend unterstützten.

4.5.1 Ansatz A

Das Hauptaugenmerk bei diesem Ansatz³ liegt auf den Effekten der visuellen Ebene. Thematisch behandeln die Aussagen der dargestellten Personen ein konkretes Thema. Jeder versucht in den anderen einen Sündenbock zu finden. Mögliche Beteiligungen oder Schuldeingeständnisse gibt es nicht. Dieses Fehlen an Information wird visuell mit Hilfe mehrerer Mittel dargestellt. Zum einen werden die Münder der Personen verpixelt abgebildet (vgl. Abb. 4.4). Eine Maßnahme, die normalerweise dazu genutzt wird, um Personen unkenntlich zu machen und ihre Identität zu verschleiern. Hier soll es darauf hinweisen, dass die Aussagen der Personen verschleiert sind und nicht dem entsprechen, was die Person wirklich denkt oder über den Zwischenfall weiß. Zum anderen werden Teile des Bilds durch einen Schriftzug verdeckt (vgl. Abb. 4.4). Auch das weist darauf hin, dass dem Zuseher Informationen vorenthalten werden und Teile noch im Verborgenen liegen. Weiters, und das wird auch durch (zukünftige, noch nicht realisierte) Zwischenrufe anderer Personen auf der auditiven Ebene verdeutlicht, soll der Rezipient durch das Erkennen von Buchstabenteilen eine Vorahnung entwickeln, dass er nur einen kleinen Ausschnitt gezeigt bekommt. Diese Vorahnung wird zum Ende hin durch ein Zoom-Out bestätigt. Dem Zuseher offenbart sich sozusagen das komplette Bild, er kann aber noch immer keine Einzelheiten erkennen oder verstehen, da die gezeigten Personen wild durcheinander reden und das Bild schließlich, wie auch die auditive Ebene, zu einem Brei verschwimmt (vgl. Abb. 4.4). Bei der auf der DVD enthaltenen Version wurden die hier beschriebenen Zwischenrufe, sowie die akustische Entwicklung zur unverständlichen Menschenmenge noch nicht realisiert, da dieser Ansatz nicht weiterverfolgt wurde. Um an das ursprüngliche Medium des Materials, das Fernsehen, zu erinnern, wurden zum einen die Schnitte zwischen den Szenen auditiv so untermalt, dass es sich anhört, als würde man zwischen zwei Fernsehsendern umschalten, zum anderen wurden die Videoausschnitte am Ende des Clips wie eine Videowall angeordnet (vgl. Abb. 4.4).

Bezüglich der Hauptaussage hat sich dieser Ansatz zu stark in Richtung Schuldzuweisung entwickelt. Weiters sind die verwendeten Interviewausschnitte für den Rezipienten zu kurz um die automatisch einsetzende

³Videobeispiel *AnsatzA_RaS.mov* auf beigelegter DVD.



Abbildung 4.4: Teile des Bildes werden von übergroßen Buchstaben abgedunkelt, um zu verdeutlichen, dass dem Rezipienten nicht alle Informationen preisgegeben werden, sondern manche Teile nicht hundertprozentig greifbar sind. Die verpixelten Münder deuten auf das Verschleiern der Aussagen hin. Während bei verpixelten Augen die Identität nicht preisgegeben wird, wird hier der Inhalt der Aussage der Personen zensiert. Die Untertitel bei Putin sollen die Sprachbarriere mindern. Die Anordnung der Ausschnitte am Ende wie bei einer Videowall soll auf das Grundmedium hindeuten, für das die Ausschnitte ursprünglich produziert wurden. Bildquelle: Videobeispiel *AnsatzA_RaS.mov* auf beigelegter DVD.

Orientierungsphase abzuschließen und auf den Inhalt der Aussagen hören zu können. Darüber hinaus lenken die verwendeten Effekte zu stark davon ab. Ein zusätzliches Problem ergibt sich durch die unterschiedlichen Sprachen (Deutsch, Englisch, Russisch nur mit deutschen Untertiteln) die den Rezipienten mehr verwirren als die Authentizität des Materials zu fördern. Dies sind somit die Hauptgründe, warum dieser Ansatz schlussendlich verworfen wurde.

4.5.2 Ansatz B

Dieser Ansatz⁴ wurde nur relativ kurz verfolgt. Durch das Aneinanderreihen von inhaltlich zusammenpassenden Aussagen entsteht ein Dialog zwischen den gezeigten Personen. Ähnliche Kameraeinstellungen sollen es dem Rezipienten erleichtern, die einzelnen Clips als zusammengehörend wahrzunehmen. Allerdings sind hier die Themen Krieg und Schuld zu prägnant und sind deswegen ungeeignet, die allgemeine Hauptaussage hinreichend zu unterstützen. Zusätzlich treten auch hier Probleme bezüglich der verwendeten Sprachen auf. Der durchschnittliche Rezipient ist es nicht gewöhnt, mit einer so großen Sprachenvielfalt konfrontiert zu werden. Da auch der Untertitel bzw. das Voice-Over nicht einheitlich verwendet werden, tragen sie nicht unbedingt zur besseren Verständlichkeit bei. Verbessert hat sich bei diesem Ansatz die längere Clipdauer. Dadurch ist es dem Zuseher möglich, sich besser zu orientieren und erhöht somit die Verständlichkeit. Ein großes Problem allerdings ist die von Kerstan beschriebene *zufällige Kreativität*, die bei diesem Ansatz verfolgt wurde [6]. Dabei wird keine fixe Dramatur-

⁴Videobeispiel *AnsatzB_RaS.mov* auf beigelegter DVD.

gie oder fixes „Drehbuch“ verfolgt, sondern jeder Clip ergibt nach langem Suchen und Sichten von Material den nächsten. Dadurch kreierte sich das Video sozusagen selbst. Aufgrund der vielen Möglichkeiten landet man aber auch sehr schnell in einer Sackgasse. Da sich die Aussageebene bei diesem Ansatz hauptsächlich auf die sprachlichen Beiträge der gezeigten Personen beschränkt und somit die Möglichkeiten die das Material ohne Zweifel bietet nicht richtig ausgeschöpft werden, wurde auch dieser Ansatz wieder verworfen.

4.5.3 Ansatz C

Bei diesem Ansatz⁵ wird der Look einer Talkrunde angestrebt. Dazu wurde im Vorhinein die Art und Weise der Montage von bereits bestehenden Talkrunden analysiert, bei denen mit Schuss und Gegenschuss, also Aktion und Reaktion der einzelnen Personen gearbeitet wird. Diese Schnittweise wurde, so weit wie möglich, auf diesen Clip übertragen. Um den Inhalt im Voraus zu fixieren und nicht wie bei Ansatz B dem Zufall zu überlassen, wurden die verwendeten Interviews und Ansprachen vollständig transkribiert. Von diesen Transkriptionen wurden dann einzelne Phrasen ausgewählt und verschiedene Dialogmöglichkeiten getestet (vgl. Abb. 4.5). Der finale Dialog umfasst 9 Videos, 9 Personen und 7 Phasen die bei dieser Version mittels Schwarzbilder voneinander getrennt werden. Diese sollten im weiteren Verlauf der Produktion von digitalen Bildfehlern ersetzt werden, welche von einem Bild ins nächste Bild bzw. von einer Phase in die nächste Phase überleiten. Aufgrund der nochmaligen Änderung des Ansatzes, wurden die Bildfehler erst in Ansatz D realisiert und werden aus diesem Grund erst dort genauer beschrieben. Die erste Phase dient zur Einleitung und Orientierung. Obama übernimmt die Rolle des Diskussionsleiters und fordert die anderen zum Dialog auf, der allerdings nur sehr schleppend anläuft, was wiederum in der Audioebene mit einer tickenden Uhr symbolisiert wird. Dadurch wird die herrschende, angespannte Stille betont. In den darauf folgenden Phasen werden unterschiedliche Themen diskutiert, manche von der Thematik eindeutig zuordbar, andere wiederum leer und nichtssagend. Das Ende wird schließlich durch Snowdens Aussage eingeleitet: *This is the truth, this is what's happening. You should decide whether we need to be doing this*, was als Appell an den Zuseher verstanden werden kann. Den Abschluss bildet wieder Obama, der sich für das Gespräch bedankt.

Wegen des unterschiedlichen Framings der einzelnen Clips, mussten einige davon vergrößert werden, um einen einheitlicheren Look zu generieren. Die schlechte Bildqualität, welche durch das Vergrößern besonders stark zu Tage tritt, vereitelt leider das Vorhaben des einheitlicheren Bildes, da sich die Clips nun aufgrund ihrer Qualität stark unterscheiden (vgl. Abb. 4.5).

⁵Videobeispiel *AnsatzC_RaS.mov* auf beigelegter DVD.



Abbildung 4.5: Mit Hilfe von Papierstreifen auf denen die ausgewählten Phrasen notiert waren, konnten viele verschiedene Dialogvarianten ausprobiert werden. Das neu Zusammenlegen bedeutet wenig Aufwand, wodurch der Kreativität freien Lauf gelassen werden konnte. Alte Varianten waren als Fotos immer verfügbar. Die beiden Einstellungen von Obama und Putin zeigen den starken Qualitätsunterschied der verschiedenen Videos, welcher durch die Skalierung noch mehr auffällt. Bildquelle: Videobeispiel *AnsatzC_RaS.mov* auf beigelegter DVD.

Die geplante Verdunklung des Hintergrunds zur besseren Vereinheitlichung des Materials wurde nicht mehr durchgeführt. Durch das Auswählen einzelner Sätze sind manche Aussagen sehr kurz, was den Einsatz der Schuss-Gegenschuss-Methodik sehr erschwert und nur kurze Überlappungen zulässt. Um das Problem der verschiedenen Sprachen, das bei Ansatz A und B aufgetreten ist, zu lösen, wurde Englisch als Hauptsprache festgelegt und anderssprachige Beiträge ins Englische übersetzt. Um die dokumentarische Redlichkeit (siehe Abschnitt 4.2.2) zu gewährleisten, wurde mit der Übersetzung des Russischen ein Native Speaker betraut. Dadurch ist nicht nur eine qualitativ hochwertige Übersetzung gesichert, sondern auch sichergestellt, dass der richtige Ausschnitt des Interviews zur Übersetzung gezeigt wird. Für die Übersetzung ins Englische wurde auch wieder ein Native Speaker zu Rate gezogen. Mit Hilfe von Sprachaufnahmen wurde so ein Voice-Over für nicht englische Clips erstellt. Die vorhandenen Untertitel wurden entfernt, indem das Material vergrößert wurde und so der Textteil außerhalb des Bildausschnitts liegt. Somit wird der Rezipient nicht in seiner Konzentration gestört. Besonders wichtig bezüglich der auditiven Ebene ist die Anpassung der Lautstärken, da sich diese bei den verschiedenen Clips stark voneinander unterscheiden. Die verschiedenen Kameraeinstellungen wurden bei der perspektivischen Mischung beachtet. Dazu gehören z. B. das Verringern der Lautstärke und der Einsatz eines Tiefpassfilters bei der Stimme, wenn die sprechende Person nicht im On gezeigt wird, oder der absichtliche Einsatz von Room Tone, sodass beim Wechsel der Kameraperspektive Sprünge in der Atmo entstehen. Zusätzliche Foleys wie Zeitungsrascheln, Atmen oder Kleidungsrascheln sollen helfen, das Video für den Zuseher realer und spürbarer zu machen.

Im Endeffekt wurde aber auch dieser Ansatz wieder verworfen, da hier die Grundaussage zwar schon besser getroffen wurde, allerdings der dokumenta-

rische Verwertungsansatz der Videos nicht zum gewünschten Erfolg geführt hat. Dafür ist das vorhandene Material zu unterschiedlich und der Rezipient zu festgefahren in seiner Vorstellung von dokumentarischen Formaten. Dadurch kann er die gezeigten Bilder nicht als Talkrunde interpretieren.

4.5.4 Ansatz D – finale Version

Dieser Ansatz, der schlussendlich auch realisiert wurde, basiert auf dem Schnitt von Ansatz C, setzt das Ganze aber visuell auf eine filmische Art um. Durch die Aufteilung der Hauptaussage auf mehrere Gestaltungsebenen, werden die Sinne des Rezipienten vielfältiger angesprochen. Der Dialog enthält nicht mehr den alleinigen Schlüssel zum Inhalt des Kurzfilms, sondern liefert, wie auch andere Darstellungsebenen einen Hinweis darauf. Der Zuseher muss am Ende die Aussage selbst formulieren und bekommt sie nicht auf dem Silbertablett serviert.

Die Hauptaussage verteilt sich konkret auf drei Ebenen, welche in ihrem Abstand zum Rezipienten gestaffelt sind (vgl. Abb. 4.6). Die erste Ebene ist direkt am Bildschirm, sozusagen als Verbindung zwischen der Welt des Zusehers und der Welt des Films, positioniert. Sie enthält digitale Bildfehler und Artefakte, sogenannte Glitches, welche die Handlung immer wieder unterbrechen (siehe Unterpunkt Glitches). So soll deutlich werden, dass mit Hilfe der heutigen Technik gesteuert wird, was der Rezipient im Endeffekt sieht und womit er seine Meinung bildet und worauf er sie stützt. Bei diesem Projekt sind es Bildfehler, die veranschaulichen, dass ein Teil der Handlung fehlt oder verändert wurde. Die Positionierung als Übergang zwischen zwei Thematiken wurde bewusst gewählt, um dies überdeutlich aufzuzeigen. Andere Formate verwenden weniger offensichtliche Mittel, wie den Schnitt. Besonders bei meinungsbildenden Fernsehformaten sollte der Zuseher das immer im Hinterkopf behalten.

Die zweite Ebene arbeitet visuell mit den dokumentarischen Videoclips und auditiv mit den vorhandenen Originaltönen. Dazu wurde als Schnittbasis Ansatz C übernommen. Da Teile davon noch immer zu konkret aktuelle Ereignisse thematisieren, wurden diese herausgenommen und der Schnitt dadurch gekürzt. Die so entstandene Montage enthält auf sprachlicher Ebene somit ein sinnfreies Gespräch. Zum Ende hin wird mit einer schnelleren Schnittfrequenz gearbeitet, um das Tempo noch einmal zu steigern, eine Verdichtung zu erzeugen und den Rezipienten auf das Ende des Clips vorzubereiten. Visuell greift das Video auf filmisches Framing der dokumentarischen Ausschnitte zurück und erzeugt dadurch eine interessante Spannung. Der Rezipient kann nicht mehr sofort erkennen, um welche populäre Persönlichkeit es sich beim Sprechenden handelt. Dadurch entfällt die sonst eintretende Orientierungsphase und er kann sich sofort auf den Inhalt der Szene konzentrieren. Der Blick des Zusehers wird auf scheinbar unwichtige Details wie Vasen, Anstecker oder Mikrofone gelenkt und variiert wie zu-

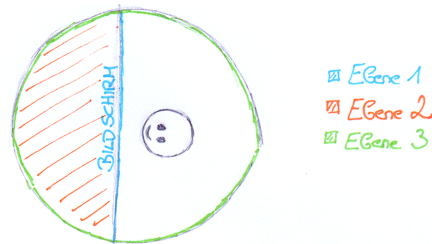


Abbildung 4.6: Drei Gestaltungsebenen wirken auf den Rezipienten ein: *Ebene 1* beinhaltet Glitches und fungiert als Brücke zwischen Realität und filmischer Welt. Sie ist direkt am Bildschirm positioniert. *Ebene 2* ist die Sprachebene und arbeitet mit dokumentarischen Videoclips sowie Originaltönen. *Ebene 3* vermittelt die Atmosphäre und trägt damit den eigentlichen Inhalt des Films. Durch den Einsatz von Surround-Sound befindet sich der Rezipient mitten im Geschehen.

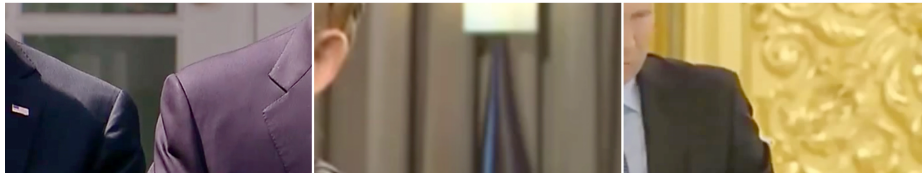


Abbildung 4.7: Verschiedene Qualität und Auflösung des Materials ergibt eine Art Wertung für die sprechenden Personen. Bei diesem Vergleich wird Obama (links) als vertrauenswürdigste Person mit den wenigsten Pixelfehlern dargestellt. Timoschenkos normalerweise äußerst korrekte Fassade (mitte) bröckelt aufgrund der schlechteren Qualität und Putin (rechts) wird wegen der starken Komprimierung und dem Blocking als sehr unglaubwürdig eingestuft. Bildquelle: Videobeispiel *AnsatzD_RaS.mov* auf beigelegter DVD.

fällig. Der Kameraausschnitt unterstützt die sprechende Person und somit auch die gesagten Inhalte nicht. Das wiederum transportiert die Aussage, dass der Inhalt des Gesagten oder die sprechende Person, im Grunde genommen, unwichtig ist. Zusätzlich wird auf dieser Gestaltungsebene mit der Qualität der Clips gearbeitet. Aufgrund der verschiedenen Auflösungen funktionieren Pixelfehler und Blocking wie eine Art Bewertung für die gezeigten Personen und im übertragenen Sinne für ihre Aussagen (vgl. Abb. 4.7). Im auditiven Bereich wurde die Lautstärke des Originaltons vereinheitlicht, die Verständlichkeit der Personen, wenn möglich, durch filtern und entrauschen verbessert und die Stimmen in verschiedene, der Atmo entsprechenden Hallräume gesetzt. Weiters wurden die in Ansatz C aufgenommenen Voice-Over auch hier verwendet und mittels Bandpass⁶ der Qualität des Materials an-

⁶Absenkung der hohen und tiefen Frequenzen, um einen hörbaren Verlust der Frequen-

gepasst. Auf eine perspektivische Mischung wie in Ansatz C wurde aufgrund des filmischen Framings bewusst verzichtet.

Die dritte Ebene trägt mit dem Sounddesign den eigentlichen Inhalt des Films. Jeder Persönlichkeit wird eine spezifische Atmosphäre (= Atmo) und Räumlichkeit zugeteilt. Klitschko erhält mit Anfeuerungsrufen und einer Boxkampfatmosphäre einen aufbrausenden, kämpferischen Charakter. Timoschenko erhält mit Geflüster und leisem Wispern in einem Büroraum einen mysteriösen, geheimnisvollen Touch. Obama ist mit dezenten Marschtrommeln und Stahl- sowie Industrieräuschen der Patriot der Gruppe. Putin hingegen wirkt mit einer klinischen Krankenhausatmosphäre steril und kalt. Assads Realitätswahrnehmung wird mit Hilfe einer Waldatmosphäre, sowie bewusstem Einsatz von Vogelzwitschern (Kuckuck, Elster, etc.) kommentiert. Die beiden Mitglieder von Pussy Riot werden mittels wütendem Mob als rebellisch charakterisiert. Snowden, der Geheimagent, wird mit einer Büroatmosphäre bestehend aus Modemgeräuschen und dem hektischen Tippen mehrerer Computertastaturen dargestellt. Zu Beginn wechseln die Atmosphären hart mit jedem Schnitt und jeder Bildeinstellung. Ist im Bild eine andere Person zu sehen als zu hören, so werden beide Atmosphären verwendet. Nach jedem Glitch nimmt die Überblendungszeit zwischen den Atmosphären zu und schön langsam verschwimmen diese mehr und mehr ineinander, sodass auch auf dieser Darstellungsebene klar wird, dass es unwichtig ist, welche Person welche Aussage tätigt. Zum Ende hin kann nicht mehr klar zwischen den verschiedenen Charakteren bzw. Atmosphären unterschieden werden. Auch das zuvor verständliche Gespräch beginnt in der Atmosphäre zu verblassen, bis es schließlich davon verschluckt wird, was wiederum ein weiterer Hinweis auf die Bedeutungslosigkeit der Unterhaltung ist.

Durch die Kombination aller drei Gestaltungsebenen wird die zuvor definierte Hauptaussage perfekt umgesetzt: Menschen mit Macht und Einfluss verstecken sich hinter den immer gleichen, leeren, nichtssagenden Floskeln, wodurch sie und ihre Aussagen an Bedeutung verlieren – sie verlieren ihre Authentizität.

Der Einsatz von 5.1 Surround

Der Einsatz von Surround Sound wurde von Anfang an eingeplant, um die dadurch entstehenden Möglichkeiten nutzen zu können. Die Stimmen der Protagonisten kommen aus dem Center und stehen somit in direkter Verbindung mit dem Geschehen im Monitor. Glitches werden zu Beginn schmaler, dann immer breiter im Stereobild vorne aufgeteilt und bilden dadurch die Brücke zur filmischen Welt. Die Atmosphären der verschiedenen Charaktere breiten sich über das gesamte Surroundfeld aus, um beim Rezipienten den Eindruck zu erwecken, er sei mitten im Geschehen und nicht ein unbeteiligter Außenstehender, wie es bei einer Limitation auf Stereo der Fall sein zu erreichen, wie es auch bei den anderen O-Tönen der Fall ist.

könnte. Am Ende des Videos wird schließlich der Dynamikbereich komprimiert, die Lautstärke angehoben und pulsierende Drones in den LFE gelegt, welcher hier bewusst seinen einzigen Einsatz findet. Dies bewirkt, dass für den Rezipienten eine Art Sog in das Geschehen entsteht, welcher durch den LFE auch körperlich spürbar wird. Die Situation spitzt sich zu. Mit Hilfe eines harten Schnitts am Ende wird der Rezipient aus der Handlung gerissen und schlagartig in die Realität zurückgeholt. Ein leichtes Nachhallen betont noch einmal die nun herrschende Stille.

Glitches

Im Film werden grundsätzlich zwei verschiedene Arten von Bildfehlern, sogenannte Glitches angewandt. Das sind zum einen gravierende Fehler, die das ganze Bild betreffen, sofort auffallen und die Handlung unterbrechen, zum anderen kleine, fast schon unscheinbare Veränderungen, welche den Rezipienten auf subtile Weise daran erinnern sollen, dass es heutzutage durchaus möglich ist, dass Material manipuliert und bearbeitet sein kann.

Bei offensichtlichen, handlungsunterbrechenden Fehlern sind visuell in manchen Bereichen Teile des folgenden Bildes bereits zu sehen, während andere Bereiche, wie bei einem Stotter-Effekt wiederholt werden und flackern, oder einfach stehen bleiben. Die auditive Ebene besteht aus mehreren verschiedenen Geräuschen, die entweder verzerrt, zeitlich oder in der Tonhöhe angepasst oder in ihrer Bittiefe reduziert wurden, wodurch verschiedenste Artefakte entstanden. Als Grundelemente wurden weißes Rauschen und diverses elektronisches Knistern verwendet. Dadurch konnte eine Vielzahl unterschiedlichster „Glitchgeräusche“ produziert werden. Kleinere Fehler im Material werden auditiv von artefaktreichem, elektronischen Knistern begleitet. Zusätzlich wurden manche Wörter stark verzerrt und zeitlich versetzt – eine Anlehnung an den visuellen Stotter-Effekt.

Abschließende Worte

Vergleicht man die Intention des Dokumentarfilms mit denen des hier vorgestellten Projekts, zeigen sich viele Parallelen. Dazu gehört, dass die subjektive Abbildung der Wirklichkeit des Autors angestrebt wird und es sich um eine künstlerische Ausdrucksform handelt. Weiters wird sich darum bemüht, den Rezipienten neue Blickwinkel zu eröffnen und sie zum Nachdenken anzuregen.

Kapitel 5

Die Grenzen verschwimmen

Auch der Spielfilm hat das Potenzial des Dokumentarischen und den Reiz, den es auf die Zuseher ausübt, entdeckt. Um den Blick auf die Thematik der Hybridität auch von dieser Seite her abzurunden, beschäftigt sich dieses Kapitel überblicksmäßig mit dem Spielfilm und seinen Anleihen aus dem dokumentarischen Bereich.

Während Dokumentaristen vor dem all zu sorglosen Umgang mit fiktionalen Stilmitteln warnen, finden dokumentarische Anleihen bei fiktionalen Formaten immer mehr Verwendung, sodass beispielsweise der Einsatz von Überwachungskameras oder Handkameras für die Rezipienten einen gewohnten Anblick darstellen. Thomas Schadt beschreibt dies folgendermaßen [8, S. 257]:

Mag der Spielfilm mit den stilistischen und thematischen Qualitäten des Dokumentarfilms arbeiten, der Dokumentarfilm muss meiner Ansicht nach in der Tendenz aufpassen, sich nicht allzu sehr in den Methoden des Spielfilms aufzugehen.

Für den Spielfilm ist es der besondere Reiz des Authentischen, den das Material ausstrahlt und den fiktionalen Film nach den Mitteln des Non-fiktionalen greifen lässt. Wie Schadt bereits erwähnte, ist es stilistisch wie auch thematisch möglich, die Qualitäten des Dokumentarfilms zu nutzen. Besonders zeitgeschichtliche Ereignisse sind als Basis für Spielfilme sehr beliebt. Beispiele dafür sind *Titanic* (1997) oder *Pompeii* (2014). Das Besondere bei diesen Produktionen ist, dass der Zuseher aufgrund seines Allgemeinwissens die Bedrohung für die Protagonisten bereits kennt. Die Spannung besteht darin, zu sehen, wie der liebgewonnene Protagonist sich bewährt und ob er es am Ende schaffen wird, sich in Sicherheit zu bringen. Darüber hinaus hat der Rezipient ständig im Hinterkopf, dass es sich bei der gezeigten Handlung um eine reale Begebenheit handelt und es sich wirklich so oder so ähnlich zugetragen haben könnte. Dabei wird oft vergessen, dass es die Hauptaufgabe des Spielfilms ist, das Publikum zu unterhalten. Dafür werden auch die Handlung oder gewisse Begebenheiten zugunsten einer besse-

ren Dramaturgie angepasst. Die Anzahl an geschichtlich belegten Tatsachen bei solchen Produktionen ist aus diesem Grund häufig überschaubar. Das Filmgenre *Biografie* befasst sich mit dem Leben realer, der Öffentlichkeit bekannter Personen und bereitet interessante Ausschnitte daraus in fiktionalisierter Form auf. Beispiele dafür sind *Schindlers Liste (1994)*, *The Wolf Of Wall Street (2014)*, *The King's Speech (2011)* oder *Rush (2013)*. Im Zuge von Jahrestagen oder anderen Ereignissen werden im Fernsehen häufig Themenabende veranstaltet. Die Kombination eines Spielfilms zur Prime Time, gefolgt von einer Dokumentation oder Reportage zum selben Thema hat sich diesbezüglich bewährt.

Eine andere Art sich dokumentarischen Formaten seitens des Spielfilms zu nähern, ist die Verwendung von dokumentarischen Stilmitteln. Dazu werden herrschende Konventionen bedient, welche zwar schon lange nichts mehr mit dem wirklichen Bild eines Dokumentarfilms zu tun haben, aber in den Köpfen der Rezipienten weiterleben. Dazu zählen schlechte Licht- und/oder Tonverhältnisse, eine un stabile, wackelige Kameraführung mit Reißschwensks oder Zoomeinsatz sowie Artefakte im Material. Besonders das Horror-Genre verwendet gerne das Mittel der subjektiven Kamera¹. Mittels On- und Off-Screen-Elementen wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten gefordert, Spannung aufgebaut und seine Phantasie angeregt. Durch den Einsatz weiterer Stilmittel wird eine dokumentarische Atmosphäre erzeugt. Beispiele für diese Art Film sind *Paranormal Activity (2007)* oder *The Blair Witch Project (1999)*.

Das Erzähluniversum von *The Blair Witch Project* wurde im Laufe der Zeit nicht nur für einen weiteren Film, sondern auch für Computerspiele und ein Transmedia Projekt genutzt.

5.1 Definition von Transmedia

Als Transmedia² Projekte oder Multiplattform Storytelling bezeichnet man eine Technik des Storytellings, bei der durch Einsatz von verschiedenen multimedialen Plattformen der Inhalt mittels mehreren Medienkanälen erzählt wird. Der Inhalt entspringt einem einheitlichen übergeordneten Erzähluniversum. Für gewöhnlich wird ein "Hauptmedium" (z.B. Fernsehen) gewählt, in welchem der Handlungsstrang maßgeblich vorangetrieben wird. Die Kunst des Multiplattform Storytellings besteht also darin in der Narration der Haupthandlung Lücken zu lassen, die mittels Einsatz anderer Medien gefüllt werden können, sowie für verschiedene Handlungsstränge eine geeignete Medienplattform zu finden. Dabei kommt erschwerend hinzu, dass nicht davon

¹Subjektive Kameraführung ist dadurch gekennzeichnet, dass sie die Sicht eines Protagonisten einnimmt. Der Kamerastandort ist der Standort einer Figur in der Szene, deren „Blick“ das Bild wiederzugeben scheint [57].

²Ein Begriff der von Henry Jenkins geprägt wurde [58].

ausgegangen werden kann, dass alle Konsumenten eines Mediums den Wechsel zu einem anderen Medium vollziehen. Es muss also sichergestellt werden, dass diese Konsumenten dem Handlungsstrang auch so gut wie möglich folgen können, wenn sie nicht alle angebotenen Zusatzinformationen erhalten haben. Tatsächlich sind Produzenten eines Transmedia Projekts glücklich, wenn 20 Prozent der Rezipienten den Medienwechsel vollziehen (vgl. Interview mit Sebastian Büttner [4, S. 130]). Somit zeigt sich auch schon das größte Problem bei Transmedia Projekten - der Medienwechsel. Wichtig ist hierbei, abgesehen von einer packenden, interessanten Handlung, dem Rezipienten eine Art „Basislager“ anzubieten. Nur so kann gewährleistet werden, dass der Nutzer alle angebotenen Transmedia-Zweige findet. Dafür bewährt hat sich eine zentrale Website, auf die auch das Hauptmedium aufmerksam macht. Hier wird auf externe Links (z. B. YouTube-Channels, Facebook oder Twitter Profile, Websites, ...) verwiesen und der Nutzer über den Stand der Dinge informiert. Damit soll verhindert werden, dass die nötigen Hinweise für den Nutzer in der Datenflut des Internets untergeht und er frustriert aufgibt. Rezipienten, die den Medienwechsel vollziehen, weiß Claudia Gerhards [4, S. 130], sind für das Transmedia Projekt besonders wertvoll, da durch das bewusste Ansteuern und Konsumieren ein besonderer Qualitätskontakt entsteht. Dies unterscheidet sie von den Rezipienten die beispielsweise das Angebot nur im Medium Fernsehen – dem typischen Nebenbei-Medium – konsumieren. Inhaltlich können Transmedia-Zweige verschiedenste Dinge behandeln, wie z. B. Vorgeschichten von Charakteren, Nebenhandlungen, die im Hauptmedium verschwiegen wurden, usw. Dabei sollte darauf geachtet werden, dass Möglichkeiten für aktive, sowie auch passive Rezipienten vorhanden sind. Alle diese Maßnahmen lassen den Konsumenten des Transmedia Projektes tiefer in das Erzähluniversum eintauchen.

5.2 Transmedia am Beispiel *Wer rettet Dina Foxx?*

Wer rettet Dina Foxx? ist ein von teamWorx und UFA Lab realisiertes und vom ZDF in Auftrag gegebenes Transmedia Projekt. Angedacht war es ursprünglich als Dokumentation über digitale Datensammlung und den damit verbundenen Gefahren. Nach fünf Jahren Produktion (2006 - 2011) startete das Projekt am 20. April 2011 im ZDF. Die Handlung gliedert sich in drei Phasen die sich gesamt über sechs Wochen erstrecken: Pre-TV, TV-Broadcast und Post-TV. In der ersten Phase, drei Wochen vor Ausstrahlung des Fernsehfilms, wurden die Charaktere mittels Blogs und Social-Media Profilen, sowie kurzen Videoclips von Guerilla-Aktionen zum Leben erweckt (vgl. Abb. 5.1). Diese erste Phase sollte Interesse an der Handlung und den Charakteren wecken. Zusätzlich wurde hier bereits auf die Website von freidaten.org aufmerksam gemacht, welche dann als „Basislager“ für die Rezipienten diente. Aufgebaut ist diese Website als Blog von Aktivisten die

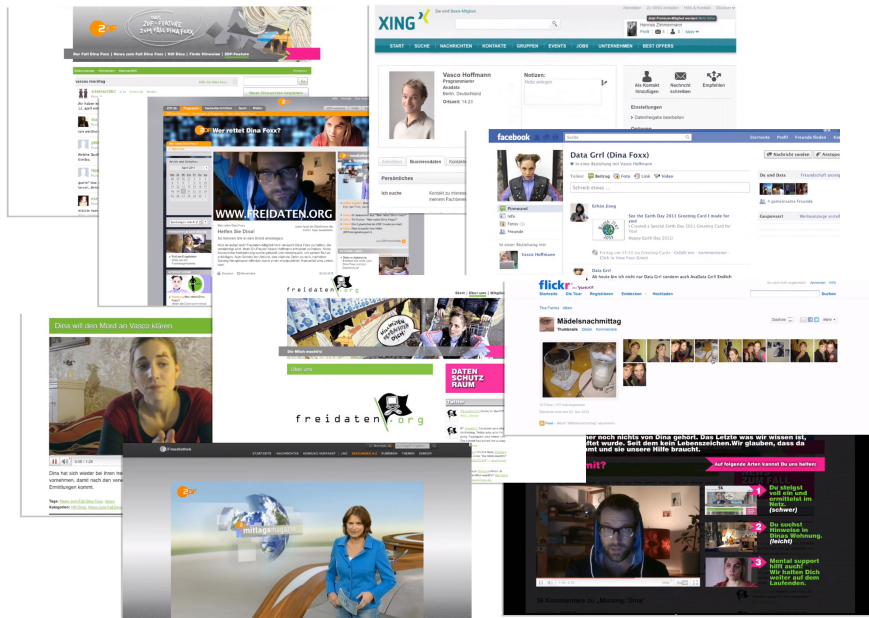


Abbildung 5.1: Hinweise für den Fall Dina Foxx mussten auf vielen verschiedenen Informationsplattformen gesucht werden. Extra gedrehte Video-clips verwendeten dokumentarische Stilmittel. Bildquelle: [59].

sich mit digitaler Datensammlung und den daraus entstehenden Gefahren beschäftigen. Diesen Aktivisten gehörte auch die Hauptcharakterin Dina Foxx, alias Datagrrl an. Zusätzlich hatte der User die Möglichkeit hier Dina Foxx' Wohnung interaktiv zu besichtigen und Informationen zu alltäglichen Gegenständen wie Telefonen oder Kreditkarten und ihre Fragwürdigkeit in Bezug auf Privatsphäre, zu erhalten. Auch Dina Foxx' Freund Vasco und die Firma bei der beide arbeiteten, konnten als Social-Media Profile gefunden werden. Die erste Phase erreichte mit der Todesmeldung von Dinas Freund Vasco ihr Ende und die User erfuhren, dass Dina verhaftet wurde, da sie die Hauptverdächtige im Mordfall war. In der zweiten Phase, ein 50-minütiger Film der im ZDF ausgestrahlt wurde, sah man Dina Foxx im Gefängnis mit ihrem Anwalt sprechen. Mittels Flashbacks wurde die Hintergrundgeschichte noch einmal erzählt. Somit konnte gewährleistet werden, dass auch Rezipienten, die die erste Phase verpasst hatten, die Handlung verstanden. Zusätzlich erhielt der Zuseher neue Informationen über Dina und Vasco. Es wurde gezeigt, wie Vasco immer paranoider wurde und schließlich verschwand. Nachdem er tot aufgefunden wurde, stellte Dina Nachforschungen an und wurde fortan selbst Opfer von digitalen Angriffen, bis sie schließlich verdächtigt wurde, Schuld an Vascos Tod zu sein. Der Film endete damit, dass belastendes Beweismaterial gezeigt wurde und der ZDF dazu aufrief,

Dina Foxx zu helfen. Dabei wurde wieder auf die Website freidaten.org verwiesen und somit zur dritten Phase übergeleitet.

Hier wartete ein Video von Dinas Freund Jason auf die User (vgl. Abbildung 5.1). Er wollte mit ihrer Hilfe Dina Foxx' Namen rein waschen und den echten Mörder finden. In der Zwischenzeit wurde Dina von Freunden von freidaten.org befreit und war von nun an auf der Flucht. Mit Hilfe einer Videonachricht im Netz wendete Dina sich an die User und bat sie, ihr zu helfen, den wahren Mörder zu fassen und ihre Unschuld zu beweisen. Ab diesem Punkt konnten sich die User entscheiden, ob sie die Geschichte aktiv oder passiv weiter mitverfolgen wollten. Dinas Freund Jason stellte regelmäßige Updates der Geschichte online, die zusammenfassten, was in der Zwischenzeit passiert war. Aktive User konnten Aufgaben in zwei Schwierigkeitsstufen lösen, die dabei halfen, dem Mörder auf die Spur zu kommen. Dies beinhaltete beispielsweise das Suchen von Hinweisen in Dinas Wohnung oder das Lösen von Rätseln. Schnell bildete sich eine große Community, die gemeinsam versuchte den Fall zu lösen. Dazu wurde auch ein Wiki angelegt, das die bereits gewonnenen Informationen strukturierte und in Bezug zueinander setzte. Schließlich konnten die User auch direkt in die Geschichte eingreifen, indem sie einen Internetcafe-Besitzer anriefen, der Dina vor drohender Gefahr warnen sollte. Ein anderes Mal mussten die User USB-Sticks via geocaching finden, die in ganz Deutschland versteckt waren und wichtige Daten zum Lösen des Falls enthielten. Schließlich konnte endlich festgestellt werden, wer Vascos wahrer Mörder war. Damit war das Projekt allerdings noch nicht vorbei, denn der User erfuhr, dass der Mörder plante, auch Dina zu töten. Die finale Aufgabe bestand darin, dies zu verhindern. Alles in allem beinhaltete diese dritte Phase 60 Onlinevideos, 20 fiktive Webseiten, 30 fiktive Social Media Profile, ein Onlinespiel, sowie verschiedene Live-Veranstaltungen [59]. Abschluss des Projekts im Mai 2011 war eine ZDF-Reportage mit dem Titel *Wer löst das Rätsel um Dina Foxx?*

Kapitel 6

Schlussbemerkungen

Die Entwicklung dokumentarischer Fernsehformate lässt sich mit der Entwicklung lebendiger Sprachen vergleichen. Solange sie im aktiven Gebrauch sind, entwickeln sie sich ständig weiter, bilden neue Formen und werden verstanden. Neue Trends setzen sich entweder durch oder verschwinden wieder. Gewisse Grundvoraussetzungen bleiben dabei immer erhalten. Wird allerdings versucht, den Reinheitsgehalt mittels Regulationen und Vorschriften hoch zu halten, wenden sich die Menschen ab, da ihre Bedürfnisse nicht befriedigt werden und die Art sich auszudrücken nicht mehr zeitgemäß ist. Somit kann ich Andres Veiel nur beipflichten, wenn er sagt [3, S. 86]:

Thesen vom Reinheitsgebot erinnern mich eher an die Wettkampfskämpfe der Bierindustrie. Warum diese Angst vor einer Fiktionalisierung? Für mich war und ist es befreiend, mit Formen spielen zu können. Grenzen gibt es für mich nur dort, wo ich einen Protagonisten denunziere oder gefährde. [...] Also Wirklichkeit abzubilden genügt nicht mehr. Ich denke, dass wir von den fiktionalen Formen da noch sehr viel lernen können, wie wir Zuschauer erreichen, mit Spannung arbeiten und spielen können.

Der Inhalt muss die Form bedingen und nicht andersherum. Die folgenden Interviewausschnitte mit jungen Filmschaffenden zeigen, wie sie mit dem Thema Fiktionalisierung dokumentarischer Fernsehhalte umgehen und in welche Richtung die Entwicklung in den nächsten Jahren gehen kann. Die Interviews können in Anhang A in voller Länge nachgelesen oder auf der beiliegenden DVD angehört werden.

Was haltet ihr von Inszenierung im dokumentarischen Bereich?

„Robin: [Das] ist glaube ich auch eine persönliche Präferenz, aber na klar. Für mich ist das genau das, was den Reiz daran ausmacht.“ (siehe Anhang A, Seite 79)

„Moritz: Finde ich auch. Ich finde, man darf dramatisieren. Ich finde man sollte auch, damit es dann noch spannender ist. [...] Dann ist halt die Frage: „Was kannst du jetzt wirklich mit deinem Gewissen vereinbaren?“ [...] sofern es zweckdienlich ist und der Story bzw. der Geschichte gut tut, würde ich sagen, ist es nicht vollkommen verwerflich, sofern es aber auch noch im Rahmen der Fakten ist. Also so gewisse Einschränkung mache ich da schon.“ (siehe Anhang A, Seite 79)

„Eva: Ich finde ein schönes Beispiel dafür, wo Inszenierung – es war gar keine richtige Inszenierung, aber es war wie ein inszeniertes Element – sehr clever genutzt wurde, war *The Act of Killing*. [...] Ich bin eigentlich gegen Inszenierung im Dokumentarfilm, es sei denn, es ist historisch und es ist ein Re-Enactment. Aber das ist eher Fernsehen. Da bin ich jetzt kein Fan [da]von, aber [ich] finde [es] okay. Ansonsten finde ich, beschmutzt es ein bisschen das Format, weil der Anspruch ist, dass du etwas Authentisches einfängst, selbst wenn du es führst und dass du diese Aura zumindest behältst. *The Act of Killing* ist ein Film über die Täter in Indonesien, wo auch dieser Genozid stattgefunden hat. [Der Regisseur] hat die Täter vor die Kamera bekommen und hat die Szenen nachspielen lassen, wie sie gemordet haben. Da gehen die quasi selber zurück in diese Situation und spielen das nach. Dabei passiert mit denen ganz was Interessantes. Ich finde, wenn man so einen Weg findet, etwas zwar künstlich zu machen und zu inszenieren, aber da drin dann dem Zuschauer die psychische Realität von dem Protagonisten zu zeigen, das war so das Brillianteste, was ich gesehen habe die letzten Jahre, wenn Dokumentarfilm mit solchen Mitteln gearbeitet hat. Und [wie ich] finde sehr erfolgreich [gearbeitet hat].“ (siehe Anhang A, Seite 94)

„Anne: Es gibt ja diese zwei Inszenierungsschienen. Zum einen: „Ich setze meinen Protagonisten hin [und] sage ihm was er jetzt zu tun hat. Dann drehen wir es ab.“ Dann gibt es das [diese zweite Schiene]: „Ich lenke praktisch die Situation.“ Zum Beispiel gebe ich meinem Protagonisten Fotos in die Hand und spreche mit ihm über diese Fotos, über diese Situation. Dann ist es schon wieder ein anderes Inszenieren bzw. Führen. Ich glaube ein Inszenieren von [...] einer Situation [...] hat es im Dokumentarfilm recht schwierig. Es kann funktionieren, muss aber nicht.“ (siehe Anhang A, Seite 93)

Was haltet ihr davon, dass die Grenzen zwischen fiktionalem Film und Dokumentarischem immer mehr verschwimmen?

„Robin: Ich finde es interessant. Da gibt es ein Nebeneinander, aber [es] kann durchaus auch ein Miteinander geben. Letztendlich ist es ja das, was ich mir persönlich auch wünschen würde, dass ich die Chance hätte, Inhalte, die ich im Prinzip aus einem wissensvermittelndem Aspekt gerne erzählen

möchte, einmal rein fiktional erzählen [darf], was ich viel spannender fände. Ich glaube, es gibt viele Geschichten, die sich fiktional besser erzählen ließen, als eine echte Erzählung, dass sich jemand hinstellt und sagt: „So war das damals.“ Gerade bei historischen Stoffen – ich meine ihr, die Österreicher: die Türken vor Wien – das ist halt Kinostoff. Aber es gibt keinen Kinofilm [...]“ (siehe Anhang A, Seite 84)

„Moritz: Ich denke auch, das ist eine gute Sache. Gerade weil, so platt es klingt, Promis oder größere Namen einfach mehr ziehen. [...] Und wenn du einen historischen Film kuckst, wie Troja oder Pompeii, da kannst du natürlich auch sagen: „Dadurch, dass man ein paar Hollywood-Stars reingesetzt hat, zieht es dann doch noch jüngere Leute mit ran, die sich [...] danach vielleicht für die Story interessieren.“ Ist nicht zwingend so, dass das dann passiert. Es ist auch nicht so, dass alle Regisseure dasitzen und sagen: „Wir wollen etwas historisch Fundiertes erzählen.“ Sondern: „Wir wollen in erster Linie etwas Unterhaltsames machen und der Stoff ist gerade gut.“ (siehe Anhang A, Seite 84)

„Eva: Das ist ein zweischneidiges Schwert. Ich finde es schön, dass durch den [...] höheren Entertainment-Faktor [...] wahrhaftigere Inhalte und echte Menschen und authentische Momente mehr und mehr in die Medienlandschaft reinkommen und wahrgenommen werden. [...] Natürlich, diese Aura, [...] die verliert es schon auch. Das ist ein komischer Kompromiss. Ich finde, es kommt darauf an, wie es gearbeitet ist. Da ist wieder die Verantwortung der Filmemacher. Die, die daran gearbeitet haben, müssen eine große Verantwortung dafür übernehmen, wie sie es machen, [und das auch] mit gutem Gewissen tun, dass sie hybrid werden und einen Entertainment-Gedanken mit hineinbringen.“ (siehe Anhang A, Seite 102)

„Christine: Das muss nicht unbedingt etwas Negatives sein [...] Es gibt ja z. B. szenische Regisseure, wie Andreas Dresen, der zum Teil dokumentarisch arbeitet. Es sind zwar geschriebene Szenen, aber die Orte sind z. B. echt. Das sind dann meistens auch die Menschen, die an diesen Orten tatsächlich arbeiten, die dann nach dem Drehbuch arbeiten. Das ist auch so eine Art Hybrid und das funktioniert sehr gut. Das ist sehr authentisch und er macht es mit einer, finde ich, sehr guten Haltung der Realität gegenüber. Ich finde, dann kann etwas Positives entstehen. [...] Ich glaube es kann in beide Richtungen kippen, ins Gute, wie ins Schlechte. [...] Man sollte offen sein und von dem anderen Genre etwas lernen.“ (siehe Anhang A, Seite 103)

„Anne: Wenn man den Dokumentarfilm in den szenischen Film mit einbringt, gibt man dem szenischen Film ja auch mehr Freiheiten.“ (siehe Anhang A, Seite 103)

Wird diese Vermischung so weiter gehen oder eine Trendwende kommen, sodass es sich wieder auseinander entwickelt?

„Robin: Ich glaube, dass das immer ein bisschen Wellenbewegungen sind, einmal mehr, einmal weniger. Insgesamt glaube ich schon, dass da dann eine stärkere Vermischung stattfinden wird, auf jeden Fall. [...] An der Filmakademie gab es diesen Film *Zwei Mütter*, der in Form von einem Dokumentarfilm war, aber halt mit Schauspielern inszeniert. Eine Geschichte erzählt über ein lesbisches Pärchen, die Kinder bekommen wollen. Die Hauptprotagonisten waren Schauspieler, aber alle anderen Leute in dem Film nicht und ihnen wurde das als Realität präsentiert. Dadurch gab es eine sehr starke Vermischung zwischen Spiel und Realität. Das ist jetzt nicht der erste Film, der so etwas macht, aber ich fand die Art und Weise, wie er es gemacht hat, ging schon noch weiter, als das, was ich bisher so gesehen hatte. Das fand ich sehr interessant und ich könnte mir vorstellen, dass man so auch noch ganz andere Geschichten erzählen kann. Im Prinzip Dokumentarfilme, für die man keine Protagonisten findet. Man schafft sie sich dann eben.“ (siehe Anhang A, Seite 86)

„Moritz: Ich kann mir das gut vorstellen, dass es auch irgendwann einen Cut gibt und man sagt: „Wir wollen jetzt wieder Direct Cinema mäßig [arbeiten]. [...] [Es] gibt immer wieder so Bestrebungen. Aber es ist auch die Frage: „Ist das dann eher fortschrittlich oder ist das eher rückwärts gewandt?“ [Es] wird sich zeigen [...].“ (siehe Anhang A, Seite 86)

„Eva: Ich kann nur sagen, dass [es sich] im Moment wirklich stark zusammen entwickelt, ineinander entwickelt. Ich habe keine Idee, wie das wohl weiter geht. Immer mehr Dokumentarfilmer nutzen die szenischen Mittel und werden unterhaltsamer, auch für Marktchancen, nehme ich an. [...] Kennt ihr Christopher Nolan? Das ist der Hollywood-Blockbuster-Explosion-Batman Regisseur. Der hat in seinem neuen Film *Interstellar* [...] mit einer riesigen Sequenz an Archiv Footage geöffnet, also mit echten Aufnahmen. Das ist so das Gegenbeispiel zu dem, was im Dokumentarfilm passiert, dass anscheinend auch im Szenischen Menschen anfangen, sich von diesen ewigen künstlichen Welten und Hochglanzbildern und diesem [...] Klischee irgendwie gelangweilt zu fühlen. Wir hatten alle Superlativen und selbst ein Christopher Nolan entdeckt jetzt anscheinend, wie schön und tief und wahrhaftig eine echte Aufnahme aus dem echten Leben [sein kann].“ (siehe Anhang A, Seite 104)

„Anne: Es wird sich weiterentwickeln. Wohin weiß keiner. Ich glaube, das gab es immer. Man hat sich immer auf etwas besonnen, was in der Vergangenheit liegt. Warum drehen denn jetzt noch einige Menschen [...] Direct Cinema? Es ist etwas, wo man das Gefühl hat, das hat noch Hand und Fuß.

Vielleicht auch nur für eine ganz kleine Zuschauerplattform, aber das ist etwas, was etwas mit einem macht. Ich glaube schon, dass man irgendwann die Schnauze voll hat und wieder einen Schritt zurück geht und sich [dann] weiterorientiert. Das hatten wir immer.“ (siehe Anhang A, Seite 104)

„Christine: Ich finde es bewegt sich natürlich aufeinander zu. Aber das tut es auch schon länger. Ich habe so das Gefühl, dass es im Moment zwei Strömungen gibt, [...] Auf der einen Seite dieses extrem fiktive, virtuelle, [...] dass man sich manchmal fragt: „Die Leute sitzen mehr vor ihrem Computer, also ist alles fiktiv. Niemand geht mehr vor die Tür.“ Auf der anderen Seite hast du diese Tendenz von diesen YouTube Videos, wo Leute die Realität filmen. Die filmen sich beim Frühstück, beim Abendessen, beim Duschen, wie sie ihre Nägel lackieren,... Da ist auf der anderen Seite plötzlich eine Wirklichkeit da, als ob man danach schreien würde. [...] Ich finde, es bewegt sich zueinander, ja, aber irgendwie auch auseinander, weil es diese zwei Extreme im Moment gibt und wo das endet – keine Ahnung.“ (siehe Anhang A, Seite 104)

Anhang A

Interviews mit jungen Filmschaffenden

A.1 Interview vom 22.06.2014 mit Robin Wuchter und Moritz Jakobi

Robin Wuchter und Moritz Jakobi sind Studenten der Filmakademie Baden-Württemberg mit dem Ausbildungszweig Regie/Fernsehjournalismus (Bildung, Kultur, Wissenschaft). Beide arbeiten zur Zeit an ihren Diplomprojekten.

Was macht für euch persönlich den Reiz aus, mit dokumentarischem Material zu arbeiten?

Robin: Also für mich ist es tatsächlich das Inszenieren. Ich möchte eigentlich Geschichten erzählen und ich glaube, da kann man sich halt über unterschiedliche Ecken nähern. Mich hätte das szenische Fach auch interessiert, aber irgendwie bin ich jetzt beim Journalistischen gelandet. Aber auch da geht es mir schon sehr um das Inszenieren von Geschichten und Bildern, die dann eben etwas Erzählen.

Wie würdest du journalistisch und dokumentarisch differenzieren?

R: Oh, ganz schwierig. Du meinst, wie es hier an der Filmakademie gehandhabt wird zwischen Dokumentarfilm und Fernsehjournalismus?

Ja.

R: Also, ich glaube beim Dokumentarfilm geht es eher um eine Beobachtung, so eine Art Ausschnittbetrachtung von einer bestimmten Sache oder einem Menschen oder einem Themengebiet. Beim Journalistischen geht es um das Vermitteln von einem Wissensziel. Irgendwo steht da quasi schon am Anfang der Erzählung ein Punkt, auf den ich hinaus möchte. Ich glaube das ist beim Dokumentarfilm häufig nicht so. Da geht es eher um eine Stimmung oder um eine Emotion, die man transportieren möchte. Das ist so ein bisschen mein Verständnis.

Was macht für dich den persönlichen Reiz aus, Moritz?

Moritz: Grundsätzlich nähere ich mich da auch mit dem Geschichten erzählen an. Ich glaube jeder, der irgendwie Richtung Filmregie geht, will irgendeine Geschichte erzählen. [...] Ich finde es einfach spannender echte Menschen und echte Geschichten zu haben. Man sagt ja auch ganz platt: „Das Leben erzählt oder schreibt die besten Geschichten und auch die ersten Geschichten.“ Das kann man sich ja teilweise gar nicht ausdenken, was da alles so passiert. Das hat mich einfach gereizt. Bei mir war halt dann noch so der Punkt, dass ich gedacht habe: „Okay, ich will irgendwie Richtung Kinderfernsehen. Welcher Studiengang passt dazu?“ Da hat sich das ganz gut angeboten. [...] Das war dann eben auch ein bisschen mehr so ein Mittel zum Zweck. Aber tendenziell war es so: „Ich würde gerne Filme machen können.“ Ich würde jetzt nicht so grundsätzlich unterscheiden, muss es fiktional sein, muss es non-fiktional sein, also dokumentarisch. Ich meine, wenn du sagst: „Ich möchte gerne Filme machen.“ [Da] glaube ich auch, dass Robin sich hinstellen könnte, wenn ihm später jemand sagt: „Dreh mir eine Werbung oder dreh mir hier einen Spielfilm oder so etwas.“ Dass er jetzt nicht sagen wird: „Nein, das habe ich nicht gelernt.“ Also ich würde es zumindest nicht machen. Das will ich nicht tun, sondern dass man da einfach kucken kann: „Traue ich es mir zu? Interessiert mich das Thema? Interessieren mich die Mittel oder äußeren Umstände?“ Wenn da dann alles gut ist und alles weitere zusammen passt, warum nicht?

Das heißt, bei euch steht das Geschichtenerzählen im Vordergrund?

R: Genau, also für mich ist das Studium auch eher so eine Art Handwerkszeug. Ich glaube, was für Geschichten man dann später erzählt, speziell im deutschsprachigen Raum, da ist das nicht so stark getrennt in der Praxis.

Wie passt das Geschichtenerzählen und das journalistische zusammen, wenn du sagst, journalistisch bedeutet, das Wissen vermittelt wird?

R: Zum einen, was ich vermitteln ist ja sehr variabel, das ist mir ja frei. Häufig nähere ich mich tatsächlich erst mal über die Geschichte und suche mir dann die Punkte, die ich für so wichtig erachte, dass man sie vermittelt noch einmal darstellen soll. Es ist für mich auch eher so eine Art Genre. Deswegen sehe ich mich da jetzt nicht so festgelegt. Im Jahrgang unter uns, oder in eurem (Moritz) Jahrgang, da ist dieser journalistische Ansatz sehr viel stärker. Da geht es wirklich darum: „Wir wollen hier Informationen herausarbeiten.“ Dieses Inszenieren steht da überhaupt nicht im Vordergrund. Ich glaube, das ist schon eine sehr individuelle Frage von Vorlieben, wie man sich da nähert.

M: Mir geht es bei der ganzen Sache viel mehr um das Emotionale. Also, wenn ich jetzt sage, ich habe einen tollen Protagonisten, sei es dass der lustig, traurig was auch immer ist... Klar, Geschichten erzählen ist dabei wichtig. Aber für mich ergibt sich damit auch teilweise die Geschichte. Wenn ich ein gutes Thema habe, weil ich z. B. einen guten Protagonisten habe, oder irgend etwas spannendes, historisches gefunden habe – habe ich jetzt

noch nie, aber ich sage das einmal als Beispiel – bleiben wir erst einmal bei dem Protagonisten, weil ich da gute Leute gefunden habe, die ich irgendwie spannend finde, darüber ergeben sich bei mir eher die Folgeschritte. Dann überlege ich: „Was kann man da fühlen, um eine gute Geschichte daraus [zu] machen.“ Ich weiß nicht, ob das bei uns im Jahrgang wirklich. . .

R: . . . dass das ein Jahrgang unter euch war.

M: Das kann natürlich sein. Ich glaube jeder Jahrgang hat wenigstens eine Person, die wirklich schon in irgend einem journalistischen Medium, sei es jetzt Zeitung oder auch für Film [oder] Fernsehen, gearbeitet hat. Wenn du so einen Background hast, wo du die ganze Zeit noch denkst: „So muss das gemacht werden.“ Also so ein bisschen nimmst du es dir halt immer mit. Ich finde das Inszenierte auch immer sehr, sehr spannend. Aber das Inszenierte ist halt auch schwierig, je nachdem: „Was kannst du machen? Was willst du machen? Wo verträgt es der Stoff, wo verträgt es der Stoff nicht?“ Letzten Endes musst du natürlich, in meinen Augen, immer eine gute Dramaturgie haben, irgendwie eine spannende Geschichte [...] erzählen. Wenn es spannend ist, einem Klavier-Stimmer zuzukucken, okay. Aber vielleicht ist es noch spannender zu erzählen, dass der Klavier-Stimmer in 20 Minuten sterben könnte, weil er die Bombe hinter dem Klavier noch nicht gesehen hat... Oder seine Frau gerade ein Verhältnis mit seinem Nachbarn hat und er weiß es nicht, aber weil er das Klavier schneller stimmt oder. . . Also im Kopf entstehen dann ja auch schon ganz viele Bilder und irgendwie baut man sich das dann ja auch schon so auf.

Wie funktioniert bei euch die Themenwahl? Habt ihr ein gewisses Thema und sucht das passende Format dazu, oder ist es umgekehrt?

R: Ich glaube es kommt darauf an. Innerhalb des Studiums, wenn man wirklich extrem frei ist, würde ich sagen, dass es zumindest bei mir tatsächlich so funktioniert, dass ich mir erst überlege: „Was für eine Art von Film möchte ich gerne machen und wie finde ich dann ein passendes Thema dazu?“ Draußen, wenn man arbeitet, ist es natürlich anders herum. Da wird ein Thema an dich herangetragen, über das du einen Film machen sollst. Dann ist eben die Frage, wie man das umsetzen kann. Ich finde das auch ehrlich gesagt angenehmer, weil ich sonst immer das Gefühl habe, zu viel Freiheit zu haben und mich auch schnell überfordert fühle, weil es eben so viele Möglichkeiten gibt, ein Thema umzusetzen. Das finde ich ganz furchtbar ätzend, sich das dann selbst festlegen zu müssen und keinen zu haben, der einem sagt: „Ja, aber das finde ich jetzt schöner, oder das hätte ich jetzt eben gerne so.“

M: Also ich finde es mit Genre, Gattungen, wie auch immer man es nennt. . . [...] Mich interessiert es irgendwo auch gar nicht so richtig. Ich sehe halt immer: „Ich mach einen Film.“ Und ich möchte, also AKA-technisch, der muss so und so lange sein. Das sehe ich primär erst einmal. [Danach kommt] das und das würde ich machen. Dann fragen mich vielleicht manche Leute: „Was ist es denn für ein Film?“ Wenn ich an meinen letzten Film denke – für die einen ist es eine Tour-Dokumentation, für die anderen ist es ein Portrait –

für mich ist es halt so, ich kann es so nennen, aber ich kann es auch so nennen. Letzten Endes ist das eigentlich gar nicht so wichtig, welches Genre es ist. Es gibt sicher Leute, die brauchen so etwas, um sich daran festzuhalten. Gerade wie du (Robin) auch sagtest, wenn du auf den Markt achtest, es gibt dann Formate, die sagen: „Wir machen aber nur Dokumentationen oder nur Reportagen.“ Da gibt es dann natürlich auch verschiedene Merkmale, woran man das festmachen kann. Meistens ist es so, ich kuck: „Okay, was interessiert mich? Worüber möchte ich gerne etwas machen?“ Dann ergibt sich das Weitere. Bei mir war es bei den letzten Projekten so: „Okay, das und das Genre passt. Das verkaufst du deinem Dozenten dann so.“ Letzten Endes war es so, ob ich das [so] oder so nenne, ist mir eigentlich ziemlich egal.

Denkst du nicht, dass es für den Rezipienten wichtig ist, dass er weiß was ihn erwartet, weil er es dann auf eine gewisse Art und Weise aufnehmen kann?

M: Ja und nein. Das ist halt schwierig. Ich glaube vielen Leuten tut es gut, wenn sie wissen: „Ah, es kommt eine Dokumentation. Ich sehe eine Dokumentation, weil ich weiß es ist eine Dokumentation.“ Aber wenn du jetzt z. B. Leute hast wie mich, die einfach abends vor dem Fernseher sitzen und rumzappen. [Die sehen]: „Hey das Bild ist gerade spannend, dann bleibe ich dran.“ Und dann stelle ich vielleicht fest: „Ah es ist eine Dokumentation. [Die] kuckst du eigentlich gar nicht so gerne und das war gerade spannend, bleibst du einmal dran.“ Oder: „Ah, gerade eine Explosion. Das interessiert mich.“ Dann bleibe ich vielleicht dran und merke: „Hmm. Es ist der Kna-starzt auf RTL II. Ist vielleicht doch nicht so meines, aber kuckst du es dir einmal fünf Minuten an. Du kennst es noch nicht.“ Es ist ja bei uns auch ein bisschen verblendet, weil wir sind ja Medienschaffende. Wir müssten doch tendenziell in der Lage sein, diese ganzen kleinen Grenzen aufzuzeigen: „Das ist eine Reportage, das ist eine Dokumentation und das ist ein Dokumentarfilm. Wo sind wirklich noch die kleinen Unterschiede?“ Aber ich [emp]finde es eher als Eingrenzung. [...] Ich würde da eher Grenzen aufsprengen wollen.

R: [...] Im Fernsehen, sind die Formate halt auch vorgegeben. Da sind die Möglichkeiten für den Regisseur oder den Autor schon auch sehr, sehr eng. Gerade in diesem Wissensjournalismusbereich kenne ich kein einziges Format, bei dem man einfach einmal etwas vorschlagen kann. Da ist die Machart einfach vorgegeben und das muss eben reinpassen in so einen Container. Ich glaube, für so eigene Formate oder eigene Umsetzungsideen lohnt es sich halt mehr, für das Internet zu arbeiten, also für irgendwelche Auftraggeber, die irgendeinen Imagefilm oder einen Erklärfilm zu einem Thema brauchen oder suchen. Da hat man letztendlich viel mehr Möglichkeiten, auch formatübergreifend zu arbeiten oder mit Sachen, [wie z. B. den Erwartungshaltungen der Rezipienten] zu spielen [...] Das kannst du im Fernsehen eigentlich kaum machen.

M: Du hast ja auch Online nicht so diese vorgeschriebenen Sendedauern. Wenn du [zum] SWR, ZDF, ... [...] sagst: „Wir würden dir unseren Film an-

bieten.“ Dann sagen die dir: „Also wir haben hier den Slot von 30 Minuten, da passt das rein.“ Dann darfst du aber nur so 28 bis 29 Minuten anliefern, weil dann halt noch Teaser und Abspann [...] danach drankommen. Da gibt es halt überall Vorgaben, wohingegen im Netz [...] bist du halt frei. Deswegen stellen ja auch viele Sender mittlerweile [...] Bonusmaterial hoch, oder den Director's Cut von irgendwelchen Filmen. Eher auch von dokumentarischen Programmen als von Spielfilmen. Weil du online einfach nicht an so eine Dauer gebunden bist. Online kannst du sagen: „Okay, der geht da drauf, weil es ihn wirklich interessiert.“ Sei es der Klavierstimmer, sei es was weiß ich was. . . Wenn es ihn wirklich interessiert, dann bleibt er wohl auch [da]bei und kuckt es dann an.

Das heißt, ihr würdet die Formatierung der Sender eher als Einengung betrachten?

R: Also zu einem gewissen Grad. Ich meine, es kommt halt auch ein bisschen darauf an, was man machen möchte. Ich glaube, wenn man sich auf so ein Format einlässt und dann auch dafür arbeiten möchte, dann hilft es natürlich. Es gibt ja auch viele schöne Formate in denen man sich auch irgendwie austoben kann. So etwas wie Löwenzahn, wo man [...] schön Geschichten erzählen kann. Oder wenn man eben darauf steht, so bei Galileo dieses cli-partigere Erzählen. Es gibt ja sehr viele unterschiedliche Formate und das ist ja auch eigentlich das Schöne. Aber innerhalb eines Formats hast du in dem Sinne keine künstlerische Freiheit, sondern da geht es um ein Produkt, das dann dem Kundenwunsch entsprechen muss.

Können diese Limitierungen nicht erst recht dazu führen, dass man kreativ werden muss?

M: Das kann natürlich motivieren, weil man aus der Not eine Tugend machen muss. Du weißt: „[...] Ich darf [...] mein Team nie zeigen. Ich darf keinen Protagonisten vor der Kamera oder keinen vom Team vor der Kamera [...] haben. Wie lösen wir das in dem und dem Fall?“ Es gibt ja Themen, wo es sich total anbietet z. B. den Reporter zu zeigen. Dann muss man halt kucken: „Okay, wie löse ich das? Wie löse ich diesen Wirtschaftskomplex auf, der eigentlich nur in einer halben Stunde zu klären wäre? Aber für den habe ich jetzt nur 30 Sekunden Zeit [...].“ Das ist dann auch nur so in drei Sätzen. [Man überlegt:] „Wie mache ich das wirklich ganz, ganz einfach?“ Das ist ja auch das, was am Fernsehen gerne kritisiert wird, dass so generalisiert und vereinfacht wird. Weil man es teils aber auch machen muss. Und weil es dann auch die Sender erwarten, dass man es einfacher fasst. [...] Es ist sicher für manche Leute ein großer Vorteil, wenn man sagt: „Du hast so und so viel Zeit. So und so soll es aussehen. [Diese Vorgaben hast du].“ [...] Gerade wenn man noch ein bisschen jünger ist und noch ein bisschen Elan hat, [kann es sein, dass man] sagt: „Haha, wir werden die Welt und das Fernsehen und alles so etwas von verändern.“ Dass man da dann wirklich sehr, sehr vor den Kopf gestoßen wird, wenn man so wirklich die ersten richtigen Aufträge gemacht hat, für die ersten Produktionsfirmen gearbeitet

hat oder so seine ersten Projekte umgesetzt hat und dann merkt: „Es wird doch nicht so schnell gekauft. Das was ich so innovativ finde, finden viele Leute nicht gut.“ Wenn ich mit meinen Eltern über Fernsehkucken spreche – meine Eltern sehen Fernsehen auch anders. Wenn ich mit meinen Eltern über Tatort spreche, dann ist es so: „Ach ja, wir kucken gerne den Bodensee Tatort, weil es am Bodensee so schön ist.“ Da ist es so: „Die Handlung ist uns eigentlich vollkommen egal, der Bodensee, da ist es so schön. Das ist fast so wie in Urlaub fahren.“ Wohingegen ich dann halt so dasitze: „Ja, aber die Handlung ist doch wichtig [...]“ Das ist dann halt auch so eine Generationsfrage. Also Rezipient ist da halt letzten Endes immer das Stichwort. Da verstehe ich auch den Sender, der sagt: „So und so viele Leute kucken das. So und so alt sind die, die sollten wir halt auch irgendwo bedienen.“ Wenn es jetzt nicht das öffentlich-rechtliche, sondern das private Publikum ist, die für das bezahlen, was sie zu sehen kriegen, haben sie ja in meinen Augen dann auch irgendwo recht. Du würdest dich ja auch beschweren, wenn du dir jetzt Sky Bundesliga bestellst und dann kommt da aber den ganzen Tag nur Synchronschwimmen.

R: Ja gut, aber ich meine, das Problem ist ja schon so ein bisschen, dass der Großteil der Leute das eben nicht kuckt. Klar kann ich auch verstehen, dass die Redaktionen auf die Quote kucken, oder die Sender. Aber das Problem ist, das der Großteil der Leute das eben einfach nicht mehr kuckt und so gesehen dann auch die Quote irgendwie sehr verzerrt gemessen wird, weil halt z. B. der komplette Onlinebereich ausgespart wird. Mag ja sein, dass er jetzt im Moment noch relativ klein ist, aber er ist zumindest auch da. Er wird [aber] nicht erfasst und es ist mit Sicherheit der Bereich, der stärker wächst als das klassische Rezeptionsverhalten. Eigentlich wäre dann, gerade weil man dafür bezahlt [...] wird, die Aufgabe, Innovation auch zuzulassen, um neue Rezipienten anzusprechen. Da sehe ich halt auch so ein bisschen das Problem. Ich glaube nicht, dass diese engen Formate wirklich Kreativität fördern. Klar, so könnte man argumentieren. Aber in der Senderealität sehe ich das nicht, weil du als Autor oder Regisseur [...] auf Produktionsfirmaseite immer jemanden [hast,] der darüberkuckt und versucht zu erahnen, was der Sender später einmal möchte. Du hast auf der Senderseite die Redaktionen, in denen in der Regel viel zu viele Leute sich dann auch einmischen und irgendwie auch noch etwas zu sagen haben. Klar aus einer begründeten Motivation heraus, die dann halt auch versuchen, ihr Publikum zu antizipieren. Aber du hast im Prinzip so viele Leute, die versuchen zu antizipieren, was irgendjemand anderes möchte, dass am Ende ein sehr einheitlicher Brei dabei herauskommt und eben nicht das Überraschende. [...]

M: Würde ich auch so unterschreiben.

Du hast zuerst angesprochen, dass die Formate immer kürzer werden. Denkst du, ist die Entwicklung generell so, dass die Aufmerksamkeitsspanne der Rezipienten abnimmt?

R: Ich denke schon, ja. Auf jeden Fall. Ich glaube es hat vielleicht auch ein

bisschen etwas mit dem Onlineverhalten zu tun oder mit einem generellen Medienverhalten. Aber ich glaube die Bereitschaft, sich auf etwas einzulassen und einmal zu sagen: „So, jetzt schalte ich einmal eine Stunde lange ab und lass mich jetzt in den Film versinken.“ Das sinkt definitiv.

M: Du hast ja auch nicht mehr so einen Universell-Charakter. Früher war ja Fernsehen – es gab einmal die Sendung und dann war sie weg, wenn sie gesendet wurde. Jetzt ist es ja mittlerweile so, ich kann mich hinsetzen, was weiß ich, wenn ich in Urlaub in Italien bin, kann ich trotzdem sagen: „Ah, ich würde heute Abend gerne das und das kucken.“ Und dann streame ich das halt, sofern ich Internet habe. Da verändern sich dann natürlich auch die Sehgewohnheiten. An sich gibt es so eine Faustformel, was die Aufmerksamkeitsspanne angeht. Also es gilt: „Drei Sekunden hast du Zeit. Wenn du dann nicht gerade überzeugend bist, schaltet man weiter.“ Da weiß ich nicht, wie das im Onlinesektor jetzt wirklich auch anzuwenden ist. Das mit den drei Sekunden, das merke ich halt auch beim Zappen. Ich schalte auch gerne und schnell weiter, weil die Sachen mich halt nicht unbedingt interessieren. Ich glaube auch dadurch, dass du über mobile Endgeräte. . . Ich merke das ja selbst, wenn jetzt Fußball kommt. Gerade ist Fußball WM. Ich schreibe dabei What's App und mache das auch bei vielen Filmen. Nicht, weil ich denke: „Es ist so schlecht, oder es ist so wenig spannend“, sondern weil es irgendwo auch nett ist, mit Leuten zu schreiben oder zu tun zu haben, die halt gerade nicht da sind. Bei mir z. B. jetzt, meine Freundin ist wo anders und mein Kumpel ist wo anders. Man hat aber gerade noch eine Sache, die man besprechen will oder muss. Oder man plant so die nächsten Ausflüge, die man miteinander macht oder was auch immer. Oder man schreibt halt einfach nur über das Spiel oder die Sendung, die man kuckt.

Das heißt eigentlich, die Dramaturgie unterfordert den Rezipienten, wenn er Zeit hat, dass er noch so viel nebenbei macht?

M: Also bei Fußball würde ich es auf jeden Fall sagen. Das ist nicht so, dass ich das Gefühl habe: „Ah, ich muss jetzt nur die ganze Zeit drauf kucken.“ Da weiß ich [...], ich kann nebenbei schreiben, ich kann mich unterhalten, weil das wird ja alles zehn Mal noch wiederholt, wenn es irgendeine spannende Szene gibt. Beim Film ist es für mich mittlerweile auch so, dass ich denke: „Jeden Spielfilm kann ich mir jederzeit wieder ankucken, weil es halt Onlinevideotheken gibt – legale und illegale Seiten, die ich aufrufen kann, wenn ich es wirklich sehen will.“ Ich kann ihn mir auf DVD oder auf Blue-Ray kaufen. Das mache ich aber mittlerweile kaum noch. Auf der anderen Seite [...], wenn mich ein Film wirklich packt, dann kucke ich auch nur den Film. Also es gibt auch die Zeiten, wo ich sage: „Ich will jetzt wirklich nur den Film sehen.“ Es gibt ja jetzt auch diesen Diskussionspunkt, dass wir alle total unkommunikativ werden, weil wir die ganze Zeit an unseren Smartphones hängen. Noch tue ich es auch gerne [...] Es ist für mich dann doch so: „Hmm, der Film ist gerade nicht so spannend oder gerade in so einer retardierenden Phase.“ Und dann denke ich so: „Ja, kannst du schnell noch

die E-mail lesen oder das schnell machen.“ Ich glaube, das ist mehr so ein Zeichen der Zeit, [...] dass man halt [denkt]: „Nutze die Zeit die du hast, um irgendwas zu schaffen, um zu arbeiten. . .“ Sei es, dass du auch irgendwelchen Freizeitstress bewältigst.

R: Aber ich glaube, dass das eigentlich eher eine Herausforderung an die Dramaturgie ist. Die Frage ist ja eigentlich: „Wie kann ich meine Erzählung irgendwie interessant halten?“ Gerade wenn ich jetzt sehr faktenbasiert, sehr umfassend irgendetwas darstellen möchte, dann stellt sich ja gerade die Frage: „Warum soll ich es jetzt eigentlich noch weiter kucken?“ Wenn ich als Zuseher sage: „Oh ja, spannendes Thema. Wüsste ich gerne mehr [da]zu.“ Muss ich jetzt wirklich 90 Minuten warten, bis quasi einmal der überraschende Punkt oder die Auflösung kommt? Oder schaue ich es einfach im Internet nach und habe dann im Prinzip, das was der Film mir sehr aufwändig erzählt, schon in sehr viel schneller Zeit abgekürzt. Ich glaube deswegen ist ja der Trend, dass man eben eher in [die] emotionale Erzählungen geht, die sich so gesehen dann auch nicht abkürzen lassen, weil man eben dieser Entwicklung des Helden, wie bei einem Spielfilm ja auch nachvollziehen möchte oder muss, um die selbe Erfahrung zu machen. Aber da kommt man bei vielen Themen, gerade wenn es um Wissensthemen geht, einfach schnell an eine Grenze, wo sich nicht alles dramatisch erzählen lässt, bzw. wo dann auch diese Dramatik [...] als Selbstzweck vom Zuschauer entlarvt wird. Dann ist es auch einfach nicht mehr interessant. Deswegen glaube ich, dass diese Dramatik noch ein bisschen zusammenschrumpfen [muss]. Dass man eben versucht, so einen Kompromiss zu finden. Ich gebe dir jetzt so eine Art roten Faden und der ist auch irgendwo spannend und gleichzeitig geht es immer noch um ein paar faktische Inhalte. Dafür brauche ich dann eben keine 90 Minuten oder 60, sondern im Prinzip kann ich es auch in 25 Minuten erzählen. Wahrscheinlich müsste man sehr viel mehr Aufwand in die Dramaturgie stecken, um dann daraus wieder ein längeres Format zu machen. Ich glaube, da sind dann irgendwo die Gelder und auch die Bereitschaft [sowie] Themen nicht mehr da. Ich weiß noch, früher [bei Formaten wie] TerraX oder in Österreich Universum, da ging es auch um Welten, die man so noch nicht gesehen hat. Da war das auch noch total spannend, wenn man in Südamerika durch den Dschungel mitgenommen wurde. Mittlerweile hat man das halt einfach alles gesehen. Diese ganzen Bildwelten haben sich schon erzählt, weil sie beliebig geworden sind, [da] es einfach so viele Formate gibt. Das ist dann glaube ich die Herausforderung, da noch einen spannenden Ansatz darin zu finden, der dann auch packt.

Das heißt, es steht eigentlich die Dramaturgie im Vordergrund und nicht so sehr das Wissen vermitteln?

R: Würde ich auf jeden Fall sagen, ja.

M: Kommt in meinen Augen total auf die Verpackung darauf an. [...] Bei der BBC gibt es z. B. auch für Kinder eine historische Sketch-Serie, die ich sehr mag. Da kann ich auch sagen: „Klar, die meisten Sachen habe ich schon

gekuckt oder kenne ich vom Inhalt her. Aber dadurch, dass es in sehr charmante Sketche gepackt ist und es so ein Format vorher noch gar nicht gab, kucke ich das einfach unfassbar gerne. Ich habe mir eine DVD-Box davon [...] besorgt, weil es wirklich sehr schön ist. Das ist wirklich so ganz Querbeet. Das ist dann auch wieder eher Richtung kurze Aufmerksamkeitsspanne. Vielleicht kommt mir das auch mehr entgegen und ich habe es auch nur noch nicht so bewusst realisiert, dass ich in so drei Minuten Bahnen denke und gar nicht mehr verarbeiten kann.

Wenn ihr euch für ein Projekt vorbereitet, wie sieht die Vorbereitung konkret aus?

R: Die Recherche steht immer irgendwo am Anfang und das Einfachste ist, einmal zu schauen, was es denn schon an Filmen gibt, die in die Richtung gehen. Auch um dann zu sehen, wogegen man sich letztendlich abgrenzen muss mit dem Thema. Das Internet ist, glaube ich, für alle mittlerweile das Informationsmedium. Klar wäre der nächste Schritt, dass man mit Protagonisten spricht, mit Experten, um mehr über das Thema zu erfahren. Vielleicht auch schon einmal Leute kennenzulernen, die für das Thema interessant sein könnten und dass man sich überlegt: „Kann ich die einbinden? Kann ich die als einen Experten oder einen Protagonisten in den Film einbauen?“ Oder habe ich von vorne herein eine andere Herangehensweise, dass ich z. B. mit Schauspielern arbeiten will. Dann ist die Frage: „Wie kann man das übertragen auf Situationen, die sich dann auch spielerisch erzählen lassen?“ Das ist wahrscheinlich so die grundsätzliche Frage, weil das dann einfach auch in unterschiedliche Richtungen weitergeht.

M: Das ist bei mir ähnlich. Ich überlege gerade, wenn ich es jetzt konkret an einem Beispiel sagen müsste. . . Bei mir war es beim letzten Projekt – ich hatte den Protagonisten klar gemacht. Habe dann viel mit dem telefoniert, was ich mir so vorstelle, was er sich so vorstellen kann, einfach, dass man da auch so ein bisschen auf einen Nenner kommt. Habe dann das Drehbuch geschrieben. Habe dann noch einmal mit ihm telefoniert, dass er auch versteht, was ich von ihm haben will. Wie er mit der Kamera usw. interagieren soll. Für mich ist schon sehr, sehr viel Recherche da auch wichtig. Allgemein, dass du halt kuckst: „Welche Filme gibt es schon?“ In der Hinsicht, dass man sich da vielleicht Inspiration holen kann. [...] Also mir ist es immer wichtiger, dass man sagt: „Das finde ich bei dem Film gut. Und nicht so gut funktioniert. . . Was kann ich vielleicht auch für mich übernehmen oder klauen? Und was würde ich gar nicht machen?“ [...] Nach einer gewissen Zeit ist man ja auch wirklich in so einem Thema drin. Dann weiß man auch oder findet selbst: „Das ist spannend. Am Anfang haben mich ganz viele Leute nach dem und dem Umfang gefragt und nach den und den Umständen. Wie erklärst du das? Wie hast du es denen da immer erklärt? Wie ging es dann irgendwie weiter?“ Teils ergibt sich das dann wie so ein Puzzlespiel, wo du anfängst die Ecken zu bauen. Dann geht es Schritt für Schritt weiter oder Stück für Stück, um bei dem Bild zu bleiben. [...] Mit dem Drehbuch ging

es ähnlich weiter, wie Robin das jetzt auch erzählt hat. Klar kuck ich dann auch: „Wie inszeniere ich da irgendwelche Aspekte? Wie ist es mit den Locations, wo man drehen kann?“ [...]

Du sagst Drehbuch, das heißt bei dir ist die Handlung von vorn herein ganz klar abgesteckt?

M: Nein. Was ich beim letzten Projekt natürlich sagen konnte: Ich wusste mit wem ich drehe und wo ich drehe. Ein paar Sachen wusste ich natürlich auch: „Er wird da und da den Auftritt haben. Er wird vorher noch etwas essen.“ Das war alles im Vorgespräch und [der] Vorrecherche geklärt [worden]. „Was passiert dann alles? Was könnte ich wissen oder sollte ich wissen? Was ist vielleicht interessant?“ Viele Sachen ergeben sich dann aber einfach nur situativ. Wenn du dann doch so ein bisschen Richtung dokumentarisch drehen willst – du kannst nicht alles planen. In meinen Augen, die tollsten Sachen, die emotionalsten Sachen, die ergeben sich einfach situativ, spontan. Da ist es vielleicht so, dass irgendwer einen schlechten Tag hat und irgendwen anblufft. Dann ist es vielleicht so, dass irgendwer einen total guten Tag hat und sagt: „Komm mit, komm mit, komm mit. Ich zeige euch das“. Dann ist es halt spannend, aber es kann auch [den Film] total kaputt machen [...]. Ich brauche immer so ein bisschen Vorplanung. [...] Ich muss wissen: „Okay, die Eckpunkte habe ich. Die Fragen habe ich. Die Fragen muss ich z. B. in der Location stellen oder muss ich vielleicht sogar in allen Locations stellen. Einfach weil ich noch nicht genau weiß, wo sie hinpasse wird.“ Das erklärt man dann auch dem Protagonisten: „Ich werde dir 15 Mal die gleiche Frage stellen. Das wird dir irgendwann sicher auf den Sack gehen, aber es ist halt einfach so, weil ich nicht genau weiß, wo aus welcher Situation kommt es dann am besten raus.“ Die meisten Leute sind dann auch eigentlich sehr nett. Man muss sich halt einfach ein bisschen aneinander gewöhnen. Aber dann geht das auch.

R: Wobei, es kommt schon sehr auf das Format an.

M: Ja.

R: [...] In der Regel versuche ich tatsächlich immer ein Drehbuch zu haben, bei dem ich vorher genau weiß, was für Bilder ich dann brauche. Das ist dann auch eher selten, dass ich davon abweiche.

Zerstört zu viel Planung nicht die Authentizität?

R: Naja gut, Authentizität ist ja auch nur letztendlich ein Eindruck. Ich versuche halt die Bilder durch Vorgespräche so aufzubauen, dass sie eben authentisch wirken oder dass ich das Gefühl habe: „Wenn ich in den Situationen eine bestimmte Frage stelle, dann kommt eine authentische Antwort.“ Oder dass man schon einmal weiß, es gibt so bestimmte Themenkomplexe, wenn ich da lange genug nachhake, dann kommt auch eine emotionale Reaktion. Klar zu einem gewissen Grad ist das bestimmt so. Aber ich glaube, das ist dann auch so ein bisschen eine [...] persönliche Präferenz. Ich kenne Leute, die am liebsten gar nicht planen und einfach einmal kucken, was passiert und dann eben wirklich Situationen einfangen. Aber auf der ande-

ren Seite, so für die Dramaturgie ist es sehr viel einfacher, wenn ich es mir vorher überlege und wenn der Film quasi in meinem Kopf schon steht. Also ich bin ein sehr planerischer Mensch.

M: Es ist vielleicht auch eine Typfrage. Es gibt sicher Leute, die sagen: „So heute fahren wir einfach los. Wir halten drauf und dann ergibt sich das vielleicht beim Dreh zwischendurch.“ Also ich brauche auch so eine gewisse Struktur. So ein paar Eckpunkte [...] wenigstens. Aber ich würde auch sagen, das kommt dann wirklich auf das Format an. Wenn ich den 3-Minüter drehe und ich habe dafür einen Tag Zeit und habe Schnittzeit und das Ding [muss] in fünf Tagen stehen, ist das natürlich etwas anderes, als wenn ich sage, ich habe jetzt meinen 45 minütigen Dokumentarfilm oder meinen 90 minütigen Dokfilm und habe für den ein halbes Jahr oder anderthalb Jahre Zeit. Da kannst du halt auch einfach mit dem Zeitfaktor anders wirtschaften, wenn du weißt: „Ich muss morgen liefern.“ Dann musst du anders an den Dreh rangehen. Dann wirst du vorher ganz sicher schon irgendwelche Bilder dir aufschreiben oder hoffentlich aufschreiben, vielleicht auch skizzieren. Dann kannst du mit denen arbeiten. Wenn sich dann spontan etwas ergibt, kommt es auch darauf an: „Wie bist du drauf? Wie gehst du damit um?“

Bewirkt der Zeitdruck auch, dass man eher an der Oberfläche der Themen bleibt?

R: Möglicherweise.

M: Kommt auch auf das Format [und] die Thematik an. Also, wenn du mir heute sagst: „Dreh mir in fünf Tagen einen 5-Minüter, irgendetwas über die WM.“ würde ich sagen: „Locker.“ Wenn du mir jetzt sagst: „Dreh mir in fünf Tagen etwas über Quantenphysik, das dritte Theodem von dem und dem.“ Würde ich sagen: „Hmm, da schaue ich mal.“ Da gäbe es sicher dann auch Bilder. Aber das wäre dann mit Sicherheit nicht so toll, auch weil ich in der Zeit sicher nicht so schnell eintauchen kann. Wenn ich jetzt Physik studiert hätte, wäre das sicher auch noch einmal etwas anderes. Also wahrscheinlich würde ich jemanden anrufen. . .

R: Die Frage ist aber auch, was Oberflächlichkeit letztendlich bedeutet. Also in vielen Fällen [liegt] die Schwierigkeit darin, ein Thema so einfach darzustellen, dass es noch verständlich für die Zielgruppe, die man ansprechen möchte, ist. Da [wirkt dann] das Endergebnis im Idealfall sehr oberflächlich, weil es – zumindest für einen Experten – eben nicht in die Tiefe geht, aber die Themen so grob anpackt, dass sie trotzdem etwas vermitteln. Aber auf einer Art, [bei der] ich mich nicht zu tief damit beschäftigen muss oder schon beschäftigt haben muss, um es zu verstehen.

M: Es ist ja auch die Frage: „Ist es mir wichtiger, sagen wir einmal 100 000 Leute zu unterhalten, die wirklich keine Ahnung von dem Thema haben oder vielleicht zehn Leute zu unterhalten, die ganz viel Ahnung von dem Thema haben?“ Wenn [sie sich] schon für das Thema interessieren, muss ich [sie] ja nicht [von] meinem Film überzeugen. Ich muss eher die Leute rankriegen, wo ich sage: „Hmm. Die haben noch gar nichts davon gehört und die inter-

essieren sich vielleicht auch gar nicht so unbedingt dafür. Aber es ist ja so ein spannendes Thema, deswegen kuckt einmal alle her!“

Kann es sein, dass gewisse Thematiken oder Situationen auch erst entstehen, weil ein Kamerateam vor Ort ist?

R: Ja, klar. Natürlich. Ich glaube es gibt keine Realität im Film. Das ist immer eine Inszenierung. Die Frage ist: Wenn ich jetzt als Kamerateam irgendwo hin komme und ich weiß, da sind immer ganz viele Leute auf dem Platz, aber gerade an dem Tag, wo ich drehe, sind da keine Leute. Was ist dann die bessere Realität, die ich darstellen möchte? Zeige [ich] der Platz ist leer [und vermittele] damit den Eindruck, da ist nie einer, oder [lasse] ich Leute von irgendwo her karren und sage: „Jetzt lauft bitte über den Platz, weil normalerweise sind da ganz viele Leute.“ Da ist immer die Frage: „Was ist die Realität, die ich zeigen möchte?“ Gerade mit so Momentaufnahmen, wie man sie in einem Film hat, vermittelt man im Zweifelsfall auch eine falsche Realität oder einen falschen Eindruck der Realität. Deswegen – ja klar, für die Kamera ist alles immer anders.

M: Du wirst dich sicher auch vor einer Kamera anders verhalten [...]. Man sagt: „Ja, ja, ganz locker.“ [...] Ich kenne bislang niemanden, wo ich wirklich sagen kann: „Die Kamera ist auf ihm und er ist wirklich 100% exakt gleich.“ Ich kenne viele Leute, die ähnlich sind, aber die sind auch schon sehr [daran] gewohnt, damit umzugehen oder denen ist es vielleicht egal. Und dann gibt es halt noch [andere.] Wenn du durch die Fußgängerzone gehst, [gibt es] viele Leute, die winken oder die irgendetwas machen. Einfach weil eine Kamera da ist und es auch noch einmal eine Spur oder Form von Inszenierung ist.

Wenn ihr eure Projekte macht und mit Protagonisten arbeitet, wo findet ihr die?

M: Ich suche meistens über Google. Bei meinem letzten Projekt war es klar, den kannte ich vorher von seinen CDs schon und dann habe ich [ihn] angeschrieben. Dann ging das über das Management und glücklicherweise, [hatte er] Interesse daran mit mir zu arbeiten. Also für den war es vielleicht einfach eine gute Möglichkeit, einen preiswerten Film zu kriegen. Ansonsten, viel rumtelefonieren. Man kriegt vielleicht im Internet die Adresse oder den Namen oder irgend etwas von, was weiß ich, Dominik. Dominik ist in irgend einem Verein oder in irgend einer Vereinigung und sagt: „Mit dem ganzen Komplex habe ich nur so marginal etwas zu tun, z. B. Tischtennis spielen kennst du dich aus.“ Aber es geht mir eigentlich um Badminton spielen. Aber du (Dominik) kennst jemanden, der irgend etwas damit zu tun hat, bzw. [hast du] eine Kollegin im Verein. Da kriegst du vielleicht irgendwann so fünf Telefonnummern, die rufst du alle an. Erklärst dich dann immer: „Hallo ich bin der sowieso. Ich möchte so etwas machen. Können Sie mir da vielleicht helfen?“ Und irgendwann kommst du weiter. Wenn es supertoll läuft, hast du Glück, dass du vielleicht einen Zeitungsartikel findest, und dann steht: Dominik der Experte für Federballspielen oder so etwas. Also bei mir lief es ganz oft [...] dann so: „Ich kann ihnen da so lose helfen.“ Weil

ich dann z. B. irgendwen über seinen Internetauftritt gefunden habe oder in irgendwelchen Foren oder bei irgendwelchen anderen Situationen [...] Und dann kommt man so nach und nach von einer Person zur Nächsten. [...] Beim letzten Film war es wirklich ziemlich einfach. Eine E-mail rausgeschickt, eine Antwort gekriegt, einmal getroffen und dann: „Ja, können wir machen. Toll.“ Ich weiß nicht, wie es bei dir (Robin) läuft.

R: Ganz unterschiedlich. Bei den Sachen, die ich mache, werden mir die Protagonisten dann häufig auch vorgegeben oder so eine Art Vorauswahl, jetzt entweder vom Kunden oder weil klar ist, ich brauche Leute z. B. aus einem bestimmten Unternehmen oder in einer bestimmten Funktion, [vorgegeben]. Dann sind die Suchmöglichkeiten anders. Wenn ich jemanden suche, der etwas zu einem bestimmten Thema sagt oder ein bestimmtes Erlebnis hatte, dann glaube ich, [...] die schönsten Protagonisten findet man in der Regel durch Zufall oder weil man schon selber sehr tief in der Materie drin ist und tatsächlich Leute kennt, die dann vielleicht wieder jemanden kennen. Aber klar, die Alternative wäre sonst, dass man im Prinzip nach dem Thema sucht und zunächst einmal die anspricht, die schon einmal irgendwo anders über ein Thema gesprochen haben. Ich weiß gar nicht in welchem Kontext, aber ich habe einmal einen getroffen, der meinte, er hätte einmal ein Buch über Schlangen geschrieben, ein Australier und seitdem ist er dann immer irgendwo, wenn was zu Schlangen gesucht wird, in irgend einer Morgenshow oder so etwas, . . . die rufen immer bei ihm an, weil sein Schlangenbuch sich gut verkauft hat und er jetzt der Schlangenexperte ist. Dabei war das halt irgendwie so ein reines Hobby von ihm und er denkt sich immer: „Ja es gibt auch Leute, die haben das studiert. Biologen, oder halt irgendwie Leute, die sich damit auskennen.“ Er hat bloß ein verdammtes Buch darüber geschrieben. Aber klar, so funktioniert es natürlich. Man versucht halt Leute zu finden, über die man relativ schnell einen Eindruck bekommt, was man da letztendlich auch bekommt. Wenn ich sehr viel Zeit habe, mich sehr tief in ein Thema reinarbeiten kann, dann versucht man natürlich über den persönlichen Kontakt etwas aufzutreiben. Ansonsten eigentlich über Zweitmedien.

M: Da ist dann natürlich auch die Frage, also wenn der junge Schlangenexperte natürlich ein junger Typ ist, interessant oder spannend anzukucken und vielleicht auch ganz hübsch [ist] und er das auch einigermaßen gut erzählen kann, würde ich den wahrscheinlich auch eher bevorzugen als so einen 60-jährigen Biologen. Aber da kommt es dann natürlich auch auf das Format an. Wenn ich den für ein junges Publikum sehe, wäre vielleicht da sogar der Ältere wiederum besser, weil [er Weisheit] und Alter ausstrahlt. Es kommt auf den Sender an, auf den Sendeplatz, auf das Format... Da ist man dann auch vielen Restriktionen unterlegen.

Was haltet ihr von Castings?

R: Finde ich immer ein bisschen schwierig, weil ich dann einigen Leuten ja auch absagen muss. Manchmal macht es schon Sinn, aber ich versuche es dann nicht als ein Casting durchzuführen, sondern einfach mit mehre-

ren Leuten unverbindlich zu sprechen und dann mit denen verbindlich zu werden, die ich interessant finde. Ich finde so Casting-Situationen an sich unangenehm. Aber klar, manchmal macht es Sinn.

M: Ich glaube auch. Also tendenziell könnte man auch das was wir machen wahrscheinlich irgendwie Casting nennen. Man sieht es eher als Vorgespräch. Man findet Person A und denkt: „Die erzählt schon ganz gut aber es geht noch nicht genau in die Richtung, die ich haben will.“ Tendenziell ist das dann das gleiche wie bei einem Schauspieler, der nicht so gut vorspricht. So großartig erfahren würde ich mich da jetzt auch nicht nennen. . .

Was haltet ihr von Inszenierung im dokumentarischen Bereich?

R: Also ich finde es super!

M: Finde ich auch.

R: [Das] ist glaube ich auch so eine persönliche Präferenz, aber na klar. Für mich ist das ja genau das, was den Reiz daran ausmacht.

M: Finde ich auch. Ich finde, man darf dramatisieren. Ich finde man sollte auch, gerade damit es dann noch spannender ist. Klar gibt es den Fall, wo ich sage: „Wow, das ist so super spannend, da müssen wir nichts machen.“ Aber es gibt ganz oft auch die Fälle, wo ich sage: „Die drei Punkte in der Geschichte sind super spannend und super interessant. Aber ganz viel drum herum ist total lahm. Da passiert nichts und da müssen wir noch einmal kucken.“ Dann ist halt die Frage: „Was kannst du jetzt wirklich mit deinem Gewissen vereinbaren?“ [...] Wir kriegen da auch immer dieses Beispiel von einem Dozenten gesagt: „Sie sind an einer Frau an einem Brunnen vorbeigefahren. Sie hat gerade Wasser herausgeholt. Da haben sie das gesehen und wollten es unbedingt im Film haben. Da haben sie die Frau gefragt, ob sie es noch einmal machen könnte.“ Für ihn ist das vollkommen okay. Für mich ist das auch vollkommen okay. Für mich wäre es auch vollkommen okay gewesen, hätte diese Frau nicht Wasser hochgeholt. Ich sitze hier weit weg und für mich, sobald ich sie sehe, ist es die Realität, dass diese Frau da Wasser aus diesem Brunnen holt. Ob sie das jetzt täglich macht oder nicht, darüber denke ich auch eigentlich gar nicht so viel nach. Und sofern es zweckdienlich ist und der Story bzw. der Geschichte gut tut, würde ich sagen, ist es nicht vollkommen verwerflich, sofern es aber auch noch im Rahmen der Fakten ist. Also so gewisse Einschränkung mache ich da schon.

Das wäre jetzt meine nächste Frage gewesen. Gibt es irgendwelche Bereiche, die ihr niemals inszenieren würdet?

R: Eigentlich nicht. [...] Auch wenn ich etwas nicht inszeniere, wenn ich einen Forscher hinstelle und er sagt: „Meine Theorie zu dem Thema, die sieht so aus.“ Dann zeige ich vielleicht sogar noch einen anderen Forscher, der sagt: „Ja, das kann man aber auch anders sehen.“ Das wäre so diese Diskursform, die man hätte. Aber trotzdem glaube ich, dass es absolut legitim ist, sich eben zu sagen: „Ich nehme alles was man jetzt so weiß und versuche daraus nach bestem Wissen und Gewissen so eine Art Konsens zu finden und den lasse ich mir nicht von irgend einem Kerl in die Kamera erzählen.“ Sondern

ich lasse ihn nachspielen oder ich inszenieren ihn, gerade bei historischen Sachen. Klar weiß man nie, ob es so war, aber natürlich kann man sagen: „Nach dem aktuellen Stand der Forschung, glauben wir, dass es so gewesen sein könnte.“ Und das dann zu zeigen, gibt dem Zuschauer auch auf einer ganz andere Ebene noch etwas mit, als wenn ich das nur so erzähle. Gerade bei historischen Sachen fällt es mir immer am meisten auf, weil es eine dichtere Erzählung ist und weil es mir etwas über das Leben der Menschen, über die Umstände, erzählt. Wenn ich nur faktenbasiert irgendetwas erzähle, ist es im Prinzip langweilig. Ich glaube, dass man das z. B. gerade beim Thema 2. Weltkrieg oder jetzt ganz aktuell beim Thema 1. Weltkrieg auch sieht. Dieses faktenbasierte: „Und dann war das und dann kam die Konferenz und dann hat er das versucht.“ Wie man es eben in der Schule lernt. Da interessiert sich wirklich keine Sau dafür und ich kenn auch niemanden, der da irgendetwas [...] davon mitgenommen hat. Aber wenn man das filmisch inszeniert, wie *Der Untergang* oder *Der Anschlag*, dann bekommt man auf einmal einen anderen Zugang dazu und setzt die Dinge auch anders in Perspektive oder findet seine eigene Position dazu. Deswegen finde ich das absolut legitim. Das geht an anderer Stelle auch. Es gibt über Robert Koch einen relativ alten [Spiel]film aus den 50ern, wie er das Penicillin erfunden hat. Das ist im Prinzip über 90 Minuten die Tatsache, [dass] er gerade das Penicillin erfunden hat. Herzlichen Glückwunsch. Aber darüber würde ich mir jetzt nie die Fragen stellen: „Wie hat er das gemacht und was waren die Schwierigkeiten dabei? Was waren die Umstände und warum war das eine besondere Leistung?“ Aber wenn ich es sehe und erzählt bekomme und letztendlich auch eine gewisse Dramatik und irgendwie persönliche Bedeutung dazu sehe, dann behalte ich auch andere Fakten im Kopf.

M: Würde ich ähnlich unterschreiben. [...] Wenn du jetzt Titanic gekuckt hast, du wirst immer noch die Bilder im Kopf haben: „Ach Gott, dann spielte das Orchester, bis es untergeht und dann brach die Titanic in zwei Stücke. Du weißt immer, sie rammt den Eisberg.“ Das sind alles so Sachen, die haften bleiben. [Ebenso] Leo und Kate Winslet auf der Tür. Und wenn dir irgendwer in der Schule etwas erzählt hat, [weißt du nur noch]: „Ich habe mir gemerkt, die Titanic ist 1912 gesunken.“ Das war es aber. Und diese ganzen Emotionen, das verdichtet halt. Ob das jetzt Spannung ist, Liebe, Dramatik in welcher Form auch immer, da bleibt einfach mehr haften.

Das heißt der Schlüssel zur Erinnerung ist die Emotion.

M: Irgendwo schon. Die Sachen an die du dich auch selbst wahrscheinlich am besten erinnerst und an die ich mich erinnere, das sind irgendwelche emotionalen Geschichten. Ich werde sicher immer besser in Erinnerung behalten, [...] wie ich das erste Mal am Boden zerstört war, wie man das erste Mal vielleicht total verliebt war oder so etwas. Wie man sich gefühlt hat und darüber verbindet man etwas. „Warum war es da im Urlaub schön? Wie habe ich mich da gefühlt? Ah, das war so ein entspanntes Gefühl. Das war gut oder schlecht, [...] um das jetzt ganz einfach herunter zu brechen. Bei

Filmen, denke ich, funktioniert es auch so. Du speicherst das ab, aber du brauchst trotzdem noch einen emotionalen Zugang [...] Bei mir ist das so, dadurch dass ich z. B. etwas lustig finde, merke ich mir das dann auch eher. Es fällt mir einfacher. Oder das ist halt sehr dramatisch oder traurig. [...] Ich mochte das Beispiel mit dem Penicillin. Wir hatten damals im Biologieunterricht den Film über die Entschlüsselung von der DNA gekuckt und da haben wir auch einen Spielfilm gekuckt, weil es halt einfach viel spannender war [...] Die zwei [Erfinder] haben dann die und die Probleme und das hat sich halt auch angeboten, das so dramatisiert als Film zu machen. Das war wirklich spannend. Da kann ich heute noch Sachen erzählen: „Die und die Fehler haben sie gemacht. Sie haben erst die falsche Anzahl an Basen genommen. Sie haben das falsch gemacht, sie haben da falsch abgeschrieben.“ Das weiß ich [obwohl] ich es als Film in der neunten Klasse [gesehen habe]. Also ewig her. Wenn ich jetzt heute etwas gefragt werde: „Sag einmal, das und das zur DNA – keine Ahnung.“ Aber die Sachen weiß ich noch. Genauso [bei] anderen Sachen, die ich einmal gekuckt habe. Weil sie auch emotional behaftet waren. Das ist wichtig.

Was ist eure Meinung zu hybriden Formaten, Doku-Soaps im Speziellen?

R: Ich persönlich finde es einfach sehr, sehr langweilig. Ich finde immer, das sind so Geschichten, die möglichst nahe am Leben sein wollen und ich denke mir: „Na gut, aber möglichst nahe am Leben? Ich bin nahe am Leben. [Wenn] ich das Fenster aufmache und rauskucke, dann habe ich das Leben vor mir.“ Da sehe ich einfach [keinen] Sinn darin, mir das im Fernsehen anzukucken. Die Geschichten, die da erzählt werden, sind für mich persönlich nicht spannend und auch nicht interessant und die Art, wie sie erzählt werden, das ist handwerklich gesehen, für mich einfach schlecht gemacht, gerade dadurch, [da] es in der Regel keine Schauspieler sind, sondern irgendwelche Laiendarsteller. [...] Das tut mir dann physisch weh, das ankucken zu müssen. [...]

M: Ich kuck gerne *Das perfekte Dinner*, oder ich musste [das] eine Zeit lang kucken, wie sich das so angebahnt hat. Also *Shopping Queen* habe ich, glaube ich noch nicht gekuckt. Ich kucke auch gerne Fernsehen. Ich mag das. Es ist so seichte Unterhaltung. Du kriegst dann doch [...] den Fuß in die Tür bei Menschen, die du sonst nie gesehen hättest, mit denen du nie zu tun gehabt hättest. Das kann sehr gut sein, aber ich mache mir [keine] Gedanken [wie]: „Oh, wie großartig ist denn das inszeniert.“ Sondern das ist so Feierabend plätschern, sage ich einmal. [...] Ich kuck gerne *die Simpsons*. Das ist Entspannung und dann schalte ich ab und lass laufen. [...] Ich mochte die [VOX Doku-Soaps] tatsächlich auch handwerklich, weil ich mag z. B. das, was sie mit dem Off-Sprecher gemacht haben. Dass der ein bisschen ironischer und auch wertender ist, was es bis dato halt zumindest in keinem Format gab, was ich kannte. Das hat mir ganz gut gefallen. Das finde ich auch nach wie vor manchmal ganz lustig. Es ist die Frage: „Was kommt da raus an Menschen?“ Ich bin nach wie vor nicht der Meinung, dass es toll ist,

jemanden wie Daniela Katzenberger plötzlich [in] den Prominentenstatus zu ziehen. Aber wenn es für diese Leute toll ist, oder wenn die Leute darüber auch noch Fans gewinnen, wenn die es so toll finden – okay. Ich kuck es gerne einmal an, aber ich sehe es wirklich nicht als die Erleuchtung. Aber ich finde es bei weitem nicht so schlimm, wie Robin das jetzt genannt hat. Geschmäcker sind verschieden.

R: Vielleicht ist es mir auch thematisch zu wenig. . . Ich überlege gerade, ob es etwas gibt, was mich mehr interessiert.

M: Also Notaufnahme klingt z. B. spannend. Aber das kenne ich nicht. [. . .] Ich finde diese VOX Doku-Soaps nicht schlimm. Ich finde die gut.

R: Ist ja auch dann Geschmackssache.

Was du (Robin) auch schon angesprochen hast, sind die Alltagsthemen, mit denen sie sich beschäftigen. Warum werden gerade diese Themen gewählt?

M: Naja, weil Alltägliches geht ja jeden etwas an. Ich koche mir auch jeden Tag einmal was zu essen oder ich frage mich hin und wieder: „[Wo könnte ich] hinziehen?“ Weil ich weiß: „Noch bin ich Student, aber irgendwann werde ich auch in einer anderen Wohnung wohnen.“ Oder was weiß ich: „Wie ziehe ich mich an?“ Das ist für manche Leute natürlich noch einmal ein wichtigeres Thema. Ich glaube, diese Alltäglichkeit, dass du weißt: „Ich kenne den Laden, wo der einkauft. Sei es jetzt, dass er da den Fisch kauft oder dass er da irgendwie Klamotten kauft. [Es geht darum], dass ich sage, ich könnte, wenn ich wollte da auch hin. Es gibt ja genauso die Leute, die nach Neuseeland fliegen, einfach nur um Herr der Ringe [zu] spielen und die Drehorte sehen zu können. Ist vielleicht auch ähnlicher zu beurteilen, als das jetzt den ersten Anschein macht.

R: Ich glaube es geht um die Faszination an Dingen, die man selber gerne täte, aber sie halt nicht tut, aus Bequemlichkeit oder so. Sei es halt ein großes Essen kochen oder einmal zu sehen, wie es in einem Krankenhaus zugeht oder einmal ein Makeover einzukaufen oder so etwas. Das sind alles Dinge, die letztendlich im Bereich der eigenen Möglichkeiten, in der eigenen Lebenswelt liegen [...] aber gegen die man sich dann [...] entscheidet. So kann man es über fremde Menschen nachvollziehen und sich dabei fragen: „Würde ich mich denn dabei genauso anstellen? Finde ich das spannend? Würde ich das machen?“ So in der Art. Also ich glaube, es geht um dieses Hineindenken in solche Welten und ich glaube, dass wahrscheinlich Alltagsthemen die größte gemeinsame Schnittmenge bieten. Gerade bei den Leuten, die es dann in der Regel kucken. Also es ist ja Unterschichtenfernsehen, so mal ehrlich. . .

M: Ich glaube auch, für viele spielt dieser Fremdschämfaktor eine Rolle. Also, dass du halt sagen kannst: „Kuck mal, die Assis. Hauptsache ich bin nicht so.“ Oder vielleicht wenn du diesen Unterschichtenfaktor anführen willst: „Die sind ja genau so wie wir.“ Da ist natürlich auch eine Identifikationsbasis da. Ich beziehe mich hauptsächlich auf dieses Koch-Format. Das kuck ich ganz gerne. Diese Auswanderersendung habe ich eigentlich nicht so wirklich gesehen. Ich weiß, die gibt es. *Mieten, kaufen, wohnen* kucke ich noch ganz

gerne, aber das ist auch eine [Prägung] aus dem privaten Umfeld, weil mein Papa Architekt ist und ich mich auch ein bisschen dafür interessiere.

Der Themenpool wächst immer mehr. Glaub ihr, gibt es irgendwo eine Grenze, was nicht mehr gezeigt werden soll oder darf?

R: Ich glaube es gibt auch eine Doku-Serie über Puffs, von daher...

M: Was?

R: ... über Bordelle auf RTL II. Also habe ich gehört...

M: Ja, ja Unterschichtenfernsehen...

R: Von daher, ich glaube nicht, dass es da Grenzen gibt.

M: Solange es Leute gibt, die es kucken. Wenn es irgendwen gibt, der sich für Hundescheiße interessiert und es da Filme darüber geben würde, ... Gibt es sicher. Also irgendjemand würde sicher sagen: „Oh, oh...“

R: Ich glaube, dass irgendwann die Art des Erzählens sich überholt hat. Früher gab es doch immer diese Mittags-Talkshows und da gab es ja auch keine Grenze nach unten. Da gab es keine Grenzen, worüber nicht gesprochen wurde. Letztendlich waren das zum Schluss ja auch nur noch fiktionale Serien. Das waren keine echten Leute mehr. Irgendwann hat das Format an sich nicht mehr gezogen, weil man einfach Leute, die im Kreis sitzen und über irgend einen Scheiß reden, nicht mehr sehen wollte. Ich denke, so wird es bei den Doku-Soaps auch sein, dass man irgendwann das Gefühl hat: „Irgendwelche Leute, die über irgendwelchen Scheiß irgendetwas erzählen oder dabei gezeigt werden, ist uns zu langweilig.“ Und dass man sich dann vielleicht eine andere Art der Inszenierung wünscht, sei es aufwändiger oder noch billiger, ... Ich denke, dass ist dann wahrscheinlich so ein Kriterium. *Wie du (Robin) auch angesprochen hast, Trends gibt es auch bei Doku-Soaps, dieses Heimwerken, Kochen usw. Was ist euer Tipp, was kommt als Nächstes?*

M: Wahrscheinlich irgendetwas mit Basteln und Nähen, ist jetzt höchstwahrscheinlich das, was zumindest produziert wird, wenn ich die Marktausschreibung richtig interpretiert habe, die gerade von Tower rausgegangen ist. Tower ist die deutsche Tochterfirma von der BBC. Das was die ausgeschrieben haben, klang ein bisschen wie, ...

R: Ach das stimmt, backen...

M: Backen gab es da auch noch. Also nur backen, nicht kochen oder so etwas, sondern nur backen. Aber die Ausschreibung klang mehr so wie basteln, selbst nähen und so etwas...

R: Das stimmt, ja.

M: [...] Kochen war ein echt großer Trend. Kochen war jetzt schon lange absteigend. Es gibt halt noch die, die es wirklich machen. Aber es wird viel auch wiederholt mittlerweile. Auto-Tuning war früher ganz groß. Auto-Tuning war, glaube ich, so die erste Sache, [...] Also nicht Do-it-Yourself, sondern: „Wir zeigen das so.“ Das war, so glaube ich, die erste Form, wo ich wirklich sowas gerne gekuckt habe, weil ich diesen prominenten Host hatte. Am Ende kam immer aus einer Schrottkarre ein tolles Auto heraus. Viel

Überraschung war es nicht, aber [...] trotzdem: „Wieviele Monitore bauen sie da ein? Wie machen sie das?“ Ich glaube, das ist irgendwo eine Blaupause. „Wie nähen sie das um? Wie rösten sie das oder blanchieren sie das? Mit welchem Wein machen sie das und warum?“

R: Ich persönlich finde Sport in dem Bereich ganz interessant. Aber ich fürchte, das interessiert sonst wieder keine Sau. Eigentlich wäre es schon spannend, weil man da eigentlich einen noch emotionaleren Ansatz hat. Gerade, wenn es im Profi-Bereich ist. Es ist eine Welt, die einem sonst verschlossen bleibt und man sieht halt das Ergebnis. Aber man sieht eben nicht die Arbeit dahinter und das wäre eigentlich eine spannende Geschichte. Aber ich glaube, es ist technisch sehr schwer umzusetzen, weil das eben auch eine Welt ist, die sich ja bewusst verschließt und auf der anderen Seite auch ein Spezialthema ist. Ich glaube, gerade für die Leute, die sich dann diese Nähen- und Kochen- und Tanzsendungen ankucken, ist körperliche Bewegung keine eigene Lebensrealität, sondern einfach nur interessant.

M: Das wichtige dabei ist ja auch die tendenzielle Möglichkeit, es selbst umzusetzen, also dass ich halt weiß, [ich] könnte in den Supermarkt gehen, den Rehrücken kaufen. . .

R: Außerdem sprechen solche Sendungen immer nur Frauen an und nie Männer. Fast ausschließlich.

M: Ich bin eine Frau.

Und das Auto-Tuning?

R: Gut, das Auto-Tuning. Okay das vielleicht noch. Aber es lief auch auf dem absoluten Spartensender. MTV war halt jung [und] auch männlich. Aber gerade die Öffentlich-Rechtlichen und letztendlich auch VOX und RTL II sind eher Frauensender. Auch die Zeiten, zu denen sie laufen, sind die absoluten Hausfrauenzeiten. Das klingt so gemein, aber es ist halt so.

M: Ich sehe das jetzt nicht auf mich persönlich bezogen. [...]

Was haltet ihr davon, dass die Grenzen zwischen fiktionalem Film und Dokumentarischem immer mehr verschwimmen?

R: Ich finde es interessant. Da gibt es ein Nebeneinander, aber [es] kann durchaus auch ein Miteinander geben. Letztendlich ist es ja das, was ich mir persönlich auch wünschen würde, dass ich die Chance hätte, Inhalte, die ich im Prinzip aus einem wissensvermittelndem Aspekt gerne erzählen möchte, einmal rein fiktional erzählen [darf], was ich viel spannender fände. Ich glaube, es gibt viele Geschichten, die sich fiktional besser erzählen ließen, als eine echte Erzählung, dass sich jemand hinstellt und sagt: „So war das damals.“ Gerade bei historischen Stoffen – ich meine ihr, die Österreicher: die Türken vor Wien – das ist halt Kinostoff. Aber es gibt keinen Kinofilm.

M: Ich denke auch, das ist eine gute Sache. Gerade weil, so platt es klingt, Promis oder größere Namen einfach mehr ziehen. [Hier] ein Beispiel: „TerraX holt sich immer wieder einen prominenten Gastvater, wie Hape Kerkeling [oder] Mario Adorf und der führt dann durch ein paar Sendungen.“ Das ist jetzt nur ein leichter Zugang, aber das ist trotzdem ein Schritt in Richtung

Unterhaltung, weil diese Leute sind ja [keine] ausgewiesenen Historiker [...]. Und wenn du einen historischen Film kuckst, wie Troja oder Pompeii, da kannst du natürlich auch sagen: „Dadurch, dass man ein paar Hollywood-Stars reingesetzt hat, zieht es dann doch noch jüngere Leute mit ran, die sich [...] danach vielleicht für die Story interessieren.“ Ist nicht zwingend so, dass das dann passiert. Es ist auch nicht so, dass alle Regisseure dasitzen und sagen: „Wir wollen etwas historisch Fundiertes erzählen.“ Sondern: „Wir wollen in erster Linie etwas Unterhaltsames machen und der Stoff ist gerade gut.“

R: Das ist, glaube ich, das Problem, dass da dann diese Überschneidung häufig nicht stattfindet, sondern dass man den historischen Kern gerne auch fallen lässt. . .

M: [Man] baut das dann halt so drum herum, wie es einem passt. Aber da würde ich auch sagen, da gibt es böse [...] Produktionsfirmen, Producer oder Konglomerate von was weiß ich was, die sagen: „So und so sollte der Film am Ende aussehen. Bringt uns die Leute ran, die uns das zusammenschustern.“ *Kann es sein, dass es dazu kommt, dass der Rezipient schließlich nicht mehr zwischen dokumentarischem und fiktionalem Material unterscheiden kann?*

R: Das ist ja jetzt schon so.

M: Ja.

R: War auch schon immer so. Zum einen weil, wenn man heute historisches Material sieht, wird nicht hinterfragt, ob das eigentlich authentisch ist oder ob das gestellt ist. Gerade bei Kriegsbildern z. B. [aus dem] 2. Weltkrieg, [...] da ist der Großteil des Materials eigentlich gestellt, weil auch die Kamerteams, die z. B. die US-Soldaten dabei hatten, alles in der Regel [nachgestellt haben]. Das wird heute [...] so wahrgenommen: „Ja, genau so war das damals.“ Das hat man, glaube ich, in ganz vielen Situationen. [...] Ich glaube, da gibt es schon diese Durchmischung. Zum anderen glaube ich, dass das Publikum, zumindest zu einem gewissen Grad, auch sehr viel dümmer ist, als man als Filmschaffender [denkt]. Wenn man sich anschaut, wegen was bei Sendern angerufen wird... Wenn gesagt wird: „Oh, jetzt haben die wirklich den Hund überfahren. Das kann ja wohl nicht wahr sein! – Nee, natürlich nicht. Das war ein Stunt, du Depp. Das ist ein Spielfilm. Wir überfahren doch keine Hunde.“ Es gab einmal in den 70ern [...] ein Sendespecial, wahrscheinlich in der ARD oder ZDF, das hieß *Das Todesspiel* und es war die fiktive Vorstellung einer Spielshow, in der ein Kandidat um sein Leben spielen musste. Da haben dann auch tausend Leute angerufen: „Das kann ja wohl nicht wahr sein!“ Da denkst du: „Ja. . .“

M: Da haben sich auch viele Leute beworben, [die] mitspielen wollten. . .

R: Das stimmt. [. . .] Ich glaube diese Grenzen vermischen [sich] jetzt schon. Teilweise ist es schwer zu erkennen, wahrscheinlich auch für Filmemacher selber. Ich frage mich auch manchmal: „Wie haben sie denn das gedreht? Ist das irgendwie gestellt? Es wirkt so echt, wie haben sie denn die Bilder bekommen?“

Ist das problematisch?

M: Das hängt am Rezipienten, würde ich jetzt dreist da die Schuld hinschieben. Weil wenn ich es nicht hinkriege zu erkennen, dass es ein fiktionaler oder dokumentarischer Teil ist, den ich gedreht habe und das alles für bare Münze nehme, ...

R: Es kommt darauf an, ob die Aussage dahinter fundiert ist oder nicht. Ich finde es problematisch bei, also mir fällt jetzt da im Fernsehen kein Beispiel ein. Aber auf Facebook sehe ich immer wieder Posts von Leuten, die sich über Artikel aufregen aus Postillon. Ich meine Postillon, den kennt mittlerweile [jeder]. Wer hat denn noch nicht mitbekommen, dass der Postillon eine Fake-Nachrichtenseite ist, die witzige Meldungen verkauft, [...] wo [aber] auch ein Impressum drinsteht. Es ist ja nicht echt. Wir erzählen irgendwelche Geschichten, die witzig sind. Ich habe neulich auch etwas über die FIFA und irgendwelche Dopingproben von einer Seite, die ich halt nicht kannte, [gesehen]. Da haben sich auch alle Leute [gedacht]: „Wow, krass, wenn das stimmt...“ Tatsache ist, es hat nicht gestimmt. Es war auch nur eine Fake-News, die aber gut gemacht war und in irgend einer Form auch glaubwürdig [war]. Wenn nicht klar ist, was jetzt eigentlich fundiert und was einfach nur eine Fiktion ist, wird es schon schwierig.

M: Ich denke auch, da ist es [...] ein wichtiger Ansatz, dass man sagt, man sollte in den Schulen ein Schulfach Medienrezeption [einführen], [wo] man lernt: „So gehe ich damit um. [...]“ Es klingt doof. Wir sind ja alle mit Fernsehen und mit Internet aufgewachsen und wir kommen damit auch zurecht. Aber es ist vielleicht nicht schlecht, noch einmal darüber zu sprechen oder zu diskutieren. Das können natürlich Dokumentationen [oder das] Internet sein, über die man spricht. Da gibt es momentan in Niedersachsen eine Diskussion, ob man das nicht einführen sollte. An sich, denke ich, ist das keine schlechte Sache, dass man über Medien, die doch einen immer größeren Teil unseres Lebens einnehmen und einnehmen werden, da vielleicht auch einmal ein bisschen Schule zu machen. Ich glaube auch, wie Robin, das war früher schon problematisch und das wird immer weiter problematisch sein. Weil es Leute gibt, die sagen: „Oh, das ist echt.“ Und dann gibt es aber auch die, die sagen: „Nee, es ist doch nur Film.“

Wird diese Vermischung so weiter gehen, oder kommt eine Trendwende und es entwickelt sich wieder auseinander?

R: Ich glaube, dass das immer ein bisschen Wellenbewegungen sind, einmal mehr, einmal weniger. Insgesamt glaube ich schon, dass da dann eine stärkere Vermischung stattfinden wird, auf jeden Fall.

M: Ich weiß es nicht. Nee, ich kann es nicht sagen. Ich kann mir das gut vorstellen, dass es auch irgendwann einen Cut gibt und man sagt: „Wir wollen jetzt wieder Direct Cinema mäßig [arbeiten]. Das war nur Kamera drauf und es muss alles direkt in einem passieren.“ Es gibt immer wieder solche Strömungen. Oder wie hieß denn das von den Dänen? Weißt du (Robin) das?

R: Das Dogma?

M: Genau, Dogma. Dass man auch nur Ton, der wirklich vor Ort passiert und auch nur das, was vor der Kamera [passiert] und [man] nur mit einer Kamera drehen darf. . . [Es] gibt immer wieder so Bestrebungen. Aber es ist auch die Frage: „Ist das dann eher fortschrittlich oder ist das eher rückwärts gewandt?“ [Es] wird sich zeigen, aber ich würde jetzt nicht sagen: „Natürlich wird es die Entwicklung geben, sondern es wird sicher viele Entwicklungen geben.“ Dann kann man sicher auch sagen: „Ah, ich mag 3D Kino oder ich mag kein 3D Kino.“

Robin, du hast gemeint, du kannst dir noch eine stärkere Vermischung vorstellen. Hast du eine Idee wie die aussehen könnte?

R: Nee, also nicht wirklich. [...] An der Filmakademie gab es diesen Film *Zwei Mütter*, der in Form von einem Dokumentarfilm war, aber halt mit Schauspielern inszeniert. Eine Geschichte erzählt über ein lesbisches Pärchen, die Kinder bekommen wollen. Die Hauptprotagonisten waren Schauspieler, aber alle anderen Leute in dem Film nicht und ihnen wurde das als Realität präsentiert. Dadurch gab es eine sehr starke Vermischung zwischen Spiel und Realität. Das ist jetzt nicht der erste Film, der so etwas macht, aber ich fand die Art und Weise, wie er es gemacht hat, ging schon noch weiter, als das, was ich bisher so gesehen hatte. Das fand ich sehr interessant und ich könnte mir vorstellen, dass man so auch noch ganz andere Geschichten erzählen kann. Im Prinzip Dokumentarfilme, für die man keine Protagonisten findet. Man schafft sie sich dann eben. Es [ermöglicht] neue Erzählungen. Aber ich habe kein konkretes Bild, wie das aussehen könnte.

A.2 Interview vom 21.06.2014 mit Christine Schäfer, Eva-Maria Gördes, Anne Goldenbaum und Petja Nedeltscheva

Christine Schäfer, Eva-Maria Gördes, Anne Goldenbaum und Petja Nedeltscheva sind Studenten der Filmakademie Baden-Württemberg. Während Christine Schäfer und Eva-Maria Gördes im 3. Jahr Dokumentarfilmregie studieren, besuchen Anne Goldenbaum (Diplomsemester) und Petja Nedeltscheva (3. Jahr) den Ausbildungszweig Montage und Schnitt.

Was macht für euch persönlich den Reiz aus, mit dokumentarischem Material zu arbeiten?

Christine: Also für mich ist der Reiz Film an sich schon gegeben. Das heißt, ich bin schon immer an verschiedenen Formaten interessiert gewesen. Aber das Dokumentarische ist für mich so, dass man Welten. . . Beim szenischen Film würde man Welten eher gestalten [...] und beim Dokumentarischen findet man die Welten in der Realität. Je nachdem, wenn sie dann wirklich spannend sind und erzählenswert sind für eine Öffentlichkeit, dann ist es das

Schönste, dass man einfach so, aus der Realität diesen Film machen kann und die Menschen kennenlernen kann und die Welten kennenlernen kann. Ich denke das ist Dokumentarfilm für mich.

Eva: Es ist natürlich auch spannend, mit etwas Vorgefundenem arbeiten zu können und daraus eine Geschichte zu erzählen. Eigentlich das zu nutzen, womit wir umgeben sind. Das finde ich total spannend, wenn ich dokumentarisches Material habe.

Ch: Ich finde ja vor allem, dass beim Spielfilm [...] sehr oft Stereotypen erzählt werden. Es gibt schon so vorgefertigte Orte, Welten, Menschen, die immer gleich erzählt werden. Ich finde, dass man das heutzutage beim Film eigentlich nur noch durch den Dokumentarfilm brechen kann. Ich sehe sehr selten szenische Filme, die dann wirklich für mich so originell oder „echt“ sind, dass man nicht etwas sieht, was man schon kennt oder auch erwartet von einer Figur. Ich finde es eben gerade durch den Dokumentarfilm spannend, dass man da nochmal, für meinen Geschmack, einen echteren Blick auf Menschen, auf Orte hat. Ja auch das einzufangen ist, glaube ich das, was mich daran reizt.

E: Das echte Leben kann man im Spielfilm auch gar nicht darstellen, weil es würde dann immer platt wirken. Wenn man solche Situationen aus dem Leben versucht in ein Drehbuch zu stecken, dann denkt man sich: „Das ist so absurd, das glaubt mir doch eh keiner.“ [...] Wenn man dann dokumentarisch wirklich so einen Moment eingefangen hat, dann bekommt er eine unglaubliche Authentizität. Und das funktioniert auch wirklich gut. Im Szenischen geht das nicht.

Ch: Ja da hat es der Dokumentarfilm vielleicht auch leichter, weil man ihm eher glaubt. Beim Szenischen ist es schwieriger. Man denkt sich: „Ja, das hat sich jemand ausgedacht.“ Es ist genau so, wie sie (Eva) sagt: „Man glaubt es nicht so leicht, wie einem Dokumentarfilm, der natürlich durch die Art, wie er gedreht ist, schon eher echt rüber kommt, oder authentisch im Grunde.“
Wie findet ihr die Ideen für eure Projekte?

Ch: Also bei mir eigentlich bisher immer über Zeitungen. Ich lese unglaublich viele Zeitungen und ich sammle auch Zeitungen an unterschiedlichen Orten und heb' mir das immer auf, wenn ich etwas spannendes lese und komme dann immer, wenn ich Themen suche auf Sachen zurück, die ich einmal irgendwo gefunden habe. Dann fahre ich an die Orte und kuck, wieviel von dem, was in dem Zeitungsartikel drin steht, dann wirklich da vor Ort ist. Ich bin jetzt nicht so jemand, der durch die Gegend läuft und hofft, dass er ein spannendes Thema findet. [Das] finde ich auch schwierig. [Damit] hatte ich noch nie Erfolg.

Bedingt das Thema das Format?

E: Bei mir ist es ganz stark so. [...] Es gibt Themen, die sehe ich, die sind da, aber die sehe ich in der realen Welt nicht und da könnte man eventuell einen Protagonisten finden. Da könnte man aber auch Jahre brauchen, um genau den richtigen Protagonisten dafür zu finden. Dann komme ich schnell

auf einen szenischen Ansatz, wie man dieses Thema [behandeln kann.] Es ist z. B. mit historischen Sachen so, wo die Menschen nicht mehr da sind. Das ist auch so, wenn man soziokulturell eine Veränderung spürt. Da wäre z. B. *Fight Club* ein Thema. Man spürt, dass diese übersteigerte, schnelle Welt uns alle irgendwie aggressiver macht oder uns alle unsicherer macht. Dann [...] das erzählen zu wollen oder darüber sprechen zu wollen und den richtigen Protagonisten dazu zu finden, ist eine sehr große Aufgabe. Aber man kann es schnell als Buch oder als szenischen Film behandeln [...] Ich bin sehr Protagonisten gebunden, wenn ich Dokumentarfilm mache, und manchmal ist in einem einzelnen Menschen soviel Geschichte drin und der repräsentiert ein Phänomen so sehr, dass es wert ist, einen langen Film über ihn zu machen. Aber ich denke schon auch, manchmal ist diese Charakterstudie interessant. [...] Für mich persönlich ist es immer interessant, wenn dieser Mensch etwas repräsentiert, eine Welt oder eine Geschichte oder etwas, was alle Menschen angeht. Dass er einen Kampf gekämpft hat, den viele andere Menschen auch kennen und so weiter und sofort. Dass er halt als Mensch selber so reich [ist], dass ich mir vorstellen kann, über ihn einen ganzen Film zu machen.

Ch: Ja bei mir ist es auch so, dass man am Anfang ein Thema [hat] und ich habe schon so eine gewisse Form von Dokumentarfilm, die ich mag und die ich machen will. Dann muss man natürlich kucken, ob die Leute, die man findet und der Ort in diese Art rein passt. Ich glaub auch nicht, dass jedes Thema zu jedem Format passt, oder zumindestens bin ich glaub ich da nicht in der Lage das immer zusammen zu bringen.

Wie sieht dann eure Vorbereitung für so ein Projekt aus?

E: Am liebsten [ein] halbes bis ein Jahr den Menschen kennen lernen und seine Orte kennen lernen. Also [...] soviel Zeit haben, wie man es normalerweise nie hat. [...] Letztens habe ich jemanden kennen gelernt, für den hatte ich immer samstags Zeit, weil ich sonst noch in einem Programm war und da habe ich ein halbes Jahr lang ihn jeden Samstag getroffen. Er war 85. Dann hab ich so sein Leben angeschaut und in Ordnern und Fotoalben und auch Artikel, die einmal über ihn geschrieben worden sind... Ich hatte erst nach einem halben Jahr, wo ich mich immer wieder mit ihm an verschiedenen Orten von ihm getroffen habe, so das Gefühl, dass ich jetzt weiß, wer er wirklich ist und wie auch seine familiären und persönlichen Beziehungen sind und warum er einzelne Schritte im Leben gegangen ist. Da erst hatte ich das Gefühl, jetzt könnte ich anfangen, quasi rein intuitiv, einen Film über ihn zu machen. Weil jetzt wüsste ich genau in welcher Situation ich welche Fragen stellen müsste, damit auch das Richtige dabei rauskommt. Das ist aber so eine Wunschvorstellung, die man im normalen Leben, gerade wenn man mit einem Sender arbeitet, kaum hätte [...] Aber was ich für richtig halte, bei Dokumentarfilm, dass man ganz lange recherchiert und in die Welt eintaucht.

Das heißt du weißt auch vorher schon, was dich im Film erwarten wird und

was du im Endeffekt zeigen wirst?

E: Mmh, relativ. Ich sehe zumindestens verschiedene Filme, die möglich sind und würde mich dann schon noch leiten lassen. Aber ich persönlich bin so, dass ich gerne vorher das Gefühl haben will, dass ich ihn so – also man kann einen Menschen nie kennen – aber zum großen Maß kenne. Bei ihm war das eine ganz interessante Geschichte mit seiner Frau, die sehr lange im Ausland war. Es war mir so über Wochen und Monate fadenscheinig, was das jetzt für eine Beziehung ist. Und erst ganz zum Schluss von dieser Phase, habe ich das Gefühl bekommen: „Ah, okay. So jetzt kriege ich langsam eine Idee, was da eigentlich los ist und was das eigentlich ist.“ Das finde ich wichtig, weil wenn ich jetzt einer Öffentlichkeit den Film über ihn zeige, dann versuche ich natürlich eine Realität über ihn zu zeigen und dann wäre es komisch, wenn ich diese Beziehung genau so darstelle, wie er sie gerne darstellt. Ich will ihn auch nicht entblößen oder so, aber ich habe das Gefühl, meine Verantwortung ist schon, über ihn und über das, was er erzählt, eine gewisse Authentizität zu finden.

Ch: Ja ich glaube es ist wichtig, wenn man am Anfang, wenn man Leute trifft, immer erst so dieses: „Was sie wollen, was man über sie denkt...“ und bis man das weg bekommt, dauert [es] ein bisschen. [...] Das mit dem Jahr, das wäre gut. Aber ich glaube, so ein, zwei Monate reichen tatsächlich, weil ich dann auch finde, dass man nicht zu lange mit dem Drehen warten sollte, weil das dann irgendwann so komisch ist. Die Protagonisten kennen dich nur ohne Kamera und dann kommst du plötzlich mit Kamera und Team und dann ist es merkwürdig. „Wie gestaltet man dann diesen Übergang?“ Auf jeden Fall [ist] Vorbereitung [wichtig], die Leute immer wieder besuchen [...] oder vielleicht beobachten, um diese natürlichen Momente und diese Fassaden ein bisschen voneinander trennen zu können, um auch ein Gefühl dafür zu kriegen, wann ist jemand echt, wann ist er das nicht. Was ich sehr hilfreich finde, ist, sehr viele andere Leute über diese Person zu befragen, weil das auch noch einmal einen ganz anderen Blickwinkel darauf gibt.

Christine, du hast den Zeitpunkt angesprochen, wenn dann das Team dazu kommt. Kann es sein, dass sich der Protagonist dann komplett anders verhält? Hast du da schon Probleme gehabt?

Ch: Nee, Probleme nicht in dem Sinne. Man merkt nur, dass es etwas anderes ist. Das kann man [so] vergleichen: „Wenn wir miteinander reden, ist es etwas anderes, wie wenn ich vor dich eine Kamera stelle mit Stativ. Ich sitze daneben und daneben ist noch ein Tonmann.“ [...] Es ist ein ganz anderes Begegnen und man ist natürlich auch nicht so offen, wie wenn man unter vier Augen spricht, weil dann eben noch mehr Leute dabei sind. Ich glaub diesen Übergang kann man ganz gut schaffen, wenn man ein gutes Team hat, wo sich das alles so einspielt. Es kann aber auch einfach schwierig werden. [...] Letztes Jahr bei der Dok2 war [...] das Problem: Ich habe mit einem relativ jungen Mädchen gedreht in einer Zirkusfamilie und habe vorher immer mit ihr unter vier Augen [gesprochen] und wir hatten ein sehr gutes Verhältnis.

Wahrscheinlich auch, weil ich ein Mädchen bin [und] sie auch. [Ich] habe mit zwei Jungen gedreht, die dann dazu kamen und irgendwie [...] sind alle nicht so richtig miteinander warm geworden. Ich glaube, das ist so dieser Punkt, den ich damit meine. Man muss sich vorbereiten, auch in der Hinsicht, dass man überlegt, wie man diesen Übergang schafft. Weil in dem Moment, wo man anfängt zu drehen, [geht] dieses Echte weg, habe ich das Gefühl. Wie man dann schafft, da trotzdem noch etwas davon zu behalten, wie es dann eigentlich ist, das ist glaub ich wichtig bei der Vorbereitung.

Was denkt ihr, wie stark sollte ein Regisseur in die Handlung eingreifen?

Ch: So sehr wie er will, finde ich.

Bleibt das Authentische trotzdem erhalten?

Ch: Die Frage ist ja. . .

E: . . . wo fängt einmischen an und wo hört es auf?

Ch: Vor allem, was bedeutete authentisch? Das ist die Frage eigentlich. [Es gibt ja] unterschiedliche Ansicht[en], was man als authentisch empfindet. Es gibt Dokumentarfilmer, die sind dogmatisch und sagen, ... Ich weiß nicht, wer diese Theorie begründet hat, aber es gibt doch dieses: „Man soll nur die Kamera in die Ecke stellen. . .

E: Fly on the wall;

Ch: Ja genau, wie die Fliege an der Wand. Man soll sich gar nicht einmischen und alles soll ganz unberührt bleiben. Und andere sind dann eher so – ein Beispiel wäre Werner Herzog – der ganz krass die Protagonisten beim Dreh anschreit: „Mach das jetzt!“ Und auch provokative Fragen stellt. Aber das was dann dabei rauskommt, ist das nicht vielleicht genauso authentisch wie eine reine Beobachtung? Das ist ja auch so eine Sache, die ich jetzt gar nicht so beantworten könnte.

E: Ich bin eigentlich sogar der Überzeugung, dass man die Momente kreieren muss, die Momente mit dem Protagonisten und seiner Realität. Es ist so, als wenn ich sie quasi anfüttere und deswegen bin ich auf der Seite, dass ich das gerne gut vorrecherchiere, weil der Protagonist hat eine unendliche Realität und mein Film ist aber nur ein bis zwei Stunden lang und ich muss mich entscheiden, woran ich mit ihm arbeite. Ich muss quasi ein Spotlight auf einen Aspekt seines Lebens, der eine Geschichte erzählt, [richten]. Das ist nicht die Geschichte, die aus ihm kommt, weil er nicht den Film macht. Das heißt, ich sehe es schon so, dass ich eigentlich Situationen und Themen so antriggern muss, in der Hoffnung, dass dann wirklich der Emotionalkörper reagiert, den ich schon mit ihm kennengelernt habe. Das kann man jetzt als eingreifen bezeichnen, ich finde aber, dass da das Filme machen auch anfängt.

Ch: Manchmal ist es so, dass man während der Recherche Sachen gesehen hat, die im Grunde einer Realität entsprechen, weil sie existieren, und man sie beim Drehen durch ein gewisses Angreifen nochmal zu den Situationen macht, die man schon gesehen hat. Das sind dann trotzdem authentische Momente.

Anne: Ich glaube, man muss sich einfach entscheiden, was man für einen Film macht. Es ist wirklich eine Entscheidung, [wie] Werner Herzog [arbeitet]. Klar ist es auch extrem authentisch, weil er ist als Figur praktisch mit in diesem Film und darf natürlich auch agieren. Direct Cinema [ist] noch einmal etwas anderes. Oder war das Direct Cinema? Ja.

Ch: Ich glaube schon. Das war das Wort, was ich nicht gefunden habe.

A: Genau. Das ist natürlich eine Entscheidung und auch eine Verantwortung. Ich glaube, ihr (Regisseure) habt eine Verantwortung, wie auch wir (Schnitte) eine Verantwortung haben, euch gegenüber bzw. auch dem Protagonisten und dem Projekt gegenüber. Da muss man sich entscheiden, auch inwieweit greift man ein. Man muss eingreifen, weil sonst hat man ein Problem und das Projekt ist gescheitert.

E: Der Protagonist kann auch ein Problem haben, nämlich wenn ich ihn die ganze Zeit filme und ich führe nicht, indem ich überhaupt nicht eingreife. Es gibt so Situationen wie, ... Wie hieß nochmal dieser Film *The Salesman*, über diese Verkäufer in Amerika, ...

Ch: Das war doch Direct Cinema, oder?

E: Das war Direct Cinema. Da ist es so: Die werden begleitet, wie die Salesmen in Haushalte gehen und versuchen ein Bibelbuch zu verkaufen.

Ch: Ja genau.

E: Da ist es nun so: Der Salesman ist natürlich die ganze Zeit hyperaktiv und in seiner Rolle als Salesman und die Kamera beobachtet, wie er diesen Hausfrauen versucht, diese Superbibel zu verkaufen. Da muss man nicht unbedingt eingreifen, weil er kreierte ja seine Situation sozusagen selber und man kann beobachten, wie die so arbeiten, mit welchen Mechanismen die arbeiten. Aber wenn ich einen Protagonisten habe, wo ich einen Film über ihn mache als Person, dann kann ich ihm sogar dadurch schaden, wenn ich Momente nicht kreierte [...] Dann wird der Film über ihn langweilig, weil er keine Stimulanz hat, was er erzählen soll oder weil es so beliebig wird. Das heißt meine Verantwortung ist auch, nicht zu manipulieren, aber einzugreifen. Mit ihm quasi die ganze Zeit zu arbeiten. Wenn ich jetzt sage, es ist authentischer, wenn ich mich ganz weit zurückhalte, ihn aber dem Filmmachen aussetze, dann kann er auch ganz schnell da drin verloren sein. Das merkt man dem Film an. Dann ist er selber damit auch nicht zufrieden, wie er dargestellt wurde.

A: Es kommt gelegentlich vor, dass im Material Situationen aufkommen, die sich sehr weit vom Protagonisten entfernen, wo er sich selber verloren hat. Dann haben wir schon die Verantwortung, das auch nicht mit einzuarbeiten. Es kommt schon mal vor. Deswegen finde ich Eingreifen durchaus legitim. Ansonsten wären wir, glaub ich, auch nicht hier.

Ch: Wobei ich immer die Frage spannend finde, [...] ob nicht ein gewisses Eingreifen, was dann vielleicht soweit geht, dass wirklich etwas in einem Dokumentarfilm inszeniert wird, was jetzt vielleicht wirklich schon ins Szenische geht, inwieweit das dann auch ersichtlich sein sollte, dass es nicht echt

ist. Es gibt einen Dokumentarfilm hier von der AKA, da sind zwei Protagonisten. Einer von denen ist ein Schauspieler und das sieht man aber nicht, weil der unheimlich gut spielt. Das wird aber in dem Film auch nicht klar. [...] Der stellt den so dar, als wäre es eine wahre Person, die auch vor Ort gewesen ist. Ich finde es nicht verwerflich. Ich finde diesen Film auch ziemlich gut. Ich habe mich nur immer gefragt, was für eine Haltung sollte man dazu eigentlich haben? Ich weiß nicht, wie ihr das seht, aber irgendwie denke ich mir, da verarscht man dann eigentlich wirklich.

A: Naja dann kommen wir ja im Zeitalter von Mockumentary [an]. Wobei Mockumentary an sich, das Format finde ich spannend. Es geht ja [...] sehr dokumentarisch los, eigentlich. Es ist irgendwann so überspitzt, dass du es einfach nicht mehr glaubst und ich finde, das ist dann ehrlich.

Ch: Genau. Aber wenn es diesen Punkt nicht erreicht hat, dass du weißt, es ist Fake, wie positionierst du dich dann dazu? Das frage ich mich. Das ist dann ein Punkt wo ich [...] nicht [weiß], ob man das machen kann.

A: Nee. Ich finde...

Ch: [...] Es gibt ja diesen Film über [die] DDR Skateboard-Szene, der vom deutschen Fernsehpreis nominiert war in der Kategorie Dokumentarfilm. [...] Die Interviews sind teilweise gefaked, und das komplette Archivmaterial ist gar nicht echt. Es wird aber in dem Film behauptet, dass es echt ist. Ich finde, das ist dann schon ein Punkt, [...] mit diesem: „Ja, man kann machen was man will und man darf auch inszenieren und eingreifen.“ Das ist so eine Grenze, also bei mir zumindest, wo ich es dann schwierig finde.

Also wäre es für euch eine Möglichkeit mit Kennzeichnungen für den Rezipienten zu arbeiten?

E: Ja.

Ch: Ja, vielleicht... Wenn man wirklich so krass vorgeht, dass man Archivmaterial nachdreht und behauptet, es sei echt, das würde ich dann nicht machen.

A: Naja, das hat ja auch was mit deiner eigenen Zukunft zu tun. Wenn du dein Publikum verarscht, die lassen sich vielleicht einmal verarschen, ein zweites Mal definitiv nicht. Gerade bei diesem Skateboard-Film, als es die Runde gemacht hat, hat auch jeder gedacht: „Okay, die brauchen jetzt keinen Film mehr machen. Kuckt sich keiner mehr an. Vielleicht kuckt man sich das unter einem anderen Gesichtspunkt an. Aber einen Preis für einen Dokumentarfilm wird er nicht mehr bekommen.“

Wenn ihr im Schnitt merkt, dass etwas inszeniert oder nachgestellt ist. Wie arbeitet ihr mit diesen Szenen?

A: Schwierig. Klar ist unser Ziel, das immer alles so natürlich wie möglich darzustellen. Es kommt immer darauf an: „Will der Regisseur das überhaupt wirklich so wie er es da gemacht hat?“ Es gibt ja diese zwei Inszenierungsschienen. Zum einen: „Ich setze meinen Protagonisten hin [und] sage ihm was er jetzt zu tun hat. Dann drehen wir es ab.“ Dann gibt es das, was du (Eva?) vorhin gesagt hast: „Ich lenke praktisch die Situation.“ Zum Beispiel

gebe ich meinem Protagonisten Fotos in die Hand und spreche mit ihm über diese Fotos, über diese Situation. Dann ist es schon wieder ein anderes Inszenieren bzw. Führen. Ich glaube ein Inszenieren von [...] einer Situation [...] hat es im Dokumentarfilm recht schwierig. Es kann funktionieren, muss aber nicht. Das ist schon absurd, wenn man denkt: „Da kommt jemand aus der Tür heraus und ich habe zwei Schüsse von dieser Situation. Er kommt aus dem Haus heraus. Ich sehe ihn frontal und ich sehe ihn dann von hinten weglaufen. Da denke ich dann schon: „Das ist jetzt kein Zufall gewesen. Das hat er wahrscheinlich zwei mal gemacht.“ [...] Jetzt muss ich damit umgehen können, um zu sagen: „[Soll es] jetzt nicht inszeniert [sein,] kann ich nur mit einer Kamera arbeiten.“

E: Ich finde ein schönes Beispiel dafür, wo Inszenierung – es war gar keine richtige Inszenierung, aber es war wie ein inszeniertes Element – sehr clever genutzt wurde, war *The Act of Killing*. Hast du bestimmt auch gesehen. Ich bin eigentlich gegen Inszenierung im Dokumentarfilm, es sei denn, es ist historisch und es ist ein Re-Enactment. Aber das ist eher Fernsehen. Da bin ich jetzt kein Fan [da]von, aber [ich] finde [es] okay. Ansonsten finde ich, beschmutzt es ein bisschen das Format, weil der Anspruch ist, dass du etwas Authentisches einfängst, selbst wenn du es führst und dass du diese Aura zumindest behältst. *The Act of Killing* ist ein Film über die Täter in Indonesien, wo auch dieser Genozid stattgefunden hat. [Der Regisseur] hat die Täter vor die Kamera bekommen und hat die Szenen nachspielen lassen, wie sie gemordet haben. Da gehen die quasi selber zurück in diese Situation und spielen das nach. Dabei passiert mit denen ganz was Interessantes. Ich finde, wenn man so einen Weg findet, etwas zwar künstlich zu machen und zu inszenieren, aber da drin dann dem Zuschauer die psychische Realität von dem Protagonisten zu zeigen, das war so das Brillianteste, was ich gesehen habe die letzten Jahre, wenn Dokumentarfilm mit solchen Mitteln gearbeitet hat. Und [wie ich] finde sehr erfolgreich [gearbeitet hat].

Petja: Kennt ihr *5 Broken Cameras*? Das ist ein palästinensischer Dokumentarfilm über den Konflikt zwischen Israel und Palästina. Der Filmemacher lebt selbst in einem kleinen Dorf an der Grenze und hat über fünf Jahre den Bau des Grenzzauns dokumentiert. Diese Illustrationen und seine Arbeitsweise war so, dass er zuerst gar nicht vor hatte einen Film zu drehen, dann einen Aktivisten kennen gelernt hat aus Israel, der das gesehen hat und meinte: „Du musst einen Film daraus machen.“ Dann hat dieser Koproduzent, der später eingestiegen ist, die Off-Texte, die der Protagonist aber als seine eigenen spricht, geschrieben und die haben Szenen extra nachgedreht. Sie haben Bilder von Demonstrationen vertauscht und irgendwelche [...] schlimmeren Bilder gewählt, als ursprünglich da waren. Lauter so Sachen. Der Film ist aber unglaublich. Er ist sehr manipuliert aber total emotional, weil er die Geschichte mit seinem kleinen Sohn verwendet, der im selben Jahr geboren wurde, als das alles anfing. Irgendwie war ich zuerst total dagegen, dass der so viel manipuliert hat und dass er so viel gefälscht

hat. Aber eigentlich, wenn man darüber nachdenkt, wie viel Israel sich in den letzten Jahren erlaubt hat und was Palästina alles mitmachen musste, verzeiht man es dem Film auch wieder, weil der zwingt einen dazu nachzudenken und hinzukucken.

Das heißt, durch die Übertreibung wird er dann erst so richtig authentisch?

P: Zumindest total mitreißend. Ich habe immer daran gedacht, dass ich die Bilder damals im Fernsehen gesehen habe. Das hat mich nie so richtig berührt, weil es so weit weg war, weil es irgendwo anders irgendwelche anderen Menschen sind. Aber durch die... Erstens, dass er seinen Sohn da mit reingebracht hat, was natürlich gleich alles viel emotionaler macht und diese Übertreibung und die Off-Texte, die gar nicht von ihm waren, hat trotzdem dem Film geholfen, das rüberzubringen, was er sollte.

Wenn ihr wichtige Momente mit der Kamera verpasst, dreht ihr die nach?

E: [...] Ich habe einen Film über meinen Opa gemacht, als der schon 93 war und da haben wir das schon manchmal gemacht, dass wir ihn in Situationen reingebracht haben, weil ich aber genau weiß, dass er sie immer so macht. Dann fand ich es irgendwie okay, dass ich gesagt habe: „Heute machen wir noch einmal das, obwohl er es gar nicht gemacht hätte.“ Ich finde, wenn man das macht, dann muss man gut recherchiert sein. Da muss man wissen, was man bekommt, wenn man das jetzt macht und das es wirklich das ist, was sonst auch immer passiert.

Ch: [...] Ich finde es in Ordnung, weil man verpasst beim dokumentarischen Drehen so viele Momente und wenn man nicht anfängt, diese Momente wenigstens im Kopf zu sammeln und die, die man spannend findet dann nachzudrehen, dann braucht man eigentlich gar nicht drehen. So ist meine Meinung, weil man kann nicht überall sein und man verpasst immer etwas, aber diese Sachen darf man dann trotzdem, finde ich, nicht vergessen. Da muss man damit etwas machen. Ob man es jetzt nachdreht oder ob man es anders erzählt... Eigentlich verpasst man beim Dokumentarfilm immer alles.

Wie geht ihr in der Montage mit der dokumentarischen Redlichkeit um? Montiert ihr anders oder vorsichtiger, wenn ihr mit dokumentarischem Material arbeitet, damit ihr Protagonisten nicht in das falsche Licht rückt? Ist die Art der Montage sehr unterschiedlich zum fiktionalen Film?

P: Ich glaube man tut immer das beste, um den Protagonisten gut dastehen zu lassen. [...] Also was heißt gut dastehen lassen [...]

E: Auch, dass man ihm schon irgendwie respektvoll begegnet, weil es ist schon so, dass, finde ich, wenn Personen viel offenbaren, man dann auch respektvoll mit dem Material was man gedreht hat, umgeht. Das meinst du (Petja) wahrscheinlich, oder?

P: Ja.

E: Ja, genau.

A: Vom szenischen und dokumentarischen Arbeiten: Ich habe festgestellt, dass das Sichten im dokumentarischen Film auf jeden Fall sehr, sehr wichtig

ist. Das auch nicht nur einmal, sondern eventuell zweimal und auch gleich mit dem Regisseur zusammen. Weil nur so lerne ich diesen Protagonisten kennen. Gerade [auch] im Dialog mit dem Regisseur, weil ich kenne ihn ja überhaupt nicht. Die Quintessenz, was diese Person ausmacht, steckt im Material schon drin. Das muss halt nur in Form gebracht werden. [...] Das ist manchmal nicht so einfach. Es ist ein sehr langer Prozess, gerade auch dramaturgisch, diese Figur zu führen. Weil in dokumentarischen Arbeiten ist es ja so: „Ich drehe jetzt hier eine Woche, dann drehe ich fünf Wochen später noch einmal drei Tage...“ Entweder man erzählt Zeit oder man erzählt die Figur, diesen Menschen. Es kann [auch] losgelöst von Raum und Zeit sein. Es kommt darauf an, was das Material spricht und das spricht sehr viel, auch wenn es noch gar nicht in Form gebracht ist. Häufig kristallisiert sich dann schon vieles heraus. Gerade wenn der Protagonist am Drehende häufig sehr viel aufgeschlossener, oder aber auch – ich kenne auch das Gegenteil, dass er viel verschlossener ist – dass der Regisseur ein Konfrontationsgespräch mit diesem Menschen führen will oder geführt hat. Dann weiß ich schon: „Dieses Gespräch wird definitiv nicht so weit vorne sein bzw. Ausschnitte daraus, weil dann habe ich ein Problem mit der Dramaturgie. Die spielt immer eine Rolle. Ich brauche irgendetwas, damit der Zuschauer dabei bleibt. Wir machen es ja nicht nur für uns, oder für den Protagonisten. Wir möchten ja auch damit einmal Geld verdienen. Es ist jetzt sehr pragmatisch ausgedrückt, aber ich glaube, damit muss man sich auch beschäftigen.“

Lasst ihr bei eurer Montage auch Techniken aus dem fiktionalen Film einfließen, wie z. B. Schuss und Gegenschuss?

A: Klar, auf jeden Fall. Warum auch nicht? Es muss ja auch lebendig sein. Wenn ich einen Austausch zeigen möchte, dann muss ich da schon etwas herstellen, was aus dem... Ich möchte nicht sagen, dass es nur aus dem szenischen Bereich kommt, weil ich glaube, ich kenne das schon aus dem frühen Dokumentarfilm, dass man mit Schuss-Gegenschuss gearbeitet hat. Aber natürlich, wenn das eine Situation ist, die ich glauben kann als Zuschauer, dann verzeih ich das. Dann verzeih ich das definitiv im dokumentarischen Film.

Kommt es dann auch auf das Thema des Films an, ob viel oder wenige solcher Techniken eingesetzt werden?

A: Schon. Oder? Ja. Wenn ich z. B. den Chorfilm in einer Probensituation [habe]. Es kommt zum Austausch zwischen Komponisten, Dirigenten und Chor. Dann brauche ich natürlich so eine Situation. Wenn ich aber über einen Protagonisten einen Film drehe, der [mir] die ganze Zeit zeigt, wie sein Leben ist, dann braucht man, glaube ich, solche Situationen nicht unbedingt. Dann lebt der Film von etwas anderem. Es kommt immer darauf an, was für eine Form das ist oder wofür man sich entschieden hat, wie man diesen Film erzählen möchte.

E: Ich würde auch nicht sagen, dass das unbedingt so szenisch ist. Vielleicht war die Filmentwicklung am Anfang mehr Szenisch, weil es so teuer war [...]

Wenn ich euch beide beim Gespräch anschauen würde, würde ich ja auch automatisch zu dir kucken, wenn du etwas sagst und wenn du etwas krasses sagst, würde ich schnell zurück kucken, weil ich sehen will, wie du darauf reagierst. Man versucht ja dem Zuschauer in dieses Bewusstsein mit rein-zuholen, als wäre er selber dabei. Umso intensiver wird es ja. Ich glaube, da denkt man schon instinktiv, ohne dass man beim szenischen Denken ist. [Man] denkt: „Wo möchte ich die Aufmerksamkeit haben und wo wird es interessant für den Zuschauer?“

Was haltet ihr von hybriden Formen, wie sie jetzt im Fernsehen sehr häufig sind, im Speziellen den Doku-Soaps?

E: Ich hab kein Fernsehen.

Ch: Ja gut, Doku-Soaps [...] Ich kenne [...] nur diese furchtbaren auf RTL II, dieses *Berlin – Tag und Nacht*, was jetzt so durch die Decke springt und so viele Zuschauer hat, warum auch immer. Das gibt es, glaube ich, auch auf anderen Sendern. Ich finde es eigentlich, rein theoretisch, von dem Gedanken her dokumentarisch Menschen über einen längeren Zeitraum mit der Kamera zu begleiten und daraus so eine Art Doku-Serie zu machen, an sich, finde ich den Gedanken spannend und nicht verwerflich. Ich finde nur, die Formate die im Fernsehen daraus entstehen, die dann zum größten Teil gescripted sind und nicht mehr wirklich etwas mit dokumentarischem Arbeiten zu tun haben, halt sehr schwierig. Ich glaube, das ist das Problem. Wo das hingeht. Das Problem ist, glaube ich, dass wenn man tatsächlich Menschen wie eine Serie dokumentarisch porträtiert, dann ist es zwangsläufig nicht so spannend, wie sich das diverse Fernsehsender erwünschen und deswegen wird es dann vorgeschrieben. Das sehe ich, funktioniert glaube ich nicht.

E: Ich glaube ich habe nur ein paar mal, wenn ich wo anders war, so etwas mit aufgegriffen. Ich hoffe, ich habe jetzt das Richtige im Kopf. Das waren so Alltagsprotagonisten, die dann aber in Situationen reinkommen [wie]: „Er hat sie betrogen.“ Das sind so Alltagsgeschichten. . .

Ch: Ja genau, da werden so Plot-Points, wie: „Er hat sie betrogen.“ gesetzt, damit etwas passiert und das ist halt schwierig.

E: Genau. Da hatte ich das Gefühl, dass das völlig korrumpiert ist vom Markt. Logisch kann ich das verstehen, weil da ist ein Slot und wir wollen mit so wenig Budget wie möglich produzieren. Das heißt, wir wollen keine echte Serie mit Schauspielern und Make-Up und 3-Kamera-System. Es soll alles viel billiger sein als ein echtes Format. Wir alle denken ja ständig: „Oh Gott, was ist spannend? Wann verlieren wir den Zuschauer? Was muss eigentlich noch rein, damit er [bei] uns bleibt und den Film auch spannend findet?“ Wenn man so einen Gedanken dann nur noch kommerziell denkt und nur noch auf Schnelligkeit, weil ständig Slots gefüllt werden müssen, dann kommt man, glaube ich, in diese... Wir fühlen schon den Druck, dass man manchmal was bringen muss, um dem Film einen Beat zu geben. Wenn man, glaube ich, in so einem Marktsystem in der Schnelligkeit arbeitet, dann wird man immer mehr darauf gepresst, [...] weil es [um] Quote, Erfolgswert

[und] wer arbeitet in welcher Position weiter, wer wird rausgekickt, [geht]. Da habe ich das Gefühl, dass sich so diese Idee völlig korrumpiert und für mich ganz schmerzhaft wird. Vielleicht [habe ich auch] deswegen kein Fernsehen.

A: Ich kann es verstehen. Ich halte generell nichts davon. Ich finde sie unterstützen damit den dummen Zuschauer. Ich fühle mich verdummt, wenn ich das einmal gekuckt habe und habe dann auch echt die Schnauze voll. Ich bin wirklich überrascht, wie schnell das eingebrochen ist. Mit einem Mal war es da und es ist überall. Du kannst nachmittags nicht...

Ch: Ich frage mich auch, jetzt einmal abgesehen von diesen furchtbaren Formaten, die man jetzt direkt vor Augen hat, gibt es da auch irgendwelche Gegenbeispiele? Weil, ich finde ja eigentlich die Idee an sich nicht unbedingt schlecht.

P: Es gab auf arte dieses *24 Stunden Israel*.

Ch: Das kenne ich gar nicht. [...] Weil du (Melanie) beziehst das jetzt wahrscheinlich auch nicht unbedingt auf diese Klatschsender, sondern generell wahrscheinlich?

Genau.

Ch: Ich weiß nicht, wie du das da siehst, aber da finde ich [...] dieses *24 Stunden Berlin* [...], wo verschiedene Berufe in Berlin durch die Nacht begleitet wurden, das fand ich gar nicht so schlecht.

P: Ja und es gab so eine Sendung, wo 24 Stunden Israel erzählt wurde und über Jerusalem...

A: Okay, ich muss einmal an die öffentlich-rechtlichen Sender denken. Nee, aber diese ganzen Formate bringen einen nicht weiter. Das muss ich jetzt einmal sagen [...]. Ich habe das vor kurzem erst zufälligerweise gesehen und das war: „Uaah.“ Bin ich ziemlich sauer geworden.

E: [...] Ich glaube es gab auch beim Öffentlich-Rechtlichen so etwas, da haben die – nicht Mittelalter, sonder 18. Jhd. nachgestellt und haben das versucht zu begleiten. Das fand ich recht niedlich, glaube ich.

Meinst du das Schwarzwaldhaus?

E: Nee. Ich glaube es kam auch beim MDR.

A: Wenn man sich wirklich Gedanken darüber macht, was man damit erzählen möchte und wenn es einen Sinn hat, was dem Zuschauer vermittelt werden kann, ich glaube dann finde ich das auch sinnvoll. Man kann eine Doku-Soap nicht im 18. Jht. darstellen. Nein man muss es natürlich auf irgend eine Art und Weise nachstellen. So wie du (Eva) das erst meintest mit dem historischen Ansatz. Ich glaube, wenn das Hand und Fuß hat und ich das auch begreifen kann, warum das so ist, dann verstehe ich das. Aber wenn es dieses plakative: „Wir zeigen eine total bescheuerte Situation, scheinbar aus dem Leben gegriffen.“ um dem Zuschauer zu sagen: „Hey es gibt noch Menschen, denen geht es schlechter als euch.“ finde ich schwierig. Also Inhalt muss da sein.

P: Ja für mich ist diese Sendung (24 Stunden Israel) ein Positiv-Beispiel

dafür, dass man anderen Menschen bei ihrem alltäglichen Leben zukucken kann und ein bisschen von ihrer Welt mitbekommt. Das Format funktioniert schon, aber es ist schade, dass das deutsche Fernsehen das nicht ausbaut. *Dass die Negativ-Beispiele eher überwiegen?*

P: Ja, was total schade ist und was man nicht ganz verstehen will.

Ihr habt ja schon angesprochen, dass besonders Alltagsthemen überwiegen. Habt ihr eine Erklärung dafür, woran das liegen könnte?

P: Weil sich die meisten damit identifizieren können.

Ch: Es ist natürlich auch leichter zu produzieren, glaube ich. Es ist leichter zu recherchieren, es ist leichter zu sagen: „Ich drehe jetzt 24 Stunden mit einem Notarzt“, als sich irgendetwas extrem Ungewöhnliches, Originelles einfallen zu lassen, was nicht alltäglich ist. Ich glaube, daher kommt es [...] auch, dass man sich eher damit identifiziert. Man [kann] auch [seine] Neugierde [stillen], weil man vielleicht aus diesem Alltag, der so banal klingt doch nicht alles kennt.

A: Es geht immer um diese Sensationsgeilheit. Das hat ja jeder in sich. Es ist genau das Gleiche: „Es ist ein Unfall auf der Autobahn und auf der eigenen Spur, auf der man gerade fährt, wird es immer langsamer.“ Man fragt sich: „Was, ist jetzt bei uns auch ein Unfall gewesen? Nein, die fahren da alle im Schrittempo lang, um zu kucken, was da los ist.“ So ist es auch mit diesen ganzen Formaten. Man schaut sich das an, um abzuschalten, aber ich glaube auch, um das Gefühl zu bekommen: „Mensch, denen geht es wirklich schlechter als mir. Mir geht es ja doch nicht so schlecht.“ Beziehungsweise: „Vielleicht kann ich mir etwas abkucken. Wie gehen die denn mit dieser Situation um? Kann ich meinem Partner dann doch noch vertrauen, jetzt wo er mich betrogen hat?“

E: „Sollen wir zusammenbleiben oder nicht?“

A: Ja genau. Vielleicht auch die Sehnsucht, dass mir das Fernsehen Fragen beantworten kann.

E: Ich muss immer an Dorfgeläster denken. Ich habe mit meiner Mutter über ihr altes Dorf gesprochen, vor zwei Tagen und wie das alles war und warum die Leute so unter Druck waren, immer alles richtig zu machen. Diese ganze Enge. Ich habe eine Weile Soziologie studiert und diese Dorfgespräche: „Was ist richtig, was ist falsch? Welche Attitüde kann man sich erlauben, was nicht?“, ist total wichtig um eine soziale Einheit zu generieren und sich integriert zu fühlen. [Das] ist für den Menschen wichtig. Ich habe das Gefühl, wir werden immer größer, immer anonym, Liberalismus, jeder macht was er will und ich habe das Gefühl, dass solche Formate das übernehmen, diese Attitüdenschau: „Ne warte mal, die sagen jetzt alle das war falsch.“ Dass man selber versucht, einen Halt zu generieren. Im Endeffekt leben wir in einer Welt, wo alles und nichts okay ist, Lady Gaga [...] Eigentlich gibt es diesen Nordstern nicht mehr, wo man sich orientieren kann und ich habe das Gefühl, dass diese Formate dieses Dorfgespräch soziologisch übernehmen.

Ch: Aber auch nur für einen gewissen Teil der Gesellschaft. Ich würde das

jetzt nicht als den Messias im viereckigen Format sehen.

E: Auf jeden Fall.

Ch: Es kommt nicht umsonst zu einer gewisse Uhrzeit, wo nur gewisse Leute zu Hause sind, die parallel bügeln. Ich würde das nicht unbedingt verallgemeinern. Aber es geht schon in die richtige Richtung, ja.

Gibt es Grenzen für die Themenwahl, etwas das nicht dargestellt werden sollte oder kann?

P: Die (Fernsehender) haben viel zu viele Grenzen. Im Fernsehen darf ja nichts laufen, was irgendwie abstoßend ist. Sobald ein Bild zu brutal ist, wird es sofort ausgetauscht.

A: Oder es wird nach 22:00 Uhr gesendet.

E: Hast du ein Beispiel, was man zeigen könnte oder wo eine Frage ist, ob man das zeigen soll?

Ich denke, Formate wie eine Garten-Soap, wo der Garten neu gestaltet wird, ist relativ unproblematisch. Aber ein Format, wo Jugendliche mit ihren gesundheitlichen Problemen hinkommen und das für das Fernsehen ausgeschlachtet wird, das ist dann schon fraglich.

Ch: Ja, was ich immer ziemlich fraglich fand, aber das lag dann auch eher an der Art, wie es gefilmt wurde, das waren diese Pädagogen, die in irgendwelche Patchworkfamilien rein sind und meinten, sie müssten die Eltern erziehen. Die Kinder wurden dann einfach furchtbar, inklusive der hilflosen Mütter, vor den Kameras ausgestellt. [...] Ich konnte das nicht kucken. Mich hat das unglaublich aufgeregt. Das lag aber auch wohl daran, wie das gefilmt wurde. An sich kann ich mir vorstellen, dass man einen schönen Dokumentarfilm über eine Familie mit acht, neun Kindern machen kann, der originell und schön ist und den man sich gerne ankuckt. [...] Ich habe da ein Problem bei Kindern. Also Jugendliche weiß ich jetzt nicht, die können vielleicht noch eher sagen, dass sie das nicht wollen. Aber ein fünf-, sechs-, siebenjähriges Kind wird dann Opfer einer Doku-Soap. Finde ich schwierig.

A: Ich glaube, es wird noch sehr lange sehr platt bleiben, gerade bei den privaten Sendern. [...]

Ch: Vor allem, weil die Doku-Soaps gerade einen Aufschwung erleben, durch dieses besagte *Berlin – Tag und Nacht*. [...] Das gibt es jetzt auch in Köln und wahrscheinlich bald noch in einer Stadt. Es ist ein Aufschwung und ein scheinbares Interesse an diesen Formaten da, der [komischerweise] mehr wird.

A: Die Soko und Tatort werden abgelöst.

Ch: Ja genau.

In Österreich gibt es das Format Wien – Tag und Nacht auch. Das wird allerdings jetzt nach der ersten Staffel abgesetzt, weil die Quoten zu niedrig sind.

Ch: Dann sind wahrscheinlich die Österreicher etwas intellektueller, als die Deutschen, würde ich sagen...

Doku-Soaps unterliegen in ihren Themen immer Trends. Welche Richtung

vermutet ihr, wird das in nächster Zeit einschlagen?

Ch: Ach du meine Güte.

E: Bachelorette gibt es auch schon.

A: Echt?

Eva: Nicht?

Ch: Doch das gibt es.

E: Also ich kriege immer nur so Fetzen mit. Ich kann eigentlich gar nichts...

Ch: Also ich glaube, es wurde in Deutschland schon alles, was es an Perversion bezüglich Doku-Soap gibt, ausgeschlachtet.

A: *Frauentausch* ist auch so ein großes Wort.

Ch: Ja, *Frauentausch* oder ganz schlimm ist auch, ich weiß nicht wie es heißt [...] [So einen] komischen Schlagerstar, der die ganze Zeit auf Saint-Tropez macht und durch die Gegend fährt in so fetten Karren, den begleiten sie mit seiner Familie. Das finde ich, ist so das Neueste, Ekligste, was es gibt.

E: Ich glaube Bachelorette habe ich in Amerika gesehen. Das war gar nicht hier.

A: Okay, dann kommt es eigentlich. . .

E: . . . bald. . .

A: Dann kommt es bald nach Deutschland, definitiv. [...] Wir kucken uns ja scheinbar sehr viel von Amerika ab.

E: Ist auch ziemlich traurig. . .

Bei den privaten Sendern ist die Formatierung der Formate sehr stark ausgeprägt. Was haltet ihr von der Formatierung und schränkt sie sehr stark die Kreativität ein?

Ch: Was meinst du mit Formatierung?

Ein Beispiel wäre, wenn ein Interview nur vor einem dunkelblauen Hintergrund geführt werden darf. Der Protagonist muss direkt in die Kamera schauen und die Fragen des Reporters darf man nicht hören. Würdet ihr mit solchen Vorgaben arbeiten, ist es eine Herausforderung oder ginge das für euch nicht?

E: [...] In [so] einer Situation [war ich noch nie]. Könnte ich mir nicht vorstellen.

A: Man muss ja in einer Art und Weise, egal mit welchem Sender man ein Projekt macht [...] immer irgendwelche Vorgaben [beachten]. Klar ist das Private an den Stil gebunden. Ich glaube, da muss man sich ein bisschen verkaufen, wenn man das Geld braucht, weil das aufzubrechen wird schwierig. Ich war einmal richtig krass von [...] SAT.1 oder RTL [beeindruckt], als sie mitten in der Nacht um 3:00 Uhr einen kleinen Dokumentarfilm, eine Art Reportage, es war so ein Mischmasch [gesendet haben]. Es war nur eine Kamera eines Tierarztes, der nach Afrika gefahren ist und Wilderer begleitet [hat], die Waldelefanten abgeschlachtet haben. Ich war total perplex, dass so etwas auf einem privaten Sender überhaupt laufen kann. Ich habe so etwas auch nie wieder gesehen. [Das] war vor sechs Jahren oder so. [...] Ich [habe nie wieder] was in dieser Art und Weise beim privaten Sender gesehen. Ich

glaube die trauen sich so etwas nicht mehr. Es ist schon ziemlich traurig. Aber was funktioniert wird halt weiter gemacht. Das ist immer so. Das ist aber, glaube ich, generell [so]. Ein bisschen hängt das auch mit unserer Mentalität zusammen. Wenn etwas läuft, dann läuft es und dann ist man auch nicht so unbedingt bereit. . .

E: Sicherheit

A: Ja, Sicherheit.

Ch: Welche Möglichkeit hat man da auch? Entweder man arbeitet für so ein Format oder es macht jemand anderes. [...] Ich finde es auch nicht unbedingt gut, aber was soll man [machen]. Es ist, wie du (Anne) sagst: „Wenn man das Geld braucht, dann macht man es.“ Ich glaube nicht, dass sich das Format wegen Filmstudenten, die das nicht machen wollen, ändert, weil es gibt genug andere Leute, die es machen.

A: Und für weniger Geld.

Ch: Ja, auch.

E: Ich würde versuchen das so lange wie möglich zu verhindern, mit allen Mitteln.

Ch: Ja, das auf jeden Fall. Aber ich würde auch nicht ausschließen, dass ich es machen würde.

A: Nee.

Ch: Für gewisse Sender vielleicht nicht, obwohl, ich weiß nicht.

E: Man müsste einmal direkt davon betroffen sein und dann kucken, ob man es kann oder nicht kann. [...]

Ch: Es ist ja auch nicht so, dass Fernsehen die einzige Möglichkeit für uns ist, Geld zu verdienen.

E: Eben.

Ch: Wenn es so wäre, dann wäre das noch einmal eine andere Situation.

E: Ich glaube, ich würde mich schon fragen, ob ich mich nicht lieber irgendwo einstellen lasse und monatliches Geld verdiene mit irgendetwas, wo ich dahinter stehen kann, bevor ich das mache. Aber das kann ich jetzt nicht sagen, wie das dann wäre.

Die Grenzen zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem verschwimmen in letzter Zeit immer mehr. Was haltet ihr von dieser Entwicklung?

E: Es gab ja eine Zeit, oder das passiert heute noch, wenn du sagst Dokumentarfilm, dann fragen dich Leute: „Oh, filmst du Tiere?“ [...]

Ch: Das passiert mir heute noch ständig, wenn ich das Leuten erzähle. Mit Tieren oder mit Pflanzen, ist die Frage immer.

E: Genau. Das ist ein zweischneidiges Schwert. Ich finde es schön, dass durch den [...] höheren Entertainment-Faktor [...] wahrhaftigere Inhalte und echte Menschen und authentische Momente mehr und mehr in die Medienlandschaft reinkommen und wahrgenommen werden. Das finde ich gut. Natürlich, diese Aura, über die ich heute schon einmal gesprochen habe, die verliert es schon auch. Das ist ein komischer Kompromiss. Ich finde, es kommt darauf an, wie es gearbeitet ist. Da ist wieder die Verantwortung der Filmemacher.

Die, die daran gearbeitet haben, müssen eine große Verantwortung dafür übernehmen, wie sie es machen, [und das auch] mit gutem Gewissen tun, dass sie hybrid werden und einen Entertainment-Gedanken mit hineinbringen.

Ch: Ja [ich] finde, dass man [sich] vom szenischen Film, wie vom Dokumentarfilm, [...] von beiden Genres viel anschauen [kann]. Das muss nicht unbedingt etwas Negatives sein, wie das Beispiel der Doku-Soaps zeigen würde. Es gibt ja z. B. szenische Regisseure, wie Andreas Dresen, der zum Teil dokumentarisch arbeitet. Es sind zwar geschriebene Szenen, aber die Orte sind z. B. echt. Das sind dann meistens auch die Menschen, die an diesen Orten tatsächlich arbeiten, die dann nach dem Drehbuch arbeiten. Das ist auch so eine Art Hybrid und das funktioniert sehr gut. Das ist sehr authentisch und er macht es mit einer, finde ich, sehr guten Haltung der Realität gegenüber. Ich finde, dann kann etwas Positives entstehen. Oder wenn du (Eva) bei deinem Film Teile inszenierst, das ist ja trotzdem noch an der Wirklichkeit orientiert. Ich glaube, da entsteht dann etwas Neues, was gut ist. Ich glaube es kann in beide Richtungen kippen, ins Gute, wie ins Schlechte. Aber ich glaube, dass man offen sein sollte. Man sollte offen sein und von dem anderen Genre etwas lernen. [...]

A: [...] Wenn man den Dokumentarfilm in den szenischen Film mit einbringt, gibt man dem szenischen Film ja auch mehr Freiheiten. Ich glaube das ist ganz wichtig, gerade weil du (Christine) Dresen ansprichst. Dadurch, dass er dokumentarisch arbeitet, bekommt er die Schauspieler zu einem Punkt, dass sie wirklich authentisch spielen. Sie sind nicht so vorgefertigt [...]. Dadurch, dass sie sehr viel improvisieren, haben sie die Möglichkeit, sich wirklich mit dieser Figur, die [...] auf einem Zettel steht, zu identifizieren und [...] diese Figur zu sich zu machen, bzw. umgekehrt. Ich glaube deswegen funktionieren die Dresen-Filme so gut. [...] Ich habe [...] nach 15 Minuten angefangen zu heulen und habe [...] am Schluss, als er endlich gestorben ist, [...] aufgehört. [...] Das macht etwas ganz Großes mit dir. Du bist da auch empathisch mit [da]bei. Aber klar, man kann es halt auch missbrauchen. [Das] ist halt das andere. Aber Dresen sagt auch, es ist [immer noch] ein Spielfilm. Es gibt andere Menschen, die sagen nein, das ist ein dokumentarischer Spielfilm.

Ch: Ja, diese Formulierungen. . .

A: Die einen brauchen es, die anderen nicht.

Seht ihr ein Problem darin, wenn der Rezipient nicht mehr zwischen dokumentarischen und fiktionalen Szenen unterscheiden kann?

Ch: Das ist das, was ich bei diesem Skateboard-Film angedeutet habe. Wenn es gar nicht mehr ersichtlich ist, [...] dass ein Dokumentarfilm, der ein Dokumentarfilm sein soll, auf Festivals auch so angekündigt wird, eigentlich komplett inszeniert ist, das ist dann schon [...] schwierig. Im Endeffekt ist es so, dass es nicht nur den Regisseur schlecht dastehen lässt, wenn es heraus kommt, sondern es wirft auch einen negativen Blick auf das, was wir machen. Wenn es immer mehr solcher Filme gibt, dann werden auch unsere

Filme anders angeschaut. Immer mit diesem Hintergedanken: „Oh ist das jetzt echt oder ist das alles inszeniert?“ Wo kommt man hin, wenn man sich Archivmaterial nicht mehr ankucken kann und im Hinterkopf immer hat: „Ach, naja. Das ist wahrscheinlich eh inszeniert.“ Oder man darüber nachdenkt: „Gab es das Licht eigentlich so 1980 schon? Hmm - das haben die bestimmt nachgedreht.“ Statt zu kucken, was eigentlich passiert. Ich finde das ist dann schwierig. Dann kann man sich ja gar nichts mehr ankucken mit dem Gefühl, das ist echt.

Denkt ihr, dass sich diese Annäherung noch weiterentwickelt oder dass es eine Wende geben wird, sodass sich die beiden Genre Spielfilm und Dokumentarisches wieder auseinander entwickeln werden?

E: Ich kann nur sagen, dass [es sich] im Moment wirklich stark zusammen entwickelt, ineinander entwickelt. Ich habe keine Idee, wie das wohl weiter geht. Immer mehr Dokumentarfilmer nutzen die szenischen Mittel und werden unterhaltsamer, auch für Marktchancen, nehme ich an. [...] Kennt ihr Christopher Nolan? Das ist der Hollywood-Blockbuster-Explosion-Batman Regisseur. Der hat in seinem neuen Film *Interstellar*, der kommt Ende des Jahres in die Kinos, hat er mit einer riesigen Sequenz an Archiv Footage geöffnet, also mit echten Aufnahmen. Das ist so das Gegenbeispiel zu dem, was im Dokumentarfilm passiert, dass anscheinend auch im Szenischen Menschen anfangen, sich von diesen ewigen künstlichen Welten und Hochglanzbildern und diesem [...] Klischee irgendwie gelangweilt zu fühlen. Wir hatten alle Superlativen und selbst ein Christopher Nolan entdeckt jetzt anscheinend, wie schön und tief und wahrhaftig eine echte Aufnahme aus dem echten Leben [sein kann].

A: Ich glaube schon, dass man auch irgendwann die Schnauze voll hat von dem ganzen, was immer größer wird und immer toller usw. Es wird sich weiterentwickeln. Wohin weiß keiner. Ich glaube, das gab es immer. Man hat sich immer auf etwas besonnen, was in der Vergangenheit liegt. Warum drehen denn jetzt noch einige Menschen [...] Direct Cinema? Es ist etwas, wo man das Gefühl hat, das hat noch Hand und Fuß. Vielleicht auch nur für eine ganz kleine Zuschauerplattform, aber das ist etwas, was etwas mit einem macht. Ich glaube schon, dass man irgendwann die Schnauze voll hat und wieder einen Schritt zurück geht und sich [dann] weiterorientiert. Das hatten wir immer.

Ch: Ich finde es bewegt sich natürlich aufeinander zu. Aber das tut es auch schon länger. Ich habe so das Gefühl, dass es im Moment zwei Strömungen gibt [...] Die sind ganz interessant, weil man auf der einen Seite dieses extrem fiktive, virtuelle [hat,] was schon so weit geht, dass man sich manchmal fragt: „Die Leute sitzen mehr vor ihrem Computer, also ist alles fiktiv. Niemand geht mehr vor die Tür.“ Auf der anderen Seite hast du diese Tendenz von diesen YouTube Videos, wo Leute die Realität filmen. Die filmen sich beim Frühstück, beim Abendessen, beim Duschen, wie sie ihre Nägel lackieren,... Da ist auf der anderen Seite plötzlich eine Wirklichkeit da, als ob

man danach schreien würde. Diese Videos haben Millionen von Klicks, wie sich jemand die Zähne putzt und du denkst dir: „Warum ist das eigentlich so? Weil es, glaub ich, auf der anderen Seite fehlt.“ Ich finde, es bewegt sich zueinander, ja, aber irgendwie auch auseinander, weil es diese zwei Extreme im Moment gibt und wo das endet – keine Ahnung.

E: Das erinnert mich an die Studie von Steven W. Hawkins: „Das Universum dehnt sich aus, aber auch nicht.“

Ch: Ja, aber findet ihr das nicht? Das sind zwei krasse Tendenzen.

A: Doch, du hast schon Recht.

E: Ja.

A: Daran habe ich gar nicht gedacht, YouTube. . . Der Film geht immer mehr ins Internet. Du gehst auch fast nicht mehr ins Kino, du klickst Watchever an und bewegst dich nicht mehr in die Realität nach draußen, sondern die Realität ist nur noch eingekesselt auf zehn Quadratmeter um dich herum. Es ist schon ziemlich traurig.

Anhang B

Inhalt der DVD

Format: DVD, Single Layer, ISO9660-Format

B.1 PDF-Dateien

Pfad: /

[Masterthesis.pdf](#) Masterthesis (Druckversion)

B.2 Video-Beispiele

Pfad: /videobeispiele

[MusikSounddesign.mov](#) Beispiel zu Abschnitt 4.3.2

[AnsatzA_RaS.mov](#) . . . Beispiel zu Abschnitt 4.5.1

[AnsatzB_RaS.mov](#) . . . Beispiel zu Abschnitt 4.5.2

[AnsatzC_RaS.mov](#) . . . Beispiel zu Abschnitt 4.5.3

[AnsatzD_RaS.mov](#) . . . Beispiel zu Abschnitt 4.5.4

B.3 Interviewaufnahmen

Pfad: /interview/

[interviewA.mp3](#) Interview mit Robin Wuchter und Moritz
Jakobi vom 22.06.2014, Abschnitt 6

[interviewB.mp3](#) Interview mit Christine Schäfer, Eva-Maria
Gördes, Anne Goldenbaum und Petja
Nedeltscheva vom 21.06.2014, Abschnitt 6

B.4 Online-Ressourcen

Pfad: /onlinequellen/

[AufStreifenSat1.webarchive](http://tinyurl.com/qzfrq3v) <http://tinyurl.com/qzfrq3v>, abgerufen am 12.05.2014

[FernsehenMarktanteile2013ORF.webarchive](http://tinyurl.com/okqxkny)
<http://tinyurl.com/okqxkny>, abgerufen am 29.04.2014

[FernsehnutzungOesterreichORF.webarchive](http://tinyurl.com/nm2mtuz)
<http://tinyurl.com/nm2mtuz>, abgerufen am 28.04.2014

[RichterinBarbaraSaleschWikipedia.webarchive](http://tinyurl.com/m52vetb)
<http://tinyurl.com/m52vetb>, abgerufen am 10.05.2014

[StatistikAustriaFernsehen.webarchive](http://tinyurl.com/kjpp9qs) <http://tinyurl.com/kjpp9qs>,
abgerufen am 29.04.2014

[SubjektiveKameraLexikonFilmbegriffe.webarchive](http://tinyurl.com/p5gvbpy)
<http://tinyurl.com/p5gvbpy>, abgerufen am 16.06.2014

[UniversumORF.webarchive](http://tinyurl.com/odxr8ax) <http://tinyurl.com/odxr8ax>, abgerufen am 15.05.2014

B.5 Monatsanalyse Datenbank

Pfad: /datenbank/

[AnalyseDB20140406.odt](#) Datenbank Formatanalyse März, Stand vom 06.04.2014, Kapitel 2

Quellenverzeichnis

Literatur

- [1] Thomas Balkenhol. „Pflicht und Kür der Dokumentarfilm-Montage“. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hrsg. von Hans Beller. München: TR-Verlagsunion, 2005. Kap. 8, S. 123–143 (siehe S. 3, 28, 29, 37, 38, 42).
- [2] Benedikt Berg-Walz. *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995 (siehe S. 4, 5, 24, 39).
- [3] Haus des Dokumentarfilms. *Der Dokumentarfilm als Autorenfilm: eine Umfrage des Hauses des Dokumentarfilms*. Stuttgart: Haus des Dokumentarfilms, 1999 (siehe S. 61).
- [4] Claudia Gerhards. *Nonfiction-Formate für TV, Online und Transmedia - Entwickeln präsentieren, verkaufen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2013 (siehe S. 58).
- [5] Lisa Grözinger und Kerstin Henning. „Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genregrenzen im Fernsehen.“ Diplomarbeit. Stuttgart: Hochschule der Medien Stuttgart, Feb. 2005 (siehe S. 2, 5, 14, 15, 21, 24, 28, 30, 31, 45, 46).
- [6] Peter Kerstan. *Der Journalistische Film. Jetzt aber richtig*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000 (siehe S. 3, 7, 21, 34, 35, 38, 39, 49).
- [7] Michael Rabinger. *Dokumentarfilme drehen*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2000 (siehe S. 3, 13, 34, 38, 39, 42, 43).
- [8] Thomas Schadt. *Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. 3. Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2011 (siehe S. 3, 4, 33, 34, 37, 39, 45, 46, 56).
- [9] Gerhard Schumm. „Feinschnitt. Die verborgene Arbeit an der Blickregie“. In: *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Hrsg. von Hans Beller. München: TR-Verlagsunion, 2005. Kap. 14, S. 221–241 (siehe S. 37).
- [10] Ulli Witzke Bodo und Rothaus. *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003 (siehe S. 14, 41, 43).

- [11] Fritz Wolf. *Alles Doku — oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen, 2003 (siehe S. 3, 6, 9, 10, 23, 24, 28, 42, 45, 46).

Filme und audiovisuelle Medien

- [12] *14 - Tagebücher des Ersten Weltkriegs*. Fernsehserie. Drehbuch: Jan Peter, Regie: Jan Peter, Yury Winterberg. 2014 (siehe S. 31, 46).
- [13] *Das Venedig-Prinzip*. Film. Drehbuch/Regie: Andreas Pichler. 2013 (siehe S. 30).
- [14] *Der Rücktritt*. Film. Regie: Thomas Schadt. Preview der ersten 7 Minuten. 2014. URL: <http://www.sat1.at/film/der-ruecktritt/video/exklusive-preview-die-ersten-7-filmminuten-clip> (siehe S. 32).
- [15] *Eine neue Liebe*. Fernsehsendung. Produktionsland: Österreich. 2011. URL: <http://atv.at/contentset/627937-das-geschaeft-mit-der-liebe-1> (siehe S. 25).
- [16] *Gruppe Pfalz*. Fernsehserie. 2014. URL: http://www.voxnow.de/das-perfekte-dinner/gruppe-pfalz-tag-1-birgit.php?container_id=165685&player=1&season=0 (siehe S. 44).
- [17] *Kaufrausch*. Fernsehserie. 2011. URL: <http://atv.at/contentset/17158/932178/0/1> (siehe S. 44).
- [18] *Le petit soldat*. Film. Drehbuch/Regie: Jean-Luc Godard. 1963 (siehe S. 3).
- [19] *Mandy und Marco (Weingarten)*. Fernsehserie. 2014. URL: http://rtl-now.rtl.de/unsere-erste-gem-wohnung/mandy-und-marco-weingarten.php?film_id=157213&player=1 (siehe S. 44).
- [20] *Österreich - Land der Prinzessinnen*. Fernsehsendung. Produktionsland: Österreich. 2011. URL: <http://atv.at/contentset/17158/3817503/0/1> (siehe S. 26).
- [21] *Planet Erde - Brennpunkt Erde*. Fernsehsendung. Produktionsland: USA. 2008. URL: <http://www.servustv.com/cs/Satellite/Article/Kopernikus---R%C3%A4tsel-der-Galaxis-011259584873027> (siehe S. 22).
- [22] *Russland - Die Entstehung großer Kulturen*. Fernsehsendung. Produktionsland: Großbritannien. 2008. URL: <http://www.servustv.com/cs/Satellite/Article/Die-Entstehung-gro%C3%9Fer-Kulturen-011259584936623> (siehe S. 22).

- [23] *Schwarze Mamba - Der Kuss des Todes*. Fernsehsendung. ORF Koproduktion, Regie: Kira Ivanoff. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjBrJRoNN0> (siehe S. 22).
- [24] *Welt unter Wasser. Der Klimawandel und seine Folgen*. Fernsehsendung. Produktionsland: Großbritannien. 2010. URL: <http://www.servustv.com/cs/Satellite/Article/Welt-unter-Wasser-011259584871835> (siehe S. 22).

Online-Quellen

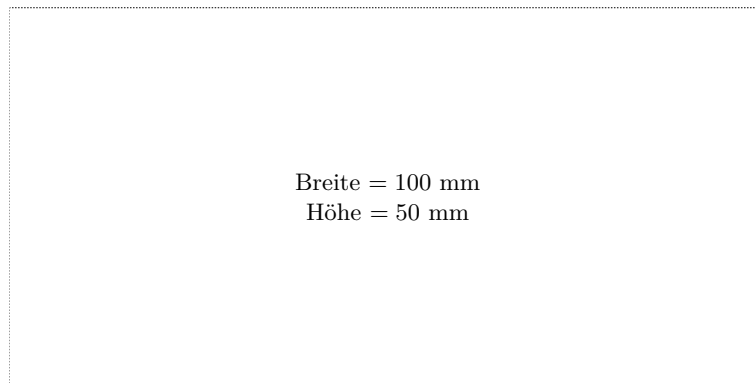
- [25] URL: http://medienforschung.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm (besucht am 28.04.2014) (siehe S. 1).
- [26] URL: http://medienforschung.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_ma.htm (besucht am 29.04.2014) (siehe S. 6).
- [27] URL: http://www.statistik.gv.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/hoerfunk_und_fernsehen/021239.html (besucht am 29.04.2014) (siehe S. 6).
- [28] URL: http://www.abergrafik.de/abergrafik.de/Media/Fernseher_1_An.gif (siehe S. 9, 12).
- [29] URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Richterin_Barbara_Salesch (besucht am 10.05.2014) (siehe S. 16).
- [30] URL: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Barbarasalesch_Logo.jpg (siehe S. 17).
- [31] URL: <http://www.sat1.at/tv/barbara-salesch/das-team/barbara-salesch.png> (siehe S. 17).
- [32] URL: http://www.zapitano.de/images_epg/sat1/Richter_Alexander_Hold_24227_0.jpg (siehe S. 17).
- [33] URL: <http://www.sat1.at/tv/alexander-hold.png> (siehe S. 17).
- [34] URL: <http://www.sat1.at/tv/auf-streife> (besucht am 12.05.2014) (siehe S. 17).
- [35] URL: <http://www.sat1.at/tv/auf-streife/video/1153-einen-schlag-bekommen-clip?rplay> (siehe S. 17).
- [36] URL: <http://www.vox.de/cms/sendungen/4-hochzeiten-und-traumreise.html> (siehe S. 18).
- [37] URL: <http://atv.at/contentset/4257017-wien-tag-nacht> (siehe S. 19).
- [38] URL: <https://www.facebook.com/WienTN> (siehe S. 19).
- [39] URL: <http://kundendienst.orf.at/programm/fernsehen/orf2/univ.html> (siehe S. 21).

- [40] URL: https://scontent-a-fra.xx.fbcdn.net/hphotos-prn1/t1.0-9/65756_133767270008690_3296079_n.jpg (siehe S. 25).
- [41] URL: <http://atv.at/contentset/17158/3817503/0/1> (besucht am 17.05.2014) (siehe S. 26).
- [42] URL: <http://u.jimdo.com/www15/o/s527bd7bc929f7450/img/i9c38d51d65a0f1ec/1362921321/std/image.jpg> (siehe S. 26).
- [43] URL: <http://www.tvmovie.de/sites/www.tvmovie.de/files/import/images/content/3611167/oesterreich-land-der-prinzessinnen-4716427.jpg> (siehe S. 26).
- [44] URL: http://tv.orf.at/schauplatz/schauplatz_profil/story (besucht am 17.05.2014) (siehe S. 26).
- [45] URL: <http://tv.orf.at/orf3/stories/2527212/> (besucht am 17.05.2014) (siehe S. 27).
- [46] URL: http://www.demeter.de/sites/default/files/styles/bild_gross/public/field/image/IMG_0280.jpg?itok=N7Rxei1E (siehe S. 27).
- [47] URL: http://typischich.at/images/uploads/9/4/5/1423685/Sarah-Wieners-erste-Wahl_1372333733067499.jpg (siehe S. 27).
- [48] URL: http://buerobewegt.com/wp-content/themes/logio/scripts/timthumb.php?src=http://buerobewegt.com/wp-content/uploads/2013/06/WdG_Style_0003_Bildschirmfoto-2013-06-12-um-15.38.52.png&w=620&h=349&q=85 (siehe S. 27).
- [50] URL: <http://www.sat1.at/film/der-ruecktritt> (siehe S. 32).
- [49] URL: <http://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.thomas-schadt-ueber-der-ruecktritt-sinngemaess-muss-alles-belegt-sein.d85a5185-c49e-475f-b2a4-fd71eb61b7bd.html> (besucht am 27.05.2014) (siehe S. 32).
- [51] URL: <http://www.vox.de/cms/sendungen/shopping-queen/bewerbung.html> (siehe S. 40).
- [52] URL: http://atv.at/formular/Teenager_werden_Muetter (siehe S. 40).
- [53] URL: <http://www.puls4.com/casting/kandidat-werden/teilnahme> (siehe S. 40).
- [54] URL: <http://www.vox.de/cms/sendungen/4-hochzeiten-und-traumreise.html> (siehe S. 46).
- [55] URL: <http://images.derstandard.at/2013/11/14/1381513381573-1.jpg> (siehe S. 46).
- [56] URL: <http://tvthek.orf.at/program/Universum-History/6000179/Universum-History-Entscheidung-in-der-Normandie/8014516> (siehe S. 46).
- [57] URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=758> (besucht am 16.06.2014) (siehe S. 57).

- [58] URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Transmediales_Erz%C3%A4hlen (siehe S. 57).
- [59] URL: http://www.youtube.com/watch?v=xg5V_kQXV2g (siehe S. 59, 60).

Messbox zur Druckkontrolle

— Druckgröße kontrollieren! —



— Diese Seite nach dem Druck entfernen! —