Fernsehen bedeutet Hinschauen:
die Doku-Soap im Spannungsfeld zwischen Kritik und Wissenschaft.
Eine Re-Vision ihrer Anfänge mit Blick auf das Verhältnis von Format und Medium

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

der Fakultät für Kulturwissenschaften

der Universität Paderborn

vorgelegt von

Andrea Nolte M.A.

Paderborn

Februar 2012

Inhalt

1. Gegenstand und Ausgangslage 4

1.1 Die Doku-Soap 4

1.2 Die Fernsehkritik 8

1.3 Erste wissenschaftliche Arbeiten 11

1.4 Die Doku-Soap im Rahmen dieser Arbeit 14

2. Theoretische Grundlagen 19

2.1 Fernsehen als Dispositiv 20

2.1.1 Anordnung 22

2.1.2 Rahmungen 27

2.1.3 Subjekt 30

2.2 Aneignung 33

2.2.1 Populärkultur und *Producerly Texts* 35

2.2.2 Fernsehen und *Working Through* 41

2.2.3 Wirklichkeit und *Wahrnehmungsvertrag* 45

3. Zur Entwicklung der Doku-Soap 54

3.1 Die britische Docu-Soap 57

3.1.1 Fernsehpolitische und -ökonomische Hintergründe 59

3.1.2 Rückblick: *The Family* und *Sylvania Waters* 66

3.1.3 Anfänge und Etablierung 74

3.2 Die deutsche Doku-Soap 84

3.2.1 Erste Adaptionen und eine Alternative 86

3.2.2 Seitenblick: *Die Fussbroichs* 96

3.2.3 Etablierung 101

4. Die Doku-Soap im Fokus der Fernsehkritik 112

4.1 Formen und Funktionen der Kritik 115

4.2 Qualitätsdebatten und spitze Federn 123

5. Das Fernsehen und die Doku-Soap 143

5.1 Strukturen: Programmierung – Formatierung 144

5.2 Funktionen: Orientieren – Durcharbeiten 154

6. (An)Schlussbetrachtungen 162

6.1 Endlosgeschichten 164

6.2 Lifestyle und Lebenshilfe 170

6.3 Schluss 183

7. Anhang 186

7.1 Literatur 186

7.1.1 Monographien, Sammelbände, Aufsätze 186

7.1.2 Zeitungsartikel, Kritiken, Interviews 205

7.2 Fernsehsendungen 210

7.2.1 Docu-Soaps, Doku-Soaps 210

7.2.2 Verwandte Formate, ergänzende Sendungen 211

1. Gegenstand und Ausgangslage

> Fernsehen ist paradox. Einerseits ist es in unserer Gesellschaft so allgegenwärtig, dass ständig über seine Wirkungen diskutiert wird. Andererseits ist Fernsehen so vielgestaltig, dass es sich jeder präzisen Beschreibung immer wieder zu entziehen scheint. Die Vielfalt der Realisierungsformen und Teilaspekte von Fernsehen, mit denen wir in unserem Alltag konfrontiert werden, macht deutlich, dass wir es nicht mit einem einheitlichen Gegenstand zu tun haben [...].[1]

Mit dieser Crux setzt sich auch die vorliegende Arbeit auseinander. Gegenstand der Betrachtung ist ein konkretes Format, das Ende der 1990er Jahre erstmals auf den deutschen Bildschirmen zu sehen war: die Doku-Soap. Ihre Entstehungs- und Etablierungsprozesse werden im Folgenden rekapituliert, wobei die institutionellen Rahmenbedingungen und Realisationspraxen ebenso in den Blick genommen werden wie die öffentlichen Reaktionen und soziokulturellen Effekte. Erst diese Perspektivierung legt offen, wodurch die Genese eines neuen Fernsehformats bedingt wird, und inwiefern das komplexe Zusammenspiel disparater Aspekte seine weitere Entwicklung befördert bzw. beschränkt. Bei genauem Hinsehen zeigt sich, dass die Anfänge der Doku-Soap die Paradoxien des Fernsehens beinahe exemplarisch veranschaulichen. Ziel der Arbeit ist es, Format und Medium miteinander in Beziehung zu setzen, um Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Analyse aufzuzeigen, deren Ergebnisse durch das Prinzip des *pars pro toto* gewonnen werden.

1.1 Die Doku-Soap

Als Doku-Soaps gelten heute im gemeinhin Formate,[2] die im weitesten Sinn nicht-fiktionales Bild- und Tonmaterial nach den Maßgaben fiktionaler Drama-

---

[1] Adelmann, Ralf et al.: „Perspektiven der Fernsehwissenschaft“. In: Dies. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz: UVK 2002, S. 7-20, hier S. 7f.

[2] In der vorliegenden Arbeit wird die Doku-Soap als Format bezeichnet, auch wenn in der Literatur alternativ die Bezeichnung Genre zu finden ist. Die Differenz wird im fünften Kapitel bezogen auf den Aspekt der Formatierung näher erläutert.

turgien aufbereiten. Sie bieten ein überschaubares Ensemble stereotyp agierender Charaktere, holzschnittartige Narrationsmuster, auf Biegen und Brechen miteinander verwobene Handlungsstränge, mehr oder minder große Spannungsbögen und Erzählbrücken bauende Cliffhanger,[3] die dem Publikum zumeist als Merkmale amerikanischer Soap Operas[4] und deutscher Daily Soaps vertraut sind.[5] Diese reduzieren in ihrer schlichten Konzeption den Aufmerksamkeitsdruck auf Seiten des Publikums und verbinden Momente eines möglichen Alltags zu leicht konsumierbaren Fortsetzungsgeschichten, die mitten aus dem Leben stammen könnten. Die ersten an dieser narrativen Struktur orientierten Doku-Soaps erfreuten sich Ende der 1990er Jahre bei vielen Zuschauern großer Beliebtheit, während die meisten Fernsehkritiker ihr Erscheinen auf der Bildfläche von Beginn an als weiteres Indiz für den Untergang

---

[3] Vgl. Wolf, Fritz: „Plot, Plot und wieder Plot. ‚Doku-Soap': Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?". In: *epd medien* 22/1999. http://www.epd.de/medien/1999/22leiter.htm, 7.6.2000.

[4] Zur Soap Opera gibt es eine Fülle von Publikationen. S. exemplarisch Brunsdon, Charlotte: *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. London (u. a.): Routledge 1997 und Borchers, Hans et al.: *Never-ending stories. American soap operas and the cultural production of meaning.* Trier: WVT 1994.

[5] Auf diese Formate reagierte die Fernsehkritik von Beginn an reflexartig negativ. Noch vor dem Sendestart am 11. Mai 1992 warnte z.B. *Der Spiegel* in Bezug auf *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (*GZSZ*), der ersten deutschen Daily Soap: „Der TV-Nation droht eine neue Droge". Sie „[…] weist den Weg in die Fernseh-Zukunft: Zwei-Minuten-Dramaturgie und Gefühlskitsch satt in Fließband-Produktion." (Anonym: „Dallas in Entenhausen". In: *Der Spiegel*, 18/1992, 27.4.1992, S. 248-250, hier S. 248). Trotz vieler Ähnlichkeiten grenzen Udo Göttlich und Jörg-Uwe Nieland die Daily Soaps aus soziologischer Sicht deutlich von den Soap Operas ab: „Sie stellen einen eigenständigen Entwicklungspunkt in der Geschichte dieses Genres dar, das nur noch in wenigen Punkten mit den anglo-amerikanischen Vorbildern Gemeinsamkeiten aufweist. Die Unterschiede liegen nicht nur in den Ereignissen, Rollenprofilen und Locations. Mit ihrer Jugendlichkeit sind die deutschen Seifenopern auf eine anderen [sic!] Zielgruppe ausgerichtet als die amerikanischen Soap Operas." (Göttlich, Uwe; Nieland, Jörg-Uwe: „Der Angriff der Soaps auf die übrige Zeit oder Reader's Digest der Individualisierung". In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hg.): *Televisionen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 54-73, hier: S. 55f.). „Die Zielgruppe ist ein Publikumssegment, das gewisse Merkmale wie Generationenzugehörigkeit, Geschlecht, Lebensstil, aber auch soziale Schicht, auf sich vereinigt." (Sichtermann, Barbara: „Gerupftes Huhn". In: *epd medien*, 4/2004, S. 3-6, hier S. 4). Auf die so definierten Gruppen ist der Fokus der meisten wissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema Daily Soaps ausgerichtet. Sie setzen sich insbesondere aus Sicht der Wirkungsforschung mit dem Format auseinander. S. exemplarisch Simon, Jeannine: *Wirkung von Daily Soaps auf Jugendliche.* München: Fischer 2004 sowie Götz, Maya (Hg.): *Alles Seifenblasen? Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen.* München: KoPäd-Verlag 2002. Einen allgemeineren Blick auf Entstehungs- und Rezeptionsprozesse bietet Weiß, Nikola: *Daily Soaps: Das Geheimnis deutscher Seifenopern*. Düsseldorf: VDM 2004.

des televisionären Abendlandes deuteten, wie der Gestus des folgenden Zitats exemplarisch belegt:

> Wenn Fahrschüler sich bei Prüfungen quälen, Doktoren Tiere oder Menschen operieren oder Beamte im Urlaub dem Exhibitionismus frönen, dann ist dies ein Fall für die Doku-Soap-Filmer. Das Erfolgsgeheimnis heißt schlicht: aufgepeppte Heimvideos, die den Alltag der Deutschen zeigen.[6]

Die Idee für ein Format, das dokumentarisches Material mit den dramaturgischen Prinzipien fiktionaler Serien verknüpft, entstand innerhalb der BBC.[7] Mitte der 1990er Jahre wurden dort die ersten explizit als solche bezeichneten Docu-Soaps[8] realisiert. Die zentralen Ziele waren, dem nachlassenden Interesse der Zuschauer an den gängigen dokumentarischen Fernsehange-

---

[6] Wilke, Wolfgang: „Das TV-Programmjahr 1999: Doku-Soaps und Reality-TV sind die neuen Trends". In: *Horizont* 1/1999, S. 36. Hohe Zuschauerzahlen fallen hier nicht ins Gewicht, denn „wenn die Wogen der Kritiker-Empörung hoch genug schlagen, wird das Publikum genauso negativ beurteilt wie die Serien, die es anschaut." (Klippel, Heike: „‚Von Grund auf dumm'. Zur Kritik amerikanischer Serien in den Fachkorrespondenzen". In: Schneider, Irmela: *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen.* Heidelberg: Carl Winter 1992, S. 224-244, hier S. 229). Vgl. auch Goldbeck, Kerstin: *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre.* Bielefeld: transcript 2004, S. 330. Abgesehen von den Reaktionen auf aktuelle Tendenzen stellen einige Kritiker das Fernsehen insgesamt unter „Trash-Verdacht". (Mikos, Lothar: „Imitation und Adaption statt Experiment. ‚Innovation' im deutschen Unterhaltungsfernsehen". In: Grisko, Michael; Münker, Stefan (Hg.): *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Berlin: Kadmos 2009, S. 93-103, hier S. 93). Zu medienwissenschaftlichen Perspektiven auf den medialen ‚Müll' s. weiterführend: Bergermann, Ulrike; Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I love to hate.* Marburg: Schüren 2000.

[7] Das BBC-Programm ist durch eine lange dokumentarische Tradition gekennzeichnet. Zu ihren Anfängen s. Bell, Elaine: „The Origins of British Television Documentary; The BBC 1946 – 1955". In: Corner, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media.* London: Edward Arnold 1986, S. 65-80. Bell beschreibt, wie zu Beginn getroffene strukturelle und personelle Entscheidungen die Entwicklung des dokumentarischen Programms der BBC prägten und diskutiert am Beispiel der sich früh herauskristallisierenden Formen „the dramatized documentary, the actuality documentary and the magazine documentary" (ebd., S. 74). Eine knappe aber informative Übersicht der weiteren dokumentarischen Entwicklung im Fernsehen von den 1960er Jahren bis heute bietet: Bruzzi, Stella: „Observational – Fly-on-the-wall – Documentary". In: Creeber, Glen (Hg.): *The Television Genre Book.* London: British Film Institute 2001, S. 129-132.

[8] „Hybrid forms that combine a fly-on-the-wall approach with that of serial drama presentation have been designed to attract and hold the attention of viewers". (Kilborn, Richard; Izod, John: *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality.* Manchester (u. a.): Manchester University Press 1997, S. 187). Vgl. auch Müller, Jan: „Maureens Mondfahrt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.10.1998, S. 37.

boten entgegenzuwirken, und im Idealfall auch neue Publika zu erschließen. Produktionen wie Chris Terrills *The Cruise* (BBC, 1997) oder Francesca Josephs *Driving School* (BBC1, 1997) wurden im Rahmen dieser Entwicklung zur Prime Time[9] ausgestrahlt und erreichten durchschnittlich 12 bis 13 Millionen Zuschauer.[10] Sie lösten einen wahren Boom aus.[11] Als ihre wesentlichen Merkmale galten nach Stella Bruzzi

> its emphasis on the entertainment as opposed to serious or instructive value documentary, the importance of personalities who enjoy performing for the camera, soap-like fast editing, a prominent, guiding voice-over, a focus on everyday lives rather than underlying social issues.[12]

Der Erfolg dieses Formats weckte schnell das Interesse deutscher Fernsehproduzenten.[13] Einige von ihnen waren lediglich von den hohen Quoten begeistert, andere sahen in diesem ‚frischen' Format eine Chance, das sich in einer Dauerkrise befindende dokumentarische Fernsehen zu erneuern.[14] Le-

---

[9] Im britischen Fernsehen wurden die meisten Docu-Soaps zwischen 19.30 und 22.00 Uhr gesendet (vgl. Dovey, Jon: *Freakshow. First Person Media and Factual Television.* London: Pluto Press 2000, S. 135).

[10] Das entsprach damals Marktanteilen von ca. 40%. Vgl. Gustedt, Volker; Handwerk, Michael: „Der Star von nebenan". In: *Focus*, 7.6.1999 (http://focus.msn.de, 9.8.2004) sowie Müller: „Maureens Mondfahrt", S. 37. Diese Zahlen müssen aus deutscher Sicht allerdings relativiert werden, denn es gab zu dieser Zeit in England lediglich fünf terrestrische Kanäle, während in Deutschland bereits knapp 20 zu empfangen waren, so dass Marktanteile in dieser Größenordnung britischen Fernsehen wesentlich leichter erzielt werden konnten (vgl. Wilke, Wolfgang: „Der Alltag als Drehbuchvorlage". In: *Horizont* 19/1999, S. 45).

[11] 1998 wurden im britischen Fernsehen ca. 75 Docu-Soaps ausgestrahlt (vgl. Wolf, Fritz: „Plot, Plot und wieder Plot. ‚Doku-Soap': Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?". http://www.epd.de/medien/1999/22leiter.htm, 29.9.2004). 1999 waren es durchschnittlich zehn pro Woche (vgl. Wellershoff, Marianne: „Jeder kann ein Star sein". In: *Der Spiegel*, 4/1999, 25.1.1999, S. 100-102, hier: S. 101).

[12] Bruzzi, Stella: *New Documentary: A critical Introduction.* London, New York: Routledge 2000, S. 76.

[13] Dies zeigte einmal mehr eine fest im deutschen Fernsehsystem verankerte und von der Kritik verspottete Strategie zur ‚Formatentwicklung': „Sobald etwas Erfolg hat, verfallen deutsche TV-Verantwortliche einem Reflex: Das will ich auch!" (Niggemeier, Stefan: „Deutschland ist Weltmeister!". In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 24/2002, 16. Juni 2002, S. 33).

[14] Zu der seit den 1980er Jahren manifesten Krise speziell des Dokumentar*films* sowohl im Kino als auch im Fernsehen s. exemplarisch Beller, Hans: „Die Verbannung des Dokumentarfilms? Eine Filmgattung zwischen den Zeiten". In: Pflaum, Hans Günther: *Jahrbuch Film 85/86. Berichte / Kritiken / Daten.* München, Wien: Hanser 1985, S. 109-

bensnahe, kurzweilig präsentierte Themen sollten den Kreislauf unterbrechen, in dem sich die Reduktion von Sendeplätzen und der Rückgang der Zuschauerzahlen gegenseitig bedingten. Insgesamt stellte sich die Situation des deutschen Fernsehdokumentarismus ähnlich problematisch dar wie in Großbritannien:

> Neue Probleme brauchen neue Lösungen. Vor allem der galoppierende Verlust an jüngeren Zuschauern zwingt zum Handeln. Redakteure und Macher von Non-Fiction-Sendungen müssen nach neuen Wegen und Formaten suchen. Werden sie dabei nicht fündig, oder gefallen sie sich in trotziger Duldungsstarre, müssen sie sich in Zukunft mit Late-Night-Sendeplätzen zufrieden geben und mit massenhaftem Wegzappen abfinden.[15]

In der Folge wurden zunächst von einigen kommerziellen Sendern einzelne britische Produktionen eingekauft und ausgestrahlt. Erste Adaptionen ließen dort ebenfalls nicht lange auf sich warten, während es bei den öffentlich-rechtlichen Anbietern bereits Versuche gab, eigene Ideen zu entwickeln und umzusetzen.

1.2 Die Fernsehkritik

Kaum waren die ersten Doku-Soaps ausgestrahlt worden, geriet das Format in den Fokus der feuilletonistischen Aufmerksamkeit, und ähnlich wie bei anderen populären Fernseh-‚Hypes'[16] reagierte die Kritik weitestgehend ablehnend:

---

119 und Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken". In: Ders.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen.* Marburg: Hitzeroth 1990, S. 15-22. Zur Situation des Dokumentarischen im Fernsehen nach der Etablierung der Doku-Soap s. Feil, Georg: „Im Klagen einig – Was ist wirklich los?" In: Ders. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003, S. 13-18 sowie Wolf, Fritz: *Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.* Düsseldorf: LfM 2003, S. 63-68.

[15] Witzke, Bodo; Rothaus, Ulli: *Die Fernsehreportage.* Konstanz: UVK 2003, S. 306.

[16] Erwähnt seien an dieser Stelle z.B. die Daily-Talk-Schwemme Mitte der 1990er Jahre, die fast zeitgleich einsetzende Comedy-Hysterie und die Quiz-Welle, die einige Zeit später

> An „Doku-Soap“ als Konzept stört weniger der dokumentarische Ehrgeiz als das Bemühen, „Soap“, das heißt im Fernsehen vorzeigbare schicksalhafte Verstrickungen, dem Leben selbst zu stehlen. Wäre das Leben ohne die Brille der Kunst und der Deutung lesbar, brauchten wir keine Medien.[17]

Während die Kritik den vermeintlich ungebrochenen Umgang mit der Realität bemängelte, fand das Publikum schnell Gefallen an der neuen Spielart des Dokumentarischen. Wieder einmal stand die Kulturkritik ratlos einer amorphen Zuschauermasse[18] gegenüber, die zwar meinte zu wissen, was sie wollte, ohne jedoch zu wissen, was sie eigentlich wollen sollte, wie Theodor W. Adorno bereits 1963 monierte:

> Das […] Publikum wollte, wenn man seinem Willen sich überließe, verblendet das Schlechte; mehr Schmeichelei für es selber und die eigene Nation, mehr Schwachsinn über Kaiserinnen, die sich als Filmschauspielerinnen verdingen, mehr von jenem Humor, bei dem einen das Weinen überfallen kann. Gäbe es einen Willen des Publikums, und folgte man ihm unmittelbar, so beträge man das Publikum um eben jene Autonomie, die vom Begriff des eigenen Wollens gemeint wird. […] Sie [die Zuschauer, A.N.] würden […] darauf bestehen, daß man ihnen eine heile Welt serviert, in der das Dunkle und Fragwürdige, das Gesetz der realen, zugeschminkt wird. Über Beckett triumphierte die Christel von der Post.[19]

---

das Fernsehprogramm überflutete. Zur Entstehung dieser Programmtrends s. Mikos: „Imitation und Adaption“, S. 100.

[17] Sichtermann, Barbara: „Nur peinlich“. In: *Die Zeit*, 11.3.1999, S. 42.

[18] Zum Verhältnis von Masse, Massenmedien und Fernsehen s. weiterführend: Bartz, Christina: *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung.* Bielefeld: transcript 2007.

[19] Adorno, Theodor W.: „Kann das Publikum wollen?“. In: Katz, Anne Rose (Hg.): *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema*. München: dtv 1963, S. 55-60, hier S. 57. Ähnlich formuliert es Pierre Bourdieu noch Ende der 1970er Jahre: „Die Feindseligkeit der unteren Klassen so gut wie der sozial und bildungsmäßig unterprivilegierten Mittelschichten gegenüber jedwedem formalen Experiment äußert sich gleichermaßen in Fragen des Theaters wie der Malerei; und noch entschiedener, da der Legitimationsgrad dieser Künste geringer ist, in Fragen des Photographie und des Films. Woran sich das populäre Publikum in Film und Theaterstück delektiert, das sind logisch und chronologisch auf ein *happy end* hin angelegte Intrigen; worin es sich ‚wiederfindet‘, sind die einfach gezeichneten Situationen und Charaktere – und nicht jene mehrdeutigen, symbolischen Figuren und Handlungen oder rätselhaften Probleme à la *Das Theater und sein Double*, einmal ganz zu schweigen von der irrealen Realität der mitleiderregenden ‚Helden‘ Becketts oder den befremdlich banalen oder unerschütterlich absurden Konversationen eines Pinter.“ (Bourdieu, Pierre: *Die feinen*

Dieser Wertung, die gleichermaßen auf die Produkte der medialen Kulturindustrie wie auch auf ihre Konsumenten zielt, hängen weite Teile der Kritik noch heute an. Die meisten Fabrikate der Fernsehmaschinerie werden nahezu reflexartig herabgewürdigt, ihre Inhalte werden ebenso entwertet wie ihre Ästhetik. Bezogen auf die Doku-Soap warf die Kritik den Machern darüber hinaus versuchten Publikumsbetrug im Hinblick auf die Vermittlung der Wirklichkeit vor, wobei in der folgenden *Fernseh*kritik bemerkenswerterweise ein Bogen zum *Film* hergestellt wird, der eine qualitative Hierarchisierung zwischen den beiden audiovisuellen Medien impliziert:

> Filmemacher sind Zauberer, und sie haben dieselbe Ethik wie diese. Ein guter Magier gibt immer zu, daß er mit Tricks arbeitet, ja, er besteht darauf. Käme einer daher und behauptete, echte Wunder zu wirken, so beginge er eine Sünde wider den Geist der Zunft. Ähnlich verführe ein Filmemacher, der so täte, als entspränge sein Werk unmittelbar dem Leben selbst. Beim Fernsehen gibt es Leute, die sind so dumm. Es bleibt nur zu hoffen, daß ein empörtes Publikum ihre Produkte ins Quotenaus stößt.[20]

Diese Hoffnung erfüllte sich vorerst nicht, zumindest nicht in der gewünschten Radikalität. Die Zuschauer zeigten sich weniger empört als vielmehr erfreut über das neue Angebot. Gleichzeitig ließen bereits die ersten Einschaltquoten erkennen, dass sie erstaunlich eigenständig zu wissen schienen, welche Art von Doku-Soaps sie sehen wollten und welche nicht, denn während einige Produktionen sehr erfolgreich waren, fielen andere einfach durch. Das machte diese dokumentarischen Serien zwar nach wie vor nicht zu einem von der Kritik geschätzten Format, aber sie musste zumindest anerkennen, dass das ‚verblendete' Publikum im vermeintlich ‚Schlechten' durchaus qualitative Varianzen ausmachen konnte, und dies durch Ein-, Um- oder Abschalten auch zum Ausdruck brachte.

Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 64 (OA: *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979) [Hervorh. im Original]).

[20] Sichtermann: „Nur peinlich", S. 42.

Gleichzeitig darf die vornehmlich im Printbereich angesiedelte Fernsehkritik nicht auf ein stetes Lamento über den durch das Medium forcierten Kulturverfall reduziert werden. „Sie versucht einzugreifen, zu verhindern und zu befördern“[21], und erscheint allein schon aufgrund quantitativer Aspekte als „die wichtigste Sparte der Kulturkritik. Was sie zu ihrem Gegenstand erhebt, wird von Millionen Zuschauern gesehen und von einer verwertungsstarken Kommunikationsbranche produziert.“[22] Ebenso sind sich die Kritiker, aller Skepsis gegenüber einzelnen Produktionen bzw. Programmen zum Trotz, der gesellschaftlichen Relevanz des selbstgewählten Gegenstands und der eigenen Arbeit bewusst:

> Fernsehen ist ein allgegenwärtiges Medium, es erreicht riesige Publika, und es hinterlässt mit seinem Programm Spuren im Bewusstsein der Menschen. Das bedeutet: Es hat Sinn, über Sendungen – auch über kleine, nebensächliche, alltägliche – nachzudenken und Meinungen über sie zu veröffentlichen: Weil auf diese Weise Maßstäbe zur Beurteilung von Fernsehprogrammen entwickelt, differenziert, erneuert werden.[23]

Aus diesem Grund ist die Fernsehkritik, obwohl sie manchmal zwischen Hybris und Hilflosigkeit zerrissen scheint, ein wesentliches Korrektiv und notwendiger Bestandteil der öffentlichen Debatte über das Medium Fernsehen und seine populären Produktionen, wie z.B. die Doku-Soap.

1.3 Erste wissenschaftliche Arbeiten

In der Auseinandersetzung mit medialen Gegenständen und Entwicklungen ist die Wissenschaft der Kritik in der Regel zeitlich nachgelagert, denn während letztere zumeist tagesaktuell veröffentlicht wird, stehen der Forschung zur

---

[21] Hickethier, Knut: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland.* Berlin: Edition Sigma 1994, S. 13.
[22] Ebd., S. 9.
[23] Sichtermann, Barbara: „Keine spektakuläre Sache“. In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 110-111, hier S. 111.

Analyse neuer Phänomene längere Zeiträume zur Verfügung.[24] Die Reflexionsformen der beiden Bereiche „folgen unterschiedlich strukturierten Prozessen der Herstellung von Wissen über die Medien […].“[25] Dennoch gibt es keine rigiden Grenzen zwischen ihnen, denn Wissenschaftler werden von der Kritik des häufigeren zu aktuellen Themen befragt und einige Kritiker bewegen sich auch regelmäßig innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses,[26] dem die aktuellen Beobachtungen und Einschätzungen der Kritik als Grundlage längerfristiger Untersuchungen dienen.[27] Letztlich bleibt es aber Aufgabe der Wissenschaft, grundlegende Strukturen freizulegen, zu befunden, zu systematisieren und eingehend zu analysieren.[28]

Anders als in Großbritannien, wo die Docu-Soap schnell zum Gegenstand fernsehwissenschaftlicher und dokumentartheoretischer Diskurse avancierte,[29] widmeten sich in Deutschland vornehmlich die Kommunikationswissenschaft und die Journalismusforschung dem neuen Format. Schwerpunkte der ersten Studien waren einerseits die Verortung der Doku-Soap innerhalb der weit gefassten Programmkategorie des Reality TV,[30] sowie andererseits die Frage nach dem Potential des Formats für die fernsehjournalistische Praxis.[31] Diese

---

[24] Vgl. Hickethier, Knut: „Braucht Kritik Wissenschaft?“. In: Beuthner, Michael; Weichert, Stephan Alexander (Hg.): *Die Selbstbeobachtungsfalle. Grenzen und Grenzgänge des Medienjournalismus.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 391-403, hier S. 396.

[25] Ebd.

[26] Vgl. ebd. Barbara Sichtermann oder Lutz Hachmeister können als solche Grenzgänger gelten, wobei letzterer als Produzent, Autor und Regisseur auch in der dokumentarischen Praxis tätig ist.

[27] Vgl. ebd., S. 394. Im Gegenzug profitiert die Kritik von der Wissenschaft, denn diese liefert „zum einen die Methoden und Prinzipien des kritischen Arbeitens, zum anderen reflektiert sie die Tätigkeit der Kritik, erörtert ihre Vorgehensweisen, Formen und Haltungen.“ (ebd., S. 396).

[28] Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?“, S.394.

[29] S. exemplarisch Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, passim und Kilborn, Richard: „The Docu-Soap: A critical Assessment.” In: Izod, John; Richard Kilborn, Matthew Hibberd (Hg.): *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries.* Luton: University of Luton Press 2000, S. 111-119.

[30] S. insbesondere Lücke, Stephanie: *Real Life Soaps: Ein neues Genre des Reality TV.* Münster: LIT Verlag 2002 und Klaus, Elisabeth; Lücke, Stephanie: „Reality TV – ‚Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 2/2003, S. 195-212.

[31] S. u.a. Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, insbesondere S. 305-339 sowie Lünenborg, Margreth: *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der*

bereits in der Etablierungsphase publizierten Arbeiten begleiteten und beobachteten einen Prozess innerhalb des dokumentarischen Fernsehens, dessen Bedeutung und Nachhaltigkeit noch nicht absehbar war. Insofern näherten sie sich in ihrer Vorgehensweise der Kritik an, die möglichst zeitnah „auf die Erscheinung der Medien reagiert und diese mit dem in der Kritik vorhandenen allgemeinen Wissen in Beziehung setzt“[32], auch wenn die Aufgabe der wissenschaftlichen Auseinandersetzung eher darin besteht, „das allgemeine Wissen zu erweitern, indem sie Sachverhalte formuliert, die nicht offenkundig auf der Erscheinungsebene sichtbar sind.“[33]

Im Rahmen dieser Betrachtungen gerieten Fragen nach möglichen dokumentarischen Ursprüngen und Traditionslinien, der Blick auf formale und ästhetische Merkmale, welche die Doku-Soap von anderen Formen des Reality TV unterscheiden, sowie Analysen, welche über die konkrete medienpraktische Verwendung des Formates hinaus auf die Verbindung zur Verfasstheit des Mediums zielten, in den Hintergrund. Obwohl sich gerade diese Aspekte für eine fernsehwissenschaftliche Auseinandersetzung anboten, gab es hierzu lediglich vereinzelte Untersuchungen,[34] ein fundierter Diskurs entwickelte sich jedoch nicht. Hier setzt die vorliegende Arbeit an, um durch eine Rückschau auf das Format, die Reflexion anfänglicher Reaktionen der Kritik und eine Einbeziehung erster wissenschaftlicher Überlegungen die Auseinandersetzung mit der Doku-Soap um eine fernsehwissenschaftliche Perspektive zu erweitern.

Mediengesellschaft. Ein Entwurf. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, passim.

[32] Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?“, S. 394.

[33] Ebd.

[34] Ein kurzer deskriptiver Abschnitt findet sich in Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems.* Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 171. Erwähnenswert sind zwei Studienabschlussarbeiten, die sich sehr zeitnah mit dem Format beschäftigten: Schuh, Brigitte: *Doku-Soaps: zur Entwicklung und Diskussion eines neuen Unterhaltungsgenres im Fernsehen*. Stuttgart: Hochschule der Medien 1999. http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/425/, 29.8.2011; Eggert, Jeannette: *Die Docu-Soap.* Potsdam: Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf 1999 (unveröffentlichtes Manuskript). Eggert realisierte neben anderen Filmprojekten selbst zwei je fünfteilige Doku-Soaps: *Cheerleader Stories* (2001, gemeinsam mit Alice Agneskircher) und *Der Osten möbelt auf – IKEA in Erfurt* (2006, gemeinsam mit Uli Gaulke). Beide Serien wurden im jeweiligen Produktionsjahr im Programm von Arte ausgestrahlt (22. bis 26.10.2001 bzw. 11. bis 15.9.2006, jeweils um 20.15 Uhr).

1.4 Die Doku-Soap im Rahmen dieser Arbeit

Das nicht-fiktionale Fernsehen zeigte sich in seiner großen Bandbreite von Beginn an widerständig gegenüber strikten Kategorisierungen und definitorischen Festschreibungen. Form- oder phasenbezogene Einordnungen können im Hinblick auf neue Sendungen daher zwar wesentliche Momente der Entwicklungsgeschichte des Dokumentarischen markieren, klammern dabei aber häufig die Dynamik aus, welche das Gesamtsystem Fernsehen kennzeichnet:

> Im wechselseitigen Prozess von Produktion und Rezeption, im Austausch von Bild und Blick, wird zwischen Publikum und Medium in vielen kleinen Schritten neu ausgehandelt, was wir künftig für wahr, für real und für realistisch halten werden und was nicht. […] Die Grenzen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmformen werden derzeit im Fernsehen neu definiert – mit offenem Ausgang.[35]

Anfang der 2000er Jahre hatte sich die Doku-Soap als ein fester Bestandteil der dokumentarischen Angebote etabliert und ihre Sendeplätze innerhalb der Programme öffentlich-rechtlicher wie privater Sender gesichert. Sie galt nicht länger als *die* Patentlösung für die Probleme des Dokumentarischen sondern als *eine* seiner möglichen Formen. Gleichzeitig deuteten sich bereits zu dieser Zeit schon wieder neue Tendenzen und Transformationen im Bereich des nicht-fiktionalen Fernsehens an. Für diese Weiterentwicklungen wurden zunächst einzelne Elemente der Doku-Soap aufgegriffen und modifiziert, um in der Folge auch die konkrete Bezeichnung auf Formate übertragen, die sich in ihrer Konzeption deutlich von der der ursprünglichen Idee entfernt hatten.
Die Skepsis von Seiten der Kritik sowie die ersten wissenschaftlichen Momentaufnahmen dienen als Ausgangspunkte, um eine kurze Phase des dokumentarischen Fernsehens nachzuzeichnen, an der sich die konstitutive Prozesshaftigkeit des Mediums exemplarisch ablesen lässt. Die so erkennbaren Funktionsverhältnisse zwischen Format und Medium ermöglichen Rückschlüsse auf die soziokulturelle Bedeutung des Fernsehens.

[35] Wolf: *Alles Doku oder was?*, S. 58.

Im folgenden Kapitel werden die theoretischen Ansätze skizziert, die als Basis für den im weiteren Verlauf der Arbeit angestrebten Perspektivwechsel dienen sollen. Eine zentrale Position nimmt dabei im ersten Teil Knut Hickethiers Modell des Fernsehens als Dispositiv ein, mit dem es ihm gelingt, „die verschiedenen Aspekte der Fernsehkommunikation und ihre Rahmenbedingungen […] neu zusammen zu sehen und Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein Geflecht von Beziehungen zu verstehen."[36] Im Hinblick auf das Subjekt als Teil des Dispositivs stehen für ihn die „Besonderheiten der ambivalenten Nutzung und Rezeptionserfahrung des Mediums im Vordergrund […]."[37] Die Aneignung als aktive Form des Zuschauens und wesentliche Form der Fernsehnutzung wird im zweiten Teil des Kapitels eingehender behandelt. Als Bezugspunkte hierfür dienen im weiteren John Fiskes Konzept der *producerly texts*, das sich mit den unterschiedlichen textuellen Merkmalen medialer Angebote sowie den damit verbundenen Auswahl- und Aneignungsprozessen beschäftigt. Sie sind nach Fiske grundlegend für die Entscheidung, ob sie als Teil der Populärkultur angenommen werden oder nicht.[38] Hinzu kommt die von John Ellis entwickelte, an der Psychoanalyse orientierte Vorstellung der medialen Aneignung als *working through*, bei dem die Fernsehrezeption als ein Prozess des Durcharbeitens verstanden wird.[39] Abschließend wird die Frage nach den speziellen Wahrnehmungsweisen des Dokumentarischen im Fernsehen behandelt, denn sofern die Doku-Soap trotz ihrer fiktional orientierten Dramaturgie als dokumentarische Form begriffen wird, müssen die Merkmale der damit verbundenen Rezeptionserfahrungen und -erwartungen ebenfalls berücksichtigt werden.

Das dritte Kapitel widmet sich der Entstehung und Entwicklung der Doku-Soap, wobei im ersten Teil das britische Originalformat behandelt wird. Ausgangspunkte sind hier die bereits zu Beginn der 1980er Jahre einsetzenden

---

[36] Hickethier, Knut: „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells". In: *montage/av* 4/1/1995, S. 63-83, hier S. 63.

[37] Ebd.

[38] S. Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London (u. a.): Routledge 2007, S. 103ff. (OA.: 1989).

[39] S. Ellis, John: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty.* London: I.B. Tauris 2002, S. 74ff.

medienpolitischen und –ökonomischen Veränderungen innerhalb des britischen Fernsehsystems. Diese Hintergründe werden ausführlich dargestellt, um exemplarisch nachzuvollziehen, welche weitreichenden Konsequenzen wirtschaftliche Interessen und politische Einflussnahmen auf die Funktionsstrukturen eines Mediums haben können, und wie sie sich im Konkreten auf die Produktionsweisen des britischen dokumentarischen Fernsehens auswirkten. Im weiteren dient ein kurzer Rückblick auf die von Paul Watson realisierte dokumentarische Serie *The Family* (BBC, 1974) als Referenzbeispiel für die inhaltlichen, konzeptionellen und ästhetischen Traditionen des britischen Fernsehdokumentarismus, an denen die Macher der Docu-Soaps sich orientierten. Abschließend werden einige Produktionen näher vorgestellt, auch solche, die im Original oder als Adaption im deutschen Fernsehen zu finden waren. Der zweite Teil des Kapitels wendet sich der deutschen Doku-Soap zu und setzt ihr Erscheinungsbild mit den gegebenen Verhältnissen des hiesigen Fernsehsystems in Beziehung. An ausgewählten Beispielen werden Ähnlichkeiten und Unterschiede zur britischen Form sowie wesentliche Merkmale der eigenständig gestalteten Weiterentwicklungen herausgearbeitet, in denen sich bereits längst konventionalisierte Elemente etablierter Dokumentationsformen finden lassen. Auch hier wandert der Blick noch einmal zurück bzw. zur Seite, denn im deutschen Fernsehen gab es mit Ute Diehls dokumentarischer Langzeitbeobachtung *Die Fussbroichs* (WDR, 1990-2001) eine Serie, die noch parallel zu den ersten Doku-Soaps lief, und wie eine Vorlage für sie wirkt. Das vierte Kapitel geht ausführlicher auf das bereits kurz umrissene Feld der Fernsehkritik und ihre Sicht auf die Doku-Soap in ihrer anfänglichen Form ein. Dargestellt und diskutiert werden die dominanten Diskurse. Die Auseinandersetzung mit der Fernsehkritik ist deshalb lohnenswert, da sie Anstöße liefert, aus denen sich Fragestellungen für weiterführende wissenschaftliche Arbeiten ergeben.[40] In den Kritiken zu Doku-Soap drehte sich die Debatte vornehmlich um ihr Verhältnis zum sogenannten ‚Qualitätsfernsehen', wobei das in Bezug auf ein dokumentarisches Format fast zwangsläufig zur Frage nach der Au-

[40] Vgl. Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?", S. 394.

thentizität führt und dieser Aspekt somit in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Oftmals wurde den Produktionen fehlende Genauigkeit und mangelnde Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Wirklichkeit unterstellt, häufig wurden sie direkt mit den breit gefächerten und generell als ‚minderwertig' eingestuften Angeboten des Reality-TV in Verbindung gebracht.

Im Rahmen dieser Arbeit werden diese beiden nicht-fiktionalen Sendeformen allerdings voneinander abgegrenzt, da sie grundsätzlich unterschiedliche Wurzeln haben und zumindest während des hier relevanten Untersuchungszeitraums durch eine deutlich divergierende Formensprache gekennzeichnet waren.[41] Durch ihre eigenständige Umgangsweise mit der Wirklichkeit stellt die Doku-Soap nach Meinung von Fritz Wolf eher ein Gegenstück zum Reality-TV dar: „Während im einen Fall fiktive Bilder ein reales Geschehen nachstellen, werden im anderen dokumentarische Bilder wie eine fiktive Geschichte arrangiert."[42] Auch Margreth Lünenborg verortet die Doku-Soap eher in der Tradition des Dokumentarischen. Sie nutzt

> [...] als Weiterentwicklung der beobachtenden Dokumentation, episodische, impressionistische oder mosaikhafte Elemente der Strukturgestaltung. Die mimetische Narration gewinnt [...] an Bedeutung. Reale Personen agieren an realen Handlungsorten. Sie werden in ihrer Entwicklung gezeigt, sie agieren und sprechen nicht nur über ihre Handlung.[43]

---

[41] Das Reality-TV stammt ursprünglich aus dem US-amerikanischen Fernsehen und bezeichnete vornehmlich Sendungen, „that present dangerous events, unusual situations, or actual police cases, often reenacting aspects of them and sometimes enlisting our assistance in apprehending criminals still at large." (Nichols, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture.* Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1994, S. 45. Diese Formate wurden in Deutschland von kommerziellen Sendern ausgestrahlt, es entstanden dabei auch eigene Varianten. S. dazu weiterführend Wegener, Claudia: *Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information.* Opladen: Leske + Budrich, 1994 sowie Wulff, Hans J.: „Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden." In: montage/av 4/1/1995, S. 107-123. Inzwischen wird der Begriff für fast alle Sendungen verwendet, die in irgendeiner Form zwischen Fakt und Fiktion changieren.

[42] Wolf, Fritz: „Die Docu-Soap. Renaissance oder Ende des Dokumentarfilms im Fernsehen". In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit.* Münster: Widmann 2001, S. 290-295, hier S. 294.

[43] Lünenborg, Margret [sic!]: „Phänomene der Entgrenzung: Journalismus zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung". In: Friedrichsen, Mike; Göttlich, Udo (Hg.): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion.* Köln: Herbert von Halem Verlag 2004. S. 108-123, hier S. 114.

Ausgehend von den bisherigen Ergebnissen richtet sich im fünften Kapitel der Blick vom Format aus auf das Medium, um so die Doku-Soap und das Fernsehen gemeinsam in größere Kontexte zu stellen. Als Grundlage für den ersten Teil dient dabei Hickethiers Vorstellung vom Programm als „Innenseite des Dispositivs“[44]. Diese Ebene des Gesamtsystems Fernsehen markiert für ihn die Schnittstelle, an der die Zuschauer und das Medium zueinander kommen.[45] Neben der Programmierung werden an dieser Stelle die Aspekte Formatierung und Serialisierung diskutiert, da sie das Erscheinungsbild des Fernsehprogramms und seiner Sendeangebote bestimmen. Der zweite Abschnitt des Kapitels fokussiert die in den Programmen und Angeboten implementierten Momente der Orientierung, Normalisierung und Modernisierung sowie die damit verbundenen Rezeptionshaltungen der Zuschauer.

Das sechste und abschließende Kapitel der Arbeit beleuchtet, zu welchen Anschlussformaten die bereits kurze Zeit nach ihrer Etablierung einsetzende Weiterentwicklung und partielle Auflösung der Doku-Soap geführt haben, und welche Tendenzen sich für die Zukunft des nicht-fiktionalen Unterhaltungsfernsehens gegenwärtig andeuten.

[44] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 76.
[45] Vgl. ebd.

2. Das Medium: theoretische Grundlagen

> Ebenso wenig wie sich Fernsehen uns im Alltag als einheitliches Phänomen präsentiert, ist es für die wissenschaftliche Analyse als eindeutiger und klar begrenzter Gegenstand zugänglich. Jede Disziplin […], die sich mit Fernsehen befasst, konturiert den Gegenstand anders. […] Das vielgestaltige Phänomen Fernsehen lässt sich nicht in einer eindeutigen und wohlstrukturierten Gestalt zugänglich machen.[1]

Dieses Problem reduziert sich nur unwesentlich, wenn die wissenschaftliche Betrachtung nicht auf das Fernsehen in seiner Gesamtheit, sondern auf ein einzelnes der in ihm angesiedelten Formate im Kontext des Mediums zielt. Im Großen wie im Kleinen stehen konkrete inhaltliche, ästhetische und technische Aspekte im Wechselverhältnis zu abstrakten ökonomischen, institutionellen, politischen und gesellschaftlichen Rahmungen.[2] Darüber hinaus implizieren die synchronen Konstellationen immer auch diachrone Dimensionen.[3] Mit Blick auf diese Komplexität erscheint eine einseitig ausgerichtete Perspektivierung daher unzureichend, würde sie doch

> von einem experimentellen Laborzustand ausgehen oder Funktionen eines Fernsehens im Reinzustand postulieren, die sich in den Wirrnissen und Überlagerungen, denen Fernsehen als soziokultureller Gegenstand ausgesetzt ist, nicht mehr wiederfinden lassen.[4]

Die disparaten Bedingtheiten des Mediums Fernsehen, die sich auf der Ebene von Programmen und Formaten widerspiegeln, führen dazu, dass kein

---

[1] Adelmann et al. (Hg.): „Perspektiven der Fernsehwissenschaft“, S. 8. S. auch Fiske, John: *Television Culture*. London (u. a.): Routledge 2006 (OA.: 1987): „Television, its viewers, and the ways it functions in society, are so multifarious that no tightly focused theoretical perspective can provide us with adequate insight.“ (Ebd., S. 1).

[2] Die Notwendigkeit einer multiperspektivischen Herangehensweise betonte bereits Adorno: „Die gesellschaftlichen, technischen, künstlerischen Aspekte des Fernsehens können nicht isoliert behandelt werden. Sie hängen in weitem Maße voneinander ab.“ Adorno, Theodor W.: „Prolog zum Fernsehen“. In: Ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle.* Frankfurt a. M.: Fischer 1971, S. 69-80, hier S. 69.

[3] Vgl. auch Mikos, Lothar: *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens.* Berlin: VISTAS 2001, S. 11.

[4] Adelmann et al. (Hg.): „Perspektiven der Fernsehwissenschaft“, S. 10f.

konsistentes Theoriegerüst existiert und das breite Spektrum wissenschaftlicher Diskurse den Eindruck einer babylonischen Sprachverwirrung erweckt:

> Die verschiedenen Disziplinen […] tragen ihre Erkenntnisinteressen an das Objekt Fernsehen heran, suchen mit ihren unterschiedlichen Methoden seine Dimensionen abzustecken. Soziologische und psychologische Fragestellungen, publizistik- und medienwissenschaftliche, ästhetische und wahrnehmungstheoretische Ansätze sind ebenso wie juristische und wirtschaftstheoretische zu finden. Auch in den Darstellungs- und Schreibweisen findet sich eine Vielfalt, die mit der Komplexität des Gegenstandes zu tun hat.[5]

Im Folgenden werden die im Rahmen der Arbeit relevanten Diskurse referiert, um als Basis für weitere Überlegungen zu dienen. Orientiert an der Zielsetzung, den Entstehungs- und Entwicklungsprozessen der Doku-Soap nachzugehen und sie in Beziehung zur Prozesshaftigkeit des Mediums zu setzen, gilt das Interesse einerseits den komplexen Strukturen des Fernsehens und andererseits den spezifischen Momenten des Dokumentarischen.

2.1 Fernsehen als Dispositiv

Knut Hickethiers Ansatz, „Fernsehen als Dispositiv zu begreifen“[6], ist ein Versuch, der Komplexität des Mediums besser gerecht zu werden und es näher bestimmen zu können. Durch ihn

> lassen sich die verschiedenen Aspekte zusammensehen, entsteht ein stärker rezeptionsorientiertes Modell der Fernsehkommunikation, das sich dennoch nicht unabhängig von der Angebotsebene, den Programmen, ihren Strukturen, Sendungen und Bedeutungen versteht.[7]

---

[5] Hickethier, Knut: „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt a. M.: Lang 1992, S. 9. Eine ähnliche Reihung findet sich in Mikos: *Fern-Sehen*, S. 11.

[6] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 63.

[7] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 82. Hier kann ein Bezug zu Stuart Halls kulturtheoretischen Überlegungen hergestellt werden, die bereits Anfang der 1970er Jahre publiziert wurden. Er sieht die mediale Kommunikation als „a structure produced

Der von Hickethier verwendete Dispositiv-Begriff geht auf den Entwurf von Michel Foucault zurück, der ihn als „eine Superstruktur zur Ordnung der Diskurse“[8] definiert. Er versteht darunter

> ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft ist.[9]

Jean-Louis Baudry hat das Konzept des Dispositivs Mitte der 1970er Jahre auf seine theoretischen Überlegungen zum Kino angewandt,[10] um damit „die

---

and sustained through the articulation of linked but distinctive moments – production, circulation, distribution/consumption, reproduction.“ (Hall, Stuart: „Encoding, Decoding“. In: During, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader*. New York (u. a.): Routledge 1993, S. 90-103, hier S. 91 (OA.: 1973)). Zu einem vergleichbaren Dispositiv-Begriff in Bezug auf das Fernsehen s. Casetti, Francesco; Odin, Roger: „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz“. In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz: UVK 2002, S. 311-333, hier S. 311 (OA.: „De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique“, 1990).

[8] Hickethier, Knut: „Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens“. In: Ders.; Zielinski, Siegfried (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Berlin: Spiess 1991, S. 421-447, hier S. 430.

[9] Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“. In: Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve 1978, S. 118-175, hier S. 119f. (OA.: „Le jeu de Michel Foucault“, 1977). Zur weiteren Erläuterung s. Steinmaurer, Thomas: *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs.* Innsbruck (u. a.): Studien Verlag 1999, insbesondere S. 16-36: „Der Terminus des Dispositivs wurde ursprünglich von Michel Foucault zur Bezeichnung und Analyse gesellschaftlicher Wissensformationen in die Diskussion eingebracht. Foucault versteht unter einem ‚Dispositiv‘ jene Superstruktur, die sich durch eine Anordnung unterschiedlicher gesellschaftlicher ‚Diskurse‘ als deren Substrukturen selbst konstituiert.“ (Ebd., S. 16). Der Begriff des Diskurses bezeichnet dabei zusammenfassend die einzelnen Aspekte der Wissensformationen, ihre Verteilung, Produktion und Strukturierung (vgl. ebd.).

[10] Vgl. Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen.* 48/11/1994, S. 1047-1074 (OA.: „Le dispositif. Approches métapsychologiques de l’impression de réalité“, 1975). Für eine weiterführende Darstellung des Dispositiv-Begriffs in der Filmtheorie verweist Hickethier auf Lowry, Stephen: „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers“. In: *montage/av* 1/1/1992, S. 113-128, insbesondere S. 118ff. Einen Überblick zu zentralen Texten und Positionen der Apparatus-Theorie

räumlich-technische Anordnung der Apparate und ihre Auswirkungen auf die filmische Wahrnehmung“[11] zu beschreiben. Dabei bezieht er sich auf Platons Höhlengleichnis, „das die menschliche Erkenntnis als Wahrnehmungsresultat einer Schattenprojektion an der Höhlenwand begreift“[12], und verknüpft dieses Sinnbild mit Elementen aus Sigmund Freuds Traumdeutung[13]. In diesem Ansatz, der die räumliche und technische Anordnung des Apparats mit psychoanalytisch orientierten Beobachtungen zur Wahrnehmung in Beziehung setzt, ist die filmische Rezeption durch drei zentrale Effekte gekennzeichnet: „Realitätseindruck, Erlebnisqualität und Teilhabe-Suggestion“[14].

2.1.1 Anordnung

Davon ausgehend vergleicht Hickethier zunächst die apparativen Anordnungen von Kino und Fernsehen, und setzt sich dabei mit Karl Siereks Ansatz auseinander, „das Fernsehdispositiv im strikten Gegensatz zum Kinodispositiv zu definieren“[15]. Dieser beschreibt das Kinoerlebnis wie folgt:

> Man geht *ins* Kino und betritt dabei eine Maschine, *in* der man Platz nimmt: hinten ein Projektor, vorne eine Leinwand, dazwischen, eingeklemmt und auf einem festen Platz fixiert, Aug‘ und Ohr. Diese Maschine, deren *Bestandteil* der Zuschauer wird, ist

---

bietet Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992, insbesondere S. 19-76.

[11] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 63.

[12] Ebd., S. 64.

[13] Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998 (OA.: 1900).

[14] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 63. Diese entstehen nach Baudry jenseits der jeweils vermittelten Inhalte, sondern vielmehr in der Art, wie die Apparatur selbst auf den Zuschauer wirkt, denn sie „ist darauf angelegt, daß der Zuschauer die Technik und die Vielzahl der Operationen, die die Abbildung überhaupt nur möglich machen, – *vergißt*.“ (Winkler: *Der filmische Raum*, S. 23 [Hervorh. im Original]). Dieses Vergessen der Apparatur und Versinken im Geschehen auf der Leinwand ermöglicht eine Ideologisierung der oben genannten Effekte (vgl. ebd. sowie Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 63).

[15] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 66. Einen ausführlich differenzierenden Vergleich der beiden Dispositive bietet Ellis, John: *Visible Fictions. Cinema. Television. Video.* Überarbeitete Ausgabe. London (u . a.): Routledge 2003 (OA.: 1982).

> abgeschottet von draußen, von anderen, alltäglichen Formen der Wahrnehmung und der sozialen Partizipation.[16]

Die Beziehung zwischen Zuschauer und Medium sowie den daraus resultierenden Rezeptionserfahrungen stellt sich nach Sierek grundsätzlich anders dar:

> Egal ob der Fernsehschirm sich innerhalb eines Wohnungsverbandes […] befindet, oder im öffentlichen Raum aufgestellt ist, er steht immer *innerhalb* eines vorhandenen Ensembles, das verschiedenste Funktionen und nicht nur die des Bildersehens erfüllt. Während man *ins* Kino geht, befindet man sich *beim* Fernseher. Dieses Gerät erzeugt keine Höhle, von der man umhüllt ist, sondern ist ein massiver statischer Körper, der sich gegen den Betrachter hin abschließt. Und als Möbelstück wird es entweder zu einem Accessoire oder zu einem Hindernis bei diversen alltäglichen Verrichtungen. Das Fernsehgerät ist einfach da, ob es läuft oder nicht.[17]

---

[16] Sierek, Karl: „Geschichten am Schirm. Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs“. In: Haberl, Georg; Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm.* Wien (u. a.): Europaverlag 1991, S. 59-70, hier S. 59 [Hervorh. im Original]. Diese Abschottung erfolgt sowohl durch „eine dispositive Kopplung des Körpers eines Zuschauersubjektes zur Leinwandprojektion als auch eine Rückkopplung der Projektion zum […] fixierten Körper des Zuschauers.“ (Paech, Joachim: „Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 773-789, hier S. 779). Neben dieser Fixation führt allein die Abdunkelung des Kinoraums zu einer Atmosphäre der Abschottung (vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 65). Hickethier merkt allerdings an, dass „anfangs noch eine gewisse Abdunkelung gesucht und eine Lampe hinter dem Fernseher zur Herstellung einer spezifischen ‚Atmosphäre‘ aufgestellt wurde“ (ebd.). Der Fernsehhersteller Philips hat diese ehemals improvisierte visuelle ‚Aufwertung‘ vor einigen Jahren durch die Entwicklung des sogenannten Ambilights in das Gerät implementiert und beschreibt diese Technik und ihre Wirkung auf den Betrachter wie folgt: „Ambilight projiziert einen sanften Lichtschimmer auf die Wände rund um das Fernsehgerät, der sich automatisch den Farben und der Helligkeit des Bildschirminhaltes anpasst. Ambilight verbessert den wahrgenommenen Kontrast, Farbe und Details und vermittelt das Gefühl, ein größeres Bild zu betrachten. Mit Ambilight taucht der Zuschauer noch tiefer in das Fernseherlebnis ein – Ambilight gibt das Gefühl, Teil des Geschehens zu werden.“ (Anonym: „Das Ambilight von Philips macht den Unterschied. Was ist Ambilight?“. http://presse.philips.de/apps%5Cn_dir%5Ce1231501.nsf/pages/5B896FC4D52155DBC12574B00039B69F/$FILE/Backgrounder+-+Ambilight.pdf, 8.10.2011).

[17] Sierek: „Geschichten am Schirm“, S. 61f. [Hervorh. im Original]. Zu den durch das Einbinden des Fernsehapparates in das häusliche Umfeld resultierenden Umstrukturierung bisheriger Gestaltungen des Wohnraums und Möblierungen s. weiterführend Steinmaurer: *Tele-Visionen*, S. 297ff.

Sierek wählt bewusst die Formulierung *beim* und nicht *vorm* Fernseher, denn er sieht in ihm einen Gegenstand, „um den herum man sich bewegt, von dem man abschweift und dem man sich bisweilen wieder zuwendet.“[18] Diese Bewegungen beziehen sich nicht nur auf den Körper des Zuschauers, sondern auch auf seine Aufmerksamkeit und seinen Blick, denn dieser „rutscht häufig ab am äußeren Rand des Gehäuses und schweift fortwährend weg in den Raum, der den Apparat umgibt.“[19] Während nach Sierek also das Kino-Dispositiv einen konkreten Ort markiert, dem eine bestimmte (An)Ordnung zu eigen ist, die zu einer Fixierung der Zuschauer führt, handelt es sich beim Fernsehen um einen manifesten Gegenstand, der lediglich Teil eines räumlichen Arrangements ist, in welchem die Zuschauer sowohl körperlich wie auch gedanklich frei flottieren können. Dennoch ist auch mit dem Fernsehen eine gewisse ‚Örtlichkeit‘ verbunden, denn es „hat eine **Ortsverschiebung** hin zum Rezipienten stattgefunden“[20]. Damit ist die physische Arretierung der Zuschauer durch die apparative Anordnung nicht mehr gegeben,[21] und so wird auch „die Disziplinierung der Wahrnehmung“[22] aufgehoben.[23]

Die im Kino erlebte Faszination, die wie eine „Fessel des Blicks“[24] wirkt, scheint also beim Fernsehen nicht mehr gegeben zu sein. Dem widerspricht Hickethier insofern, als dass Kinofilme seit Jahrzehnten feste Bestandteile des Fernsehprogramms sind, was aus seiner Sicht wiederum darauf schließen lässt, dass ein Zuschauer sich auch „vor dem Fernsehgerät sitzend […] in einen Film

[18] Sierek: „Geschichten am Schirm“, S. 62. Hickethier sieht die Position des Zuschauers trotz der Vorstellung einer ‚neuen Beweglichkeit‘ letztlich doch fixierter: „Der ‚Fernseher‘ sitzt in der Regel zu Haus *vor* dem Fernseher.“ (Hickethier: „Apparat – Dispositiv – Programm“, S. 426 [Hervorh. im Original]).

[19] Sierek: „Geschichten am Schirm“, S. 62. Vgl. auch Paech: „Das Verschwinden der Dame“, S. 786.

[20] Hickethier: „Apparat – Dispositiv – Programm“, S. 428 [Hervorh. im Original].

[21] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 65. Hickethier erwähnt in diesem Zusammenhang auch das mediengeschichtlich ältere Radio-Dispositiv, „das als ein rein akustisches Medium bereits vor der Etablierung des Fernsehens ins häusliche Umfeld integriert worden war. Die Vermittlungsstruktur des Akustischen erlaubte hier bereits eine grundsätzlich flexiblere Anordnung von Empfangsgerät und Hörer.“ (Ebd., S. 66).

[22] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 65.

[23] Darüber hinaus verschwindet der „Veranstaltungscharakter“ (Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 65), und da die Zuschauer sich während des Fernsehens zumeist in ihrem privaten Umfeld befinden, entfallen zusätzlich „die mit der Kinopräsentation verbundenen kulturellen Konventionen“ (ebd.).

[24] Ebd., S. 787.

versenken kann“[25]. Dennoch ist die Rezeptionserfahrung prinzipiell eine andere, und die Etablierung des Fernsehens als Massenmedium markiert für Hickethier „eine neue Lernphase in der medialen Wahrnehmung, die stärker auf ein audiovisuelles Abstraktionslernen als auf eine sinnliche Vergegenwärtigung abzielte“.[26]

Die fesselnde Wirkung des Kinoerlebnisses lässt sich demnach kaum auf die Fernsehrezeption übertragen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, steht für Hickethier die Ambivalenz der Nutzungsmöglichkeiten im Vordergrund, da sie „bislang zwar immer wieder benannt, aber nicht theoretisch erörtert wurden“[27]. Sie reichen vom „Dahindösen beim eingeschalteten Fernsehgerät über ein ritualisiertes Zuschauen, ein konzentriertes, stark selektives Sehen bestimmter Programmangebote bis hin zum Zappen durch die Programme“.[28]

---

[25] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 66.

[26] Ebd., S. 67. Hickethier weist allerdings darauf hin, dass diese grundsätzliche Änderung des Rezeptionsverhaltens nicht sofort nach der Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren erfolgte. Die bis dahin im Kino übliche „konzentrierte Betrachtungsweise der Zuschauer“ ließ mit der Ausdifferenzierung verschiedener Programme, der Expansion der Sendezeiten und der damit einhergehenden Angebotsfülle nach (vgl. ebd.). Dennoch oder gerade deshalb zielt das Bemühen der Produzenten immer wieder darauf ab, dass die Rezipienten ihren Blick bewusst auf den Apparat lenken und ihre Aufmerksamkeit den Bildern schenken. Die besten Chancen ergeben sich durch den fernsehspezifischen Ereignischarakter von Live-Sendungen, z.B. im Sportbereich. Zu verschiedenen Aspekten von Direktübertragungen s. weiterführend Hallenberger, Gerd; Schanze, Helmut: *Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen.* Baden-Baden: Nomos 2000. Eine erhöhte Aufmerksamkeit kann aber auch durch eher schlichte Strategien erzielt werden, z.B. indem Fernsehfilm-Produktionen als Event-Movies etikettiert werden, und das Medium somit seine ganz eigenen (Fernseh-)Ereignisse generiert.

[27] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 63.

[28] Ebd., S. 74. Das Zapping als Rezeptionshaltung ist ein anschauliches Beispiel dafür, „wie durch scheinbar geringe Veränderungen in der technischen Anordnungsstruktur grundlegend andere Wahrnehmungsweisen ermöglicht werden. Die Fernbedienung erlaubt den Zuschauern eine gesteigerte Beweglichkeit zwischen den Programmangeboten“. (Ebd., S. 75). Allerdings ist eine echte Erweiterung des Nutzungsspielraums durch diese äußere technische Neuerung nur dann wirklich spürbar, wenn auch die Programmangebote als „Innenseite des Dispositivs Fernsehen“ (ebd., S. 76) sich verändern, d.h. erweitert werden (vgl. ebd., S. 75). Dann kann sich noch ein anderer Rezipienten-Typus entwickeln: „Während der Zapper ja ebenso wahl- wie ruhelos durch die Programme irrt und sich verdrückt, sobald es langweilig wird, ist der Grazer am ehesten mit dem Zeitungsleser zu vergleichen. Sein ‚Channel-hopping‘ ist kein rastloses, sondern vielmehr ein zielgerichtetes Suchen. Der Grazer würde also jenem Zuschauer entsprechen, der sich in der vorsintflutlichen Zeit des öffentlich-rechtlichen Monopols die Programmzeitschrift zur Hand genommen hat und heute eben seine mögliches Interesse gleich an der Ware selbst und nicht an ihrer Beschreibung misst; er stellt sich sein Fernsehmenü nicht anhand der Speisekarte, sondern direkt am Buffet zusammen.“ (Gangloff, Tilmann P.: „Faszination

Diese unterschiedlichen Rezeptionshaltungen bildeten sich im Laufe der Fernsehgeschichte durch eine zunehmende „Gewöhnung und Habitualisierung“[29] heraus, und ermöglichen als Spezifika der Fernseherfahrung eine „andere Subjektkonstitution“[30] als beim Kinoerlebnis:

> [D]er Widerspruch zwischen einem „Nichtloskommen“ vom Fernsehen und dem Gefühl von Langeweile und verlorener Zeit; der zwischen der Haltung, nichts von dem, „was läuft“, verpassen zu wollen, und gleichzeitig erfahrener Sinnentleerung; der zwischen dem Eindruck der Manipulation (der anderen) durch das Fernsehen und der eigenen Unbeeinflußbarkeit durch die Medien.[31]

Dem Gefühl der Langeweile setzt Mikos das Moment der Unterhaltung durch das Fernsehen entgegen. Er sieht es als Teil eines großen Angebots von sowohl medialen als auch nicht medialen Aktivitäten,[32] denen Menschen in ihrer Freizeit nachgehen: „Sie dienen der Regeneration und Erholung, sie bereiten Spaß und Vergnügen. Ihre wesentliche Qualität liegt im lustvollen Erleben. Auch das Fernsehen zählt mit seinen unterhaltenden Elementen dazu“[33], und vermittelt neben emotionalem Wohlbefinden auch Möglichkeiten der Umweltorientierung.[34]

---

und Langeweile. Der Homo zappens als mündiger Zuschauer“. In: Ders.; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 129-131, hier S. 130).

[29] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 67.

[30] Ebd., S. 68.

[31] Ebd., S. 63.

[32] „Wir sehen […] fern, hören Radio oder lesen Zeitung […], wir vergnügen uns mit Video- und Computerspielen ebenso wie mit Karten- und Brettspielen, wir fahren Achterbahn und spielen Flipper, wie gehen in die Oper, ins Musical oder Theater, wir besuchen Fußballspiele und Boxkämpfe, wir gehen ins Kino und in Konzerte.“ (Mikos: *Fern-Sehen*, S. 12).

[33] Ebd. Eine Gegenposition zur Qualität einer „populären Ästhetik“ vertritt Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 64 ff. (OA.: *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979). Was dieser als Manko empfindet, wendet Mikos ins Positive: „Diese populäre Ästhetik setzt sich gegen die distinktiven Formen etablierter Kunst und Ästhetik ab. Sie versucht, einen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zu behaupten, indem sie in die alltäglichen Aktivitäten der Menschen integriert ist. Fernsehen als Medium der Unterhaltung ist Bestandteil der Populärkultur.“ (Mikos: *Fern-Sehen*, S. 12).

[34] Hier bezieht er sich auf Dehm, Ursula: *Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben*. Mainz: v. Hase und Koehler 1984, S. 131ff.

Diese sich deutlich von der Kinoerfahrung unterscheidende Rezeptionshaltung ist für Hickethier einer der wesentlichen Gründe, die Idee „eines eigenständigen *Dispositivs Fernsehen*“[35] weiterzudenken. Ein anderes Argument hierfür sieht er darin, dass der Begriff des Dispositivs innerhalb der Filmtheorie eher statisch verstanden wird.[36] Diese Art der Fixierung wird dem Fernsehen seiner Meinung nach nicht gerecht, da es in seiner Geschichte schnellere und nachhaltigere Veränderungen innerhalb seiner dispositiven Strukturen erfahren hat als andere Medien.[37] Wesentlich erscheint ihm deshalb, ein dynamisches Konzept zu entwickeln, das historische Entwicklungen berücksichtigt,[38] und gleichzeitig „die apparative Anordnung in ihrer sozialen Rahmung“[39] im Blick behält.

2.1.2 Rahmungen

Nach Hickethier ist das Fernsehbild zunächst einmal „durch die Unveränderbarkeit der Bildschirmbegrenzungen des Fernsehgeräts fixiert“.[40] Des Weiteren bildet, wie bereits ausgeführt, „die situative Einbindung des

---

[35] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 64 [Hervorh. im Original].

[36] Vgl. ebd. Hickethier bezieht sich noch einmal auf Sierek und kritisiert dessen Vorstellung „einer ahistorischen Konstruktion der Mediendispositive: Er setzt das Kino einer begrenzten historischen Phase als zeitübergreifend wirksam, und dem stellt er ein ebenso ahistorisch konstruiertes Fernsehdispositiv gegenüber. Doch so, wie das Fernsehen sich […] geändert hat, so hat sich auch das Kino geändert, auch wenn die an der klassischen Ära orientierten Kinofilm-Theoretiker dies nur ungern zur Kenntnis nehmen wollen.“ (Ebd., S. 66). Vgl. weiterführend Sierek, Karl: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik.* Wien: Sonderzahl 1993.

[37] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 64. Hickethier erwähnt im Weiteren die scheinbar paradoxen Bemühungen, das Fernsehen durch die stete Weiterentwicklung seiner Technik den „Überwältigungskonzepten des Kinos“ (ebd., S. 68) wieder anzunähern: „Die Differenzen […] sollen im High Definition Television (HDTV) weitgehend durch eine Vergrößerung der Bildfläche, eine Verbesserung der Bildauflösung und eine Steigerung der Tonqualität, also durch eine Annäherung an den Kinostandard, erreicht werden.“ (Ebd., S. 68). Zur dieser Entwicklung s. auch Steinmaurer: *Tele-Visionen*, S. 364-397. Als Hickethiers Aufsatz 1995 veröffentlicht wurde, sollte es noch zehn Jahre dauern, bis die ersten deutschen Fernsehsender ihr Programm in HD-Qualität ausstrahlten. Die heutige Verbreitung und Nachhaltigkeit dieser Entwicklung war damals noch nicht abzusehen.

[38] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 64.

[39] Ebd., S. 68.

[40] Ebd., S. 69.

Zuschauers in sein individuelles häusliches Umfeld“[41] in der Regel den Rezeptionsrahmen der medialen Vermittlung. Die Bilder und ihre Aneignung sind gleichzeitig in größere gesellschaftliche Zusammenhänge eingebettet, die außerhalb der individuellen Fernsehkommunikation liegen. Zumeist gehören diese nur mittelbar und selten bewusst zum Erfahrungshorizont des Publikums. Durch sie verlängert sich die „apparative Anordnung von Zuschauer und Fernsehgerät […] um einen institutionellen Apparat hinter dem Empfänger“.[42]
Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Fernsehen als Dispositiv

> sucht nun gerade nach den Verflechtungen und Vernetzungen auf den verschiedenen materialen Ebenen, sieht Gesetze und gebaute Architektur, Senderlogos und Programmrichtlinien, administrative Strukturen der Sender und Genrekategorien, Rezeptionssituationen und Technik, Zuschauererwartungen und medienindustrielles Kalkül zusammen.[43]

Die einzelnen Elemente dieser dispositiven Rahmung sind durch festgeschriebene Regelungen und allgemein akzeptierte Konventionen bestimmt, durch die sich verschiedene „Machtaspekte“[44] des Mediums manifestieren. Bei näherer Betrachtung erscheint das Fernsehen als „breites Geflecht von offen sich ausstellenden oder eher verdeckt arbeitenden Medieninstitutionen innerhalb der Gesellschaft“.[45]
Die komplexen Rundfunk- und Mediengesetze z.B. verwandeln „staatliche und halbstaatliche Einrichtungen“[46] wie Rundfunkräte oder Landesmedienanstalten in „gesellschaftliche Kontrollorgane“[47]. Diese gestalten nicht nur die äußere Konstitution des Fernsehsystems, sondern auch „die daran geknüpften

[41] Ebd.
[42] Ebd.
[43] Ebd., S. 70.
[44] Ebd., S. 69. Hickethier bezieht sich hier neben Foucault auch auf Deleuze, Gilles: „Was ist ein Dispositiv?“ In: Ewald, François; Wadenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162.
[45] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 69.
[46] Ebd., S. 70.
[47] Ebd. Während erstere für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk zuständig sind, regeln letztere die Bedingungen für den privatwirtschaftlich organisierten Rundfunk. Zu weiteren rechtlichen und gesetzlichen Regelungen s. Karstens, Eric; Schütte, Jörg: *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten.* 2., aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, insbesondere S. 26-67.

inneren Richtlinien über die Führung der Apparate“[48], was u. a. weitreichende Konsequenzen für personalpolitische Entscheidungen in den Sendeanstalten haben kann.[49] Sie können in gewissem Maße auch Einfluss auf die Ausgestaltung der Programme nehmen.[50] Insbesondere bei den freien Produktionsfirmen und kommerziellen Sendern kommen die „ökonomischen Potentiale“[51] bzw. Zwänge des Fernsehmarktes hinzu.[52] Das Medium ist daher geprägt

---

[48] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 70.

[49] Ein Beispiel illustriert die Machtverhältnisse zwischen Institution und Personal besonders eindrücklich: Nikolaus Brender, seit April 2000 Chefredakteur des ZDF, wurde Anfang 2009 vom zuständigen Verwaltungsrat die anstehende Vertragsverlängerung verwehrt, obwohl Intendant Markus Schächter sich nachdrücklich dafür ausgesprochen hatte. Roland Koch, damaliger hessischer Ministerpräsident und stellvertretender Vorsitzender des ZDF-Gremiums, nannte in einem Interview als Entscheidungsgrund die sinkenden Quoten im Bereich der Nachrichten- und Informationssendungen (vgl. Niggemeier, Stefan: „Fall Brender. Es geht ums Prinzip“. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fall-brender-es-geht-ums-prinzip-1775460.html, 30.11.2009). In der sich anschließenden öffentlichen Debatte wurde jedoch klar, dass Brender sich in seiner Arbeit parteipolitischen Einflussnahmen immer konsequent entzogen hatte, und sich damit den Unmut einiger führender CDU-Politiker zugezogen hatte (Anonym: „Entscheidung des Verwaltungsrats: ZDF-Chefredakteur Brender muss gehen“. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,663847,00.html, 30.11.2009). Dass Brender Ende März 2010 unfreiwillig und gegen den Wunsch der Intendanz seinen Platz räumen musste, zeigt wie weit der Einfluss der Politik auf die Personalentscheidungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks reichen kann. Die Vorstellung, dass dieser „mit der durch das Modell intendierten Interessenbalance einen unabhängigen und kritischen Journalismus“ (Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 71) gewährleistet, muss unter Berücksichtigung solcher Fälle deutlich relativiert werden.

[50] So nimmt die Politik auch innerhalb der ARD immer wieder Anstoß an einzelnen Sendungen oder Beiträgen (vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 70, Anmerkung 3), und beweist in einzelnen Fällen eine echte Entscheidungsmacht über das, was die Zuschauer zu sehen bekommen. Beispielsweise entschied der unter dem Einfluss der CSU stehende Regionalsender Bayern 3 im Jahr 1977, die *Tagesschau* durch eine eigene Nachrichtensendung zu ersetzen und im Zuge dessen auch die Zeitstruktur des Abendprogramms zu ändern (vgl. Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens.* Stuttgart (u. a.): Metzler 1998, S. 344). Der Bayrische Rundfunk steigt gelegentlich auch aus dem laufenden Programm der ARD aus, z.B. bei einer Ausstrahlung der Kabarett-Sendung *Scheibenwischer*, die nach dem Reaktorunfall in Tschernobyl 1986 ausgestrahlt wurde, und in der Dieter Hildebrandt u.a. forderte „den Papst zu dekontaminieren.“ (Reufsteck, Michael; Niggemeier, Stefan: *ZAPP! Merkwürdigkeiten aus der Fernsehwelt*. Köln: vgs 2008).

[51] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 70.

[52] Für die Tragweite dieser Vorgaben ist eine weitere Personalie kennzeichnend. Anfang 2010 schied Guido Bolten überraschend als Geschäftsführer von SAT.1 aus, obwohl er diesen Posten erst seit einem Jahr bekleidete. Er hatte den Sender in dieser Zeit auftragsgemäß neu strukturiert, wodurch sich SAT.1 eine deutliche Steigerung der Einschaltquoten erhoffte. Diese blieben jedoch lediglich stabil, so dass er gehen musste. (Anonym: „Der Mann der Kerner und Pocher holte. Geschäftsführer Guido Bolten verlässt SAT.1“. http://www.welt.de/fernsehen/article5832136/Geschaeftsfuehrer-Guido-Bolten-verlaesst-Sat-1.html, 21.1.2010).

durch ein stetes „Wechselspiel zwischen inneren Strukturmaßnahmen und äußeren Eingriffen“.[53] Insgesamt gesehen streben diverse gesellschaftliche Institutionen mit durchaus divergierenden Interessen eine durch die medialen Gegebenheiten des Fernsehens mögliche „Beherrschung gesellschaftlicher Diskurse“[54] an. Ihnen scheint dieses Medium „aufgrund der Ansprache mehrerer Sinne der Zuschauer und durch die ihm eigene Vermischung von Öffentlichkeit und Privatheit als Medium der Beeinflussung ideal geeignet.“[55] Um dieses Vorhaben nicht offen auszustellen, bemühen sie sich um den Anschein einer „Diskursfähigkeit“[56], die auf einer begründbaren Argumentation beruht.[57] Diese Bemühungen sind allerdings nicht selten vergebens, denn wenn der Zuschauer dem Fernsehen aus freiem Willen heraus seine Aufmerksamkeit schenkt, hat er in der Regel „kein Interesse an gesellschaftlicher Machterhaltung, sondern folgt subjektiven Bedürfnissen nach informativer Orientierung, nach Unterhaltung und emotionaler wie kognitiver An- und Entspannung.“[58]

2.1.3 Subjekt

Durch seine apparative Anordnung und die spezifischen Rahmungen bietet das Dispositiv Fernsehen dem Zuschauer „die Möglichkeit vieler verschiedener Rezeptionshaltungen […], die jede für sich intensiv eingenommen werden

[53] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 70.
[54] Ebd., S. 71.
[55] Ebd.
[56] Ebd.
[57] Vgl. ebd.
[58] Ebd. Aufgrund dieser Haltung zeigt sich der Zuschauer durchaus resistent gegen mögliche mediale Manipulationsversuche und ist davon überzeugt, dass er sich durch sie in seiner Meinungsbildung nicht beeinflussen lässt (vgl. ebd.). Zum Verhältnis zwischen Information und Unterhaltung bemerkt Elisabeth Klaus: „Die Rezipierenden informieren sich auch aus fiktionalen Unterhaltungsangeboten, und sie nutzen Informationsangebote zur Unterhaltung. Aus Sicht des Publikums sind Information und Unterhaltung keine Gegensätze“. (Klaus, Elisabeth: „Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens“. In: Thomas, Tanja (Hg.): *Medienkultur und soziales Handeln.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 157-174, hier S. 160).

können [sic!].“[59] Der dadurch gegebene flexible Umgang mit dem Medium lässt es aus wissenschaftlicher Sicht wenig sinnvoll erscheinen, von nur einer für alle gültigen Nutzungsweise auszugehen und diese zu manifestieren.[60]

> Die Flexibilität des Zuschauerverhaltens und die Multifunktionalität des Angebots sind spezifische Eigenschaften des Dispositivs […]. Eine Festschreibung auf *eine* Nutzungsweise, auf *eine* Eigenschaft des Programmangebots verkennt die Besonderheit des Fernsehens und das, was dieses Medium so geeignet macht für Machterhalt und Gewährleistung gesellschaftlicher Kommunikation, Bedürfnisbefriedigung und emotionaler Steuerung.[61]

Als seit langem habitualisierte und daher am ehesten dominierende Art der Rezeption gilt für Hickethier das „*Einklinken* in Diskursströme und Erzählkontexte“[62] des Mediums, welches nicht nur im Zusammenspiel mit anderen Rezeptionsformen, sondern bereits in sich selbst eine gewisse Flexibilität birgt. Sichtermann ist der Ansicht, dass der Zuschauer im Laufe der Zeit eine Art ‚sechsten Sinn‘ dafür entwickelt hat, wann es sich lohnt, genau hinzusehen, oder zumindest hinzuhören.[63] Nach Hickethier benötigt er daher „nicht permanent die konzentrierte Aufmerksamkeit beim Zuschauen […], weil er die Teilhabe an den verschiedenen Wirklichkeiten durch das televisuelle Ein- und Aussteigen als Teil seiner Wirklichkeit versteht.“[64]

---

[59] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 74.
[60] Vgl. ebd.
[61] Ebd. [Hervorh. im Original].
[62] Ebd., S. 80 [Hervorh. A.N.].
[63] Vgl. Sichtermann: „Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium“, S. 121.
[64] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 80. Eine radikale Form des Ein- und Ausklinkens stellt das Switching dar. Es „kündigt das einseitige Verhältnis des Nachvollzugs und der Folge auf. Jeder Programmwechsel bedeutet primär einen *Ausstieg* aus dem jeweils laufenden Programm, ein Nein, das auch hinter der ‚Neugierde‘ oder dem Wunsch nach Abwechslung sich noch auffinden lässt.“ (Winkler, Hartmut: *Switching, Zapping: ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm.* Darmstadt: Häusser 1991, S. 63). Das ‚Nein‘ ist dabei jedoch immer relativ, denn der Zuschauer verweigert qua Fernbedienung zwar die Teilhabe am Gezeigten, andererseits bindet das Medium gerade durch sie seine Aufmerksamkeit. Trotz oder gerade wegen seiner Verweigerungshaltung sieht Winkler im Switchenden einen besonders produktiven Zuschauer: „Herausragend […] ist erstens die Position des Switchenden als *Nach*bearbeiter, d.h. die Tatsache, daß seine ‚Produktion‘ auf der Basis an sich ‚fertiger‘ Produkte ansetzt, und zweitens das Zusammenspiel zwischen diesen Vorgaben, dem subjektiven Eingriff und dem *Zufall*, das dem Endprodukt bestimmte Härten und eine

Wenn der Zuschauer sich also nicht durchgängig auf das Medium konzentriert, bedarf es entsprechender Nutzungskompetenzen, um im richtigen Moment durch eine bewusste Zuwendung seine individuellen Wünsche nach Orientierung, Unterhaltung oder Entspannung durch das Fernsehen befriedigen zu können. Damit dieses Abkehren und Zuwenden im dispositiven Dreiklang von „Angebot, Vermittlung und Wahrnehmung“[65] als Akt der Fernsehkommunikation irritationsfrei funktionieren kann, sind bestimmte „Gewißheiten beim Zuschauen“ [66] erforderlich, die der Rezipient während seiner medialen Sozialisation internalisiert hat, und an denen er festhält. Zumindest werden sie

> so lange nicht hinterfragt, wie nicht Veränderungen der Technik oder der Rahmungen dies erzwingen. […] Solche Gewißheiten verfestigen, was vom Fernsehen zu erwarten sei, wie es zu nutzen sei, sie schlagen sich in Habitualisierungen von Erwartungsnormen und Gebrauchsgewohnheiten nieder.[67]

Aber gerade diese Gewissheiten sind in den letzten Jahrzehnten durch tiefgreifende Veränderungen immer wieder erschüttert worden. [68] Der institutionelle, ökonomische und technische Wandel des Fernsehens hat den Zuschauer so gesehen eher unfreiwillig emanzipiert und in eine mehr oder minder hinterfragende Grundhaltung gegenüber dem Medium gezwungen.[69]

---

neue Fremdheit, und dem Erlebnis des Switchenden die Differenz zum üblichen ‚Fernseherlebnis‘ verschafft.“ (Winkler: *Switching, Zapping*, S. 152 [Hervorh. im Original]).

[65] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 73.

[66] Ebd.

[67] Ebd.

[68] Vgl. ebd., S. 74.

[69] Während der Jahrzehnte, in denen sich das Fernsehen zum Bestandteil ihres Alltags entwickelte, „haben die Menschen gelernt, hinter seine Kulissen zu schauen und sich von seinen Botschaften ironisch und kritisch zu distanzieren.“ (Klaus: „Fernsehreifer Alltag“, S. 170). Das Publikum hat sich an die Angebote des Mediums gewöhnt, „es mag sie nicht missen, aber ist voller Skepsis und im Grunde permanent zum Meckern aufgelegt. Seine Täuschbarkeit wird von Medienkritikern weit überschätzt – übrigens auch von den Machern selbst, die sich gern magische Kräfte zuschreiben.“ (Sichtermann: „Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium“, S. 124). Die Wahrnehmung des Fernsehens und der Umgang mit seinen Programmen gestaltet sich vielschichtig und in gewisser Weise paradox, denn „man nimmt, was kommt, setzt sich dem aus, was gerade läuft, vertraut darauf, daß die Programmmacher wissen, was sie tun […]. Zugleich ahnt man, daß dem nicht so ist, und meckert gewohnheitsmäßig; aber ergiebige, informative oder

Ein Versinken in „Bilderträumen“ gelingt auch deshalb kaum noch, wird in seiner vordringlichen Passivität aber auch nicht mehr gewünscht bzw. erwartet. Im Hinblick auf diese ‚Bewusstwerdung‘ des Rezipienten gegenüber dem Gesamtsystem Fernsehen „ist der Zuschauer […] als Subjekt ein das Dispositiv wesentlich *mitbestimmender* Faktor.“[70] Hickethier definiert es als

> eines, das sich in vielen auch nichtfiktionalen Diskursen und Redegewohnheiten im Medium Fernsehen einzuklinken versteht, sich auch jeweils souverän herausziehen kann, wenn es meint, genügend erfahren zu haben; eines, das sich distanziert und zugleich auch ironisch, belustigt verhalten kann gegenüber den Angeboten an Weltinformation und -interpretation. Dies ist natürlich […] ein Ideal, ein aus den Gegebenheiten des Dispositivs erschlossenes Konstrukt. Die Fernsehtheorie […] setzt [jedoch] auf die Freisetzung des Zuschauers aus den programmatisch vorgegebenen Bindungen, die den alten kulturellen Instanzen und Medien innewohnen.[71]

2.2 Aneignung

Daran anschließend richtet sich der Blick im Folgenden auf mögliche Strategien einer zunehmend ‚freigesetzten‘ Rezeption, die auf verschiedene Programmangebote des Fernsehens angewandt werden können. Diese Angebote werden unter Bezugnahme auf John Fiske als Texte begriffen,[72] die von den

---

besonders komische Sendungen werden auch weiterempfohlen und eigens eingeschaltet.“ (Ebd., S. 114).

[70] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 80 [Hervorh. A.N.].

[71] Ebd., S. 75 [Erg. A.N.]. „Dem alltäglichen Fluß der Worte und Bilder im Fernsehen sitzt der Zuschauer […] gelassen gegenüber. Mit inzwischen längst habitualisierten Distanzierungsmethoden weiß er sich in den ständig große Wichtigkeit behauptenden Programmen zurechtzufinden.“ (Ebd., S. 80). Der Fernsehproduzent Carl-Ludwig Rettinger schätzt die Position des Rezipienten knapp zehn Jahre später wie folgt ein: „Die größten Fernsehprofis sind die Zuschauer selbst, nicht im Produzieren, aber im Zuschauen, im Mitfiebern, Mitdenken, Mitfühlen. Das althergebrachte Klischee des ungebildeten Fernsehzuschauers geht an den Realitäten völlig vorbei.“ (Rettinger, Carl-Ludwig: „Wir stehen erst am Anfang ...“. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003, S. 64-73, hier S. 72f.).

[72] Dieser Textbegriff „bezieht sich nicht nur auf das sprachliche Material im Programmfluß, sondern auch auf die visuellen und anderen ästhetischen Elemente.“ (Hickethier, Knut: „Methodische Probleme der Fernsehanalyse“. In: Ders. (Hg.): *Aspekte der Fernsehanalyse.* Münster (u. a.): LIT 1994, S. 10-28, hier S. 17).

Zuschauern auf unterschiedliche Arten gelesen werden können.[73] Seine Überlegungen erscheinen im Rahmen dieser Arbeit besonders geeignet, da sie sich der Frage widmen, über welche Merkmale mediale Texte verfügen müssen, damit sie von den Rezipienten nicht nur wahrgenommen, sondern als Teil der Populärkultur akzeptiert werden.[74] Fiskes Ergebnisse bieten in den folgenden Kapiteln eine Grundlage für die Untersuchung, wie die Doku-Soap als televisionäres Produkt zu einem populärkulturellen Phänomen avancierte.

Im Anschluss daran wird die von John Ellis entwickelte Idee, die Vermittlung medialer Texte und ihrer Inhalte durch das Fernsehen als einen Prozess des Durcharbeitens zu begreifen, eingehender erörtert. Für die weiteren Überlegungen ist hier der Aspekt der Gegenwärtigkeit wesentlich, denn nicht nur der Apparat selbst ist in unserem Alltag stets präsent, sondern auch das, was er uns präsentiert. Das Fernsehen und seine Erzählungen begleiten die

---

[73] Er vermeidet in diesem Zusammenhang die Begriffe *viewer* oder *audience* bzw. *audiences*, wie er sie an anderer Stelle verwendet (s. Fiske, John: *Television Culture*. London (u. a.): Routledge 2006, S. 16f. (OA.: 1987)). Stattdessen spricht er von „the people" (Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 103). In der deutschen Übersetzung des Textes wählen Andreas Hepp, Silke Wölk und Henning Dekant dafür den Begriff die ‚Leute', merken jedoch an: „Der Ausdruck ‚the people' kann kaum angemessen ins Deutsche übertragen werden, da sich dahinter ein ausdifferenziertes Konzept der Cultural Studies verbirgt, mit dem John Fiske in Anlehnung an Stuart Hall versucht, die alltägliche Bedeutungsproduktion der Konsumenten analytisch zu fassen." (Fiske, John: „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur", In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 41-60, hier S. 59, Anmerkung **). Fiske selbst beschreibt den Begriff wie folgt: „The people, the popular, the popular forces, are a shifting set of allegiances that cross all social categories; various individuals belong to different popular formations at different times, […] which are described better in terms of people's felt collectivity than in terms of external social factors such as class, gender, age, race, region, or what have you." (Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 24).

[74] Vgl. ebd., S. 103. Fiske greift hier auf die Grundlagen der *Cultural Studies* zurück. Dieser Begriff fasst eine Reihe unterschiedlicher Forschungsarbeiten aus den Geistes- und Sozialwissenschaften zusammen, die sich mit Fragen kultureller Phänomene und ihrer Einbettung in den Alltag der Menschen auseinandersetzen: „Die Cultural Studies sind ein theoretisch fundierter, interdisziplinärer Ansatz der Kulturanalyse, der insbesondere auf eine Beschäftigung mit Alltagspraktiken, alltäglichen kulturellen Konflikten und Fragen der soziokulturellen Macht zielt. Indem diese Zusammenhänge in den gegenwärtigen Gesellschaften insbesondere in Medienprodukten und ihrer Aneignung greifbar werden erhält die Beschäftigung mit Medien in den Cultural Studies einen zentralen Stellenwert." (Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 10). Begründet wurde diese interdisziplinäre Forschungsrichtung in den 1960er Jahren am *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (*BCCCS*). Eine Einführung bietet u.a. Turner, Graeme: *British Cultural Studies. An Introduction*. New York (u. a.): Routledge 1992.

Zuschauer und verbinden sie mit der Welt. Die wesentliche Funktion des Dispositivs besteht darin, das Gezeigte mit Erklärungen bzw. Bedeutungen zu versehen sowie gesellschaftlich relevante Diskurse aufzuschlüsseln und sie dem Publikum anzubieten.[75] Auch populärkulturelle Formate wie die Doku-Soap tragen gesellschaftlich relevante Bedeutungspotentiale in sich, die mit Hilfe dieser prozesshaften Aneignung freigelegt werden können.

2.2.1 Populärkultur und *Producerly Texts*

Populärkultur ist nach Fiske ein widersprüchliches Phänomen. Einerseits setzt sie sich aus hochtechnisiert gefertigten, industriellen Konsumgütern zusammen, die zunächst einmal Teile einer gewinnorientierten ökonomischen Wertschöpfungskette sind.[76] Andererseits richtet sie sich an die ‚Leute', deren Interessen sich nicht zwingend mit denen der Produktionsseite decken.[77]

> To be made into popular culture, a commodity must also bear the interests of the people. Popular culture is not consumption, it is culture – the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system: culture, however industrialized, can never be adequately described in terms of the buying and selling of commodities.[78]

An dieser Stelle wird deutlich, dass es tatsächlich zwei ökonomische Systeme sind, in denen sich die populärkulturellen Güter bewegen. Parallel zu und

---

[75] Vgl. Ellis: *Seeing Things*, S. 74ff.
[76] Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 23.
[77] Vgl. ebd. Hickethiers Positionierung des Subjekts innerhalb der medialen Rahmungen ähnelt in diesem Punkt Fiskes Einschätzung (s. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 28f.).
[78] Ebd., S. 23. Damit enthebt Fiske die ‚Leute' von der ihnen in der Kritischen Theorie zugeschriebenen Position des manipulierten Konsumenten: „Während die Kulturindustrie […] auf den Bewußtseins- und Unbewußtseinsstand der Millionen spekuliert, denen sie sich zuwendet, sind die Massen nicht das Primäre sondern ein Sekundäres, Einkalkuliertes; Anhängsel der Maschinerie. Der Kunde ist nicht, wie die Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt." (Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie". In: Prokop, Dieter (Hg.): *Medienforschung. Band 1. Konzerne, Macher, Kontrolleure.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, S. 476-483, hier S. 476f. (OA.: 1963)).

gleichzeitig verbunden mit dem pekuniär ausgerichteten Kreislauf existiert auch ein in seiner Struktur vergleichbarer, kultureller Zirkel, in dem Bedeutungen produziert und ausgetauscht werden.[79] Doch ist der zirkulierende Diskurs allein nicht ausreichend, um medialen Objekten bzw. Inhalten eine nachhaltige Relevanz zu geben. Diese entsteht vielmehr erst dann, wenn quantitative und qualitative Aspekte innerhalb des Dispositivs zusammen kommen und Verbindungen zwischen ihnen entstehen.[80] Beim Medium Fernsehen ist das der Fall, wenn ein unter vornehmlich ökonomischen Gesichtspunkten produziertes Format die Aufmerksamkeit einer großen Zahl von Zuschauern bindet.[81] Wenn diese zu einer kollektiv-konzentrierten Rezeption und in der Folge zu einer breiten Auseinandersetzung führt, bei der nicht nur die dem Text eingeschriebenen Bedeutungen entschlüsselt werden können, sondern die Rezipienten Möglichkeiten zur Produktion nicht intendierter, alternativer Lesarten entdecken, kann eine zur reinen Konsumption gefertigte mediale Ware nach Fiske Teil der Populärkultur werden: „The social experience that determines the relevances that connect the textual to the social and that drive this popular productivity is beyond textual control".[82]

Um sein Verständnis dieser spezifischen Textart näher zu erläutern bezieht sich Fiske zunächst auf die von Roland Barthes getroffene Unterscheidung „between readerly and writerly tendencies in texts, and the reading practices they invite."[83] Der lesbare Text spricht einen passiven und disziplinierten Leser an, der die bereits formulierten Meinungen unhinterfragt akzeptiert. Der Text selbst erscheint in sich geschlossen, was das Aneignen erleichtert, da vom Leser selbst nicht zu viel gefordert wird.[84] Im Gegensatz dazu fordert der schreibbare Text den Leser auf, ihn aktiv zu lesen, ihn selbst gedanklich immer wieder neu zu schreiben bzw. zu überarbeiten, um ihn zu verstehen. Der Text

[79] Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 26f.
[80] Vgl. Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 7.
[81] Vgl. ebd., S. 7f. Winkler bezieht sich an dieser Stelle allerdings nicht auf das Fernsehen, sondern wählt als Beispiel die Druckmaschine.
[82] Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 104.
[83] Ebd., S. 103. S. weiterführend Barthes, Roland: *S/Z*. London: Cape 1975 (OA.: 1970).
[84] Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 103.

stellt seine Konstruiertheit offen aus und lädt den Leser ein, sich an seiner Konstruktion zu beteiligen.[85] Als dritte Kategorie führt Fiske die des *producerly text* ein,

> to describe the popular writerly text, a text whose writerly reading is not necessarily difficult, that does not challenge the reader to make sense out of it, does not faze the reader with its sense of shocking difference both from other texts and from the everyday.[86]

Der produzierbare Text zeichnet sich also dadurch aus, dass er zugänglich ist wie ein lesbarer Text, gleichzeitig aber auch über die Offenheit eines schreibbaren Textes verfügt.[87] Diese Textart

> offers itself up to popular production; it exposes, however reluctantly, the vulnerabilities, limitations, and weaknesses of its preferred meanings; it contains, while attempting to repress them, voices that contradict the ones it prefers; it has loose ends that escape its control, its meanings exceed its own power to discipline them, its gaps are wide enough for whole new texts to be produced in them […].[88]

Das gilt insbesondere für die von der Kulturindustrie produzierten medialen Konsumgüter, zu denen auch die Produktionen des Fernsehens gehören. Doch auch das Medium selbst und seine Programme weisen diese Merkmale auf, wie Fiske in einem anderen Zusammenhang erläutert:

> An essential characteristic of television is its polysemy, or multiplicity of meanings. A program provides a potential of meanings which may be realized, or made into actually experienced meanings, by socially situated viewers in the process of reading. This polysemic potential is neither boundless nor structureless: the text delineates the terrain within which meanings may be made and proffers some meanings more vigorously than others.[89]

[85] Ebd.
[86] Ebd., S. 103f.
[87] Vgl. ebd., S. 104.
[88] Ebd.
[89] Fiske: *Television Culture*, S. 16.

Die Polysemie des Programms überträgt sich also auch auf die Ebene der einzelnen Texte, wobei Fiske hier klarstellt, dass deren Offenheit weder grenzenlos noch beliebig ist. Sie ist ebenso wie ihre Rezipienten immer in gesellschaftliche Zusammenhänge eingebettet, bietet aber dennoch Deutungsspielräume, die sich durchaus konträr zueinander verhalten können:

> [T]he polysemy of the text is necessary if it is to be popular amongst viewers who occupy a variety of situations within the social structure. This variety of social situations is no harmonious relationship of roughly equal groups as modeled by liberal pluralism, but must always be understood in terms of domination and subjunction. […] As social groups are neither autonomous nor equal, so too the meanings they produce from the text are neither self-contained nor equal.[90]

Damit unterliegen populäre Texte in ihrer Ausgestaltung und in ihrem Verständnis also bei Weitem nicht nur den oben genannten ökomischen Interessen. Vielmehr enthalten sie durch die Einflüsse der institutionellen Seiten des Dispositivs Elemente, die zwar zur gesellschaftlichen Stabilisierung und einer damit verbunden Form von medial gesicherter Machterhaltung beitragen sollen.[91] Diese können allerdings durch sozial bedingte, alternative Lesarten unterwandert werden, und gerade der durch sie beförderte, widerständige Umgang mit den Texten kann den Rezipienten Vergnügen bereiten.

> Popular culture is always difficult mountainous territory for those who wish to control it (whether economic, ideological, or disciplinary reasons), and its guerilla readings are a structural necessity of the system. The economic needs of the industries can be met only if the people choose their commodities as adequate resources for popular culture; hegemonic force can be exercised only if the people choose to read the texts that embody it, and they will choose

[90] Ebd.

[91] Zur Verbindung dieser Interessenslagen schreibt Fiske: „The economic needs of the cultural industries are thus perfectly in line with the disciplinary and ideological requirements of the existing social order, and all cultural commodities must therefore, to a greater or lesser extent, bear the forces that we call centralizing, disciplinary, hegemonic, massifying, commodifying“. (Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 28).

> only those texts that offer opportunities to resist, evade, or scandalize it […].[92]

Um diese produzierbaren Texte, die er an anderer Stelle als undiszipliniert gegenüber der hierarisch strukturierten Gesellschaft beschreibt,[93] angemessen zu analysieren, ist nach Fiske eine doppelte Perspektivierung notwendig. Sie lässt sich aus den beiden oben dargestellten ökonomischen Ebenen ableiten: Zunächst ist zu untersuchen, „how insistently and insidiously the ideological forces of domination are at work in all the products of patriarchal consumer capitalism."[94] Eine ausschließliche Fokussierung auf Ideologie, Macht und Konsum vernachlässigt seiner Meinung nach jedoch die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von (Populär)Kultur,[95] und befördert so eine quasi paralysierte Form von Kulturpessimismus. Die allein auf das System konzentrierte Auseinandersetzung erscheint ihm fatalistisch und implizit destruktiv, da sie eine kulturelle Weiterentwicklung innerhalb des gegebenen gesellschaftlichen Gefüges für unrealistisch hält.[96] Die Analyse, so Fiske weiter, muss daher durch eine konstruktive Perspektive ergänzt bzw. erweitert werden und danach fragen, „how people cope with the system, how they read its texts, how they make popular culture out of its resources."[97] Erst die Einbindung ihrer Positionen ermöglicht die umfassende Untersuchung von spezifischen Merkmalen der *producerly texts*.

---

[92] Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 104f. Fiske spricht hier von der „strategic top-down power" (ebd., S.105) der Industrien/Institutionen auf der einen und der „tactical, bottom-up power" (ebd.) der ‚Leute' auf der anderen Seite.
[93] Vgl. Ebd., S. 104.
[94] Ebd., S. 105. Hier verweist er darauf, dass „ideological, psychoanalytic analyses and structural or semiotic analyses have proved so effective and incisive in recent scholarship." (Ebd.).
[95] Vgl. ebd.
[96] Vgl. ebd. Er verweist an dieser Stelle unter anderem auf die Frankfurter Schule und merkt im weiteren Verlauf des Textes an: „Highbrow criticism is frequently accurate in its analysis, but wrong in its evaluation, so we may well accept its characterization of popular texts […], while rejecting or even reversing its negative evaluation of these characteristics." (Ebd., S. 114). Zur kulturkritischen Auseinandersetzung der Frankfurter Schule mit dem Fernsehen s. exemplarisch Adorno: „Prolog zum Fernsehen" sowie Adorno, Theodor W.: „Fernsehen als Ideologie". In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft II* (Band 10.2). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 518-532 (OA.: 1953).
[97] Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 105.

Das bloße Erkennen solcher Texte gestaltet sich nach Fiske zunächst relativ einfach: „The combination of widespread consumption with widespread critical disapproval is a fairly certain sign that a cultural commodity or practice is popular.“[98] Eine genaue Analyse gestaltet sich wesentlich schwieriger, denn

> the complexity of popular texts lies as much in their uses as in their internal structures. The densely woven texture of relationships upon which meaning depends is social rather than textual and is constructed not by the author in the text, but by the reader: it occurs in the moment of reading when the social relationships of the reader meet the discursive structure of the text.[99]

Diese Feststellung bildet die Basis für Fiskes fernsehwissenschaftliche Analysen, in denen audiovisuelle Texte und die aus ihnen erwachsenden sozialen Diskurse gleichermaßen Berücksichtigung finden. Grundsätzlich gilt: „Television and its programs do not have an ‚effect‘ on people. Viewers and television interact.“[100] Hier ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass auf das Medium in seiner Gesamtheit und auf seine Programme Bezug genommen wird, und damit die Betrachtung eines einzelnen, aus seinem Kontext enthobenen populären Fernsehtextes in den Hintergrund tritt. Das erscheint im Hinblick auf die hier gewählte Perspektive letztlich notwendig, da die vielen Lücken, über die produzierbare Texte in ihrer spezifischen Anlage verfügen, zwar einerseits ihre Stärke im Hinblick auf die Möglichkeiten der Bedeutungsproduktion sind, gleichzeitig aber auch ihre größte Schwäche darstellen.[101] Für sich genommen ist ihnen eine „textual poverty“[102] zu Eigen, die erst durch ihre Einbettung in größere mediale Zusammenhänge aufgehoben werden kann, worunter Fiske nicht nur das Fernsehen und seine Programmstruktur versteht, sondern auch das Moment der Intertextualität.[103] Insgesamt betrachtet umfasst eine sowohl text- als auch diskursanalytisch ausgerichtete Untersuchung drei Ebenen: „[T]he formal qualities of television

[98] Ebd., S. 106.
[99] Ebd., S. 122.
[100] Fiske: *Television Culture*, S. 19.
[101] Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 122.
[102] Ebd., S. 125.
[103] Vgl. ebd., S. 123.

programs and their flow; the intertextual relations of television within itself, with other media, and with conversation; and the study of socially situated readers and the process of reading."[104] Die jeweiligen Lesehaltungen und -prozesse sind hinsichtlich der weiteren Überlegungen dieser Arbeit wesentlich, denn durch sie ist zu erkennen, wie die Rezipienten die relative Offenheit populärer Text nutzen und ob sie mögliche Bedeutungen übernehmen, hinterfragen oder durchdenken.[105]

2.2.2 Fernsehen und *Working Through*

John Ellis geht bezogen auf die Aneignung audiovisueller Texte noch einen Schritt weiter als Fiske, indem er das Moment des ‚Durchdenkens' verstärkt, und die Rezeption televisueller Texte als eine Form des ‚Durcharbeitens' begreift. Dieser ursprünglich aus der Psychoanalyse stammende Begriff diente Sigmund Freud zur Bezeichnung eines spezifisch psychoanalytischen Prinzips im Therapieprozess. Dieses leitet das Subjekt an, durch das bewusste Erinnern eines verdrängten Vorfalls und sein wiederholtes Durcharbeiten eine Akzeptanz zu entwickeln, welche die Lösung psychischer Widerstände ermöglicht.[106] Ellis erläutert den Prozess wie folgt:

> This new revelation lies behind all kinds of resistances, and so has to be integrated with existing understandings and feelings. Space has to be made; it has to be fitted in and so everything else has to be reordered as a result. So the subject keeps returning again and again to the same revelation, turning it over and over.[107]

Er überträgt dieses Modell auf seine fernsehtheoretischen Überlegungen, um so die gesellschaftlichen Funktionspotentiale des Dispositivs zu beschreiben und seine Wirkung auf die Wahrnehmungsweise des Rezipienten

[104] Fiske: *Television Culture*, S. 16.
[105] Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 30.
[106] S. ausführlich Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten". In: *Gesammelte Werke*, Band 10. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 126-136 (OA.: 1914).
[107] Ellis: *Seeing Things*, S. 79.

nachzuvollziehen. Ihm erscheint das Fernsehen in seiner heutigen Verfasstheit als „vast mechanism for processing the material of the witnessed world into more narrativized, explained forms“[108], der – in Anlehnung an Freuds Ansatz – zunächst die Position des Subjekts einnimmt:

> It works over new material for its audiences as a necessary consequence of its position of witness. Television attempts definitions, tries out explanations, creates narratives, talks over, makes intelligible, tries to marginalize, harnesses speculation, tries to make fit, and, very occasionally, anathemizes.[109]

Das Medium arbeitet aus einer Flut gegenwärtiger Informationen und Angebote relevante Ereignisse und Entwicklungen heraus. Auf diese Weise wird der Zuschauer quasi zu einem ‚Subjekt zweiter Ordnung‘, der in einem nachgelagerten Prozess das ihm präsentierte Material im Hinblick auf private und öffentliche Belange durcharbeitet.[110] Damit übernimmt das Medium eine Schlüsselrolle in Bezug auf das Verstehen gegenwärtiger gesellschaftlicher Zusammenhänge, indem es diese gegenüber den Rezipienten bezeugt.[111] Durch dieses Moment televisionärer Zeugenschaft, an dem jeder einzelne Zuschauer eine mediale Teilhabe hat, gerät er in eine paradoxe Situation:

> The feeling of witness that comes with the audio-visual media is one of separation and powerlessness: the events unfold, like it or not. They unfold elsewhere and – especially in the case of film – another time as well. So for the viewer, powerlessness and safety come hand in hand, provoking a sense of guilt or disinterest. In another sense, of course, the act of witness is nevertheless powerful. It enables the viewer to overlook events, to see them from more points of view than are possible for someone physically present: to see from more angles, closer und further away, in slow and fast motion, repeated and refined.[112]

---

[108] Ebd., S. 78.
[109] Ebd., S. 79.
[110] Vgl. Ellis: *Seeing Things*, S. 74.
[111] Vgl. ebd. Dennoch ist es mit dieser Selektions-Funktion dem Zuschauer auf der Zeitschiene nicht voraus: „Television imbues the present moment with meanings. It offers multiple stories and frameworks of explanation which enable understanding […]. Bearing witness to the present, television is no more certain than we are what the future might bring.“ (Ebd.).
[112] Ebd., S. 11.

Einerseits machtlos aufgrund der tatsächlichen räumlichen sowie zeitlichen Distanz zum Gezeigten, andererseits nah am Geschehen aufgrund der medial erzeugten Nähe durch den Livecharakter des Mediums,[113] entwickelt der Rezipient in jedem Fall ein Verhältnis zu dem, was er sieht und wird somit zu einem Komplizen des Fernsehens.[114] Da der Prozess des Durcharbeitens allerdings tendenziell kein Ende hat,[115] bietet diese Mitwisserschaft keine tatsächlichen Gewissheiten. Das Fernsehen versucht daher, dem Zuschauer ein Gefühl von Sicherheit und Stabilität zu vermitteln, indem es der unüberschaubaren Außenwelt eine innere Struktur gibt:

> Televisual working through seems to be a process of reconciliation based upon familiarity and repetition-in-difference. Certainly, the forms used by television do tend towards the certainty of closure: narrative forms which posit a resolution; explanatory forms that offer material that is graded and organized towards a particular conclusion.[116]

Diese mediale Vermittlungsstrategie realer Verhältnisse zeichnet nach Ellis das Fernsehen der Gegenwart aus. Es bietet „a relatively safe area in which uncertainty can be entertained, and can be entertaining. Certainty, after all, has its disadvantages in a complex and changing world.“[117]

Als typische Beispiele für offene Fernsehformate führt Ellis Soap Operas und andere fiktionale Serien an, die ihre vermeintliche Endlosigkeit durch ein verwobenes Netz unterschiedlicher Handlungsstränge erzeugen, die zum Teil

---

[113] Ellis bezieht sich hier insbesondere auf die Nachrichten als Sendeform (vgl. ebd., S. 75).

[114] Vgl. ebd., S. 11. Mit nachhaltiger Wirkung, denn der Kernpunkt dieses „sense of witness is that ‚we cannot say that we do not know‘. Television has brought this sense into our home, and intensified it with its pervasive sense of liveness and intimacy.“ (Ebd., S. 1).

[115] Lorenz Engell bemerkt dazu: „Endsituationen im Fernsehen sind sehr selten. Fast nichts endet im Fernsehen, es hört allenfalls auf; und das meist mit dem Verweis darauf, wie es weitergeht und wann […].“ (Engell, Lorenz: „Das Ende des Fernsehens“. In: Fahle, Oliver; ders. (Hg.): *Philosophie des Fernsehens.* München: Wilhelm Fink 2006, S. 137-153, hier S. 137). Endlichkeit im Fernsehen ist für ihn vornehmlich mit dem Moment des Ereignisses verbunden (vgl. ebd., S. 137ff.). S. dazu auch ders.: „Das Amedium“. In: *montage/av*, 5/1/1996, S.129-153, insbesondere S. 135ff.

[116] Ellis: *Seeing Things*, S. 81.

[117] Ellis: *Seeing Things*, S. 82.

parallel laufen, sich ergänzen oder einander ablösen.[118] Aber auch Dokumentationen implizieren nach Ellis eine Form von Offenheit, denn

> the narrative may cover a coherent incident and may be structured to provide a sense of ending, but there is always more to say. The characters will continue their lives; the institution will continue its constant adaptions to the demands of the world outside. Within its stable formats and developing narrative structures, television also shows a marked degree of discontinuity.[119]

Diese in den Sendeformen erkennbare Diskontinuität lässt sich also auch auf anderen Ebenen des Dispositivs wiederfinden. Die ohne weiteres unterbrechbare Rezeption im häuslichen Umfeld, die im laufenden Programm platzierten Werbespots, Trailer und Teaser und die genau für diese Art von Programmablauf konzeptionierten Formate sind nur einige Beispiele dafür.[120]
Gleichzeitig führen insbesondere ökonomische Weiterentwicklungen zu Umbrüchen,[121] innerhalb derer das rezeptionsorientierte Durcharbeiten von Programmen und Sendungen lediglich ein „unwitting by-product"[122] darstellt. Dennoch sieht Ellis – ähnlich wie Fiske – populäre mediale Produktionen wie z.B. die bereits erwähnten Soap Operas nicht als reine Konsumobjekte, da sie einen kulturellen und gesellschaftlichen ‚Mehrwert' haben. Rein ökonomisch ausgerichtete Strategien greifen daher nur bedingt, um eine Akzeptanz beim Zuschauer zu erreichen.

> Marketing can provide a useful orientation to the best placing of programmes to attract particular kinds of people, and it can of course drive the design and editorial choices of programmes about consumer choices: holidays, antiques, food and drink. But the

[118] Vgl. ebd., S. 82.
[119] Ebd.
[120] Vgl. ebd.
[121] Diese Umbrüche wirken sich wiederum auf die Programmstruktur selbst aus: „The television industry enters the new millennium in a state of profound uncertainty. Changes are taking place on all fronts. New production technologies are altering the ways that programmes are made; new distribution technologies are altering the experience of television viewing itself." (Ebd., S. 1). Die Monographie trug zunächst den Arbeitstitel ‚Television Doesn't Matter Anymore' (vgl. ebd.). Während des Schreibens kam Ellis allerdings zu dem Schluss, „that television will continue to play an important part in society." (Ebd.).
[122] Ebd., S. 85.

> complex commodities of entertainment rest on the satisfaction of demands arising more directly from the sources of social tension. Drama and entertainment derive their power from their displaced working through of current and perennial anxieties.[123]

Bei der Vermittlung gesellschaftlich relevanter Themen, insbesondere durch Unterhaltungsformate, sollte sich das Fernsehen nach Ellis eher impliziter bedeutungstragender Strategien bedienen. Seiner Ansicht nach funktioniert das Medium auf dieser Ebene am besten „when it does not confront social problems directly, and does not seek to articulate a particular position in a programmatic way.“[124] Die Auswahl der Inhalte ist also nur der erste Schritt, um das Publikum zu erreichen. Zu einer entsprechenden Aufnahme des Gezeigten trägt im Wesentlichen die formale und ästhetische Ausgestaltung bei. Durch sie wird der Prozess des Durcharbeitens letztlich in Gang gesetzt.

> Working through […] is a discursive activity, one that takes place across programming that, ostensibly, might seem to be about different things or something entirely trivial. Television's genres seize hold of any appropriate material, and the different emotional registers of television's generic structure are central to the process. Indeed, the generic mix of particular channels and particular broadcasting environments defines the character and effectiveness of the process of working through.[125]

In diesen Prozess sind auch die dokumentarischen Programmformen eingebunden. Ihre formalen und ästhetischen Elemente sind insofern von besonderer Bedeutung, als dass sie im Gegensatz zu denen fiktionaler Formate eine Verbindung zur außermedialen Realität signalisieren sollen.

2.2.3 Wirklichkeit und *Wahrnehmungsvertrag*

Den Bezug des Dokumentarischen zur außermedialen Realität in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung angemessen zu erfassen, ist seit jeher

[123] Ebd., S. 87.
[124] Ebd.
[125] Ebd., S. 88.

problematisch. Eva Hohenberger plädiert daher für eine heuristische Herangehensweise, nach der diejenigen Produktionen als dokumentarisch gelten, deren „Referenzobjekt die nichtfilmische Realität ist.“[126] Damit bezeichnet sie jene Wirklichkeit, „die zwar nicht zu filmen beabsichtigt ist, die aber dennoch für die Produktion eine Rolle spielt.“[127] Sie bietet ein Portfolio möglicher The-

[126] Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch.* Hildesheim (u. a.): Olms 1998, S. 26. Eine gleichermaßen vertretbare Position im Hinblick auf die Frage, was dokumentarisch sei, stellt allerdings der ebenfalls heuristische Umkehrschluss dar. Demnach sind diejenigen medialen Produktionen als dokumentarisch zu betrachten, denen unterstellt werden kann, sie seien „gelogen“ (Eitzen, Dirk: „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“. In: *montage/av*, 7/2/1998, S. 13-44, hier S. 26). Die hier implizierte Negation der Existenz eines Referenzobjektes zeigt, dass zu jeder noch so vorläufigen Hypothese über das Dokumentarische eine passende Antithese geliefert werden kann, was die Unmöglichkeit einer letztlich beständigen Definition verdeutlicht (vgl. dazu Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK 1994, S. 43).

[127] Ebd., S. 29. Im Folgenden wird zunächst auf das Medium Film rekurriert, was dem Umstand geschuldet ist, dass der Dokumentar*film* lange Zeit im Zentrum des theoretischen Interesses stand, wohingegen das Dokumentar*fernsehen* – bis auf wenige Ausnahmen – lediglich implizit inkludiert oder gänzlich außer Acht gelassen wurde (vgl. Nolte, Andrea: „Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats Popstars“. In: Dies. (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2002.* Marburg: Schüren 2003, S. 55-67, hier S. 55f.). „Dokumentarfilmtheoretische Ansätze können aber nicht ohne weiteres auf den Fernsehdokumentarismus übertragen werden. Produktion, Distribution und Rezeption unterliegen völlig anderen Rahmenbedingungen. Eine Theorie des Fernsehdokumentarismus muss entsprechend andere begriffliche Differenzierungen und Abgrenzungen vornehmen, von anderen Rezeptionshaltungen, Produktionsbedingungen, Arbeitsprozessen und -weisen ausgehen, Aspekte der Serialität (zum Beispiel Formatierung) berücksichtigen und den Kunstcharakter des Dokumentarischen anders – und flexibler – bestimmen.“ (Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen.* Konstanz: UVK 2011, S. 22). Heinz-B. Heller bemerkt dazu: „Nicht nur, daß das Fernsehen mit der Übernahme und Weiterentwicklung einzelner Traditionen des Dokumentarfilms dessen begriffliche Unschärfen bewahrt, – verkompliziert wird die Lage dadurch, dass das Fernsehen darüber hinaus ein breites Spektrum medienspezifisch neuer dokumentarischer Filmformen ausgebildet hat.“ (Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus. Theoretische Implikationen“. In: Ludes, Peter et al. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen.* München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Band 3), S. 91-100, hier S. 91). Die Geschichte des deutschen Dokumentarfernsehens bis zum Beginn der 1990er Jahre ist im Wesentlichen aufgearbeitet in Zimmermann, Peter: „Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart“. In: Ludes, Peter et al. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland.* Band 3), S. 213-324 sowie in Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen.* Marburg: Hitzeroth 1990, insbesondere S. 15-95 und Zimmermann, Peter: *Fernsehdokumentarismus: Bilanz und Perspektiven.* München: Ölschläger 1992, insbesondere S. 15-68.

men und ein „potentiell unendliches Reservoir an Abbildbarem.“[128] Aus ihrem Angebot wählt der Produzent den Gegenstand seines Projekts. Im Prozess der medialen Transformation von Wirklichkeit in ein dokumentarisches Artefakt schließt sich hier nach Hohenberger die vorfilmische Realität an, „die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist.“[129] Im Gegensatz zu vielen anderen Ansätzen schließt sie auch die institutionellen Rahmenbedingungen dokumentarischer Arbeit in ihre Überlegungen ein. Diese bezeichnet sie als „Realität Film“[130] und fasst darunter alle organisatorischen, ökonomischen und produktionstechnischen Aspekte der Herstellung zusammen.[131] Das Ergebnis des Arbeitsprozesses ist die filmische Realität, d.h. der Film „als eigene, der nichtfilmischen Realität gegenüber relativ autonome Realität“.[132] Die nachfilmische Realität umfasst nicht nur den Rezeptionsakt im engeren Sinn, sondern auch die „weitergehende Verarbeitung von der Zeitungskritik bis hin zu den Rückwirkungen auf die nun wieder nichtfilmische Realität, die dargestellt wurde.“[133]

Ausgehend von Christian Metz und seinen filmtheoretischen Arbeiten[134] begreift Hohenberger dokumentarische Produktionen als Texte, die der Zuschauer lesen muss.[135] Diese Vorstellung verweist auf „die Unabgeschlossenheit und Produktivität eines Films, dessen Sinn sich nicht mehr nur aus seinem

---

[128] Ebd., S. 31.

[129] Ebd., S. 30. Hohenberger ist der Ansicht, dass diese durch das filmische Ergebnis rekonstruierbar sei, und dass aus ihrem Bezug zur nichtfilmischen Realität abzuleiten ist, welcher Ausschnitt der Wirklichkeit gezeigt wird (vgl. ebd.). Das erscheint insofern als fragwürdig, da der Rezipient in den meisten Fällen in keinem unmittelbaren Verhältnis zur gezeigten Realität steht, die mittelbare Umsetzung durch den Film also nicht überprüfen kann (vgl. Heller: „Dokumentarfilm im Fernsehen“, S. 92).

[130] Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 30.

[131] Vgl. ebd.

[132] Ebd.

[133] Ebd. Gerade durch die Berücksichtigung dispositiver Elemente, wie z.B. der institutionellen Rahmungen oder der sich aus der Rezeption ergebenden Rückkopplungen an die außermediale Realität erweist sich Hohenbergers Ansatz für die dokumentartheoretische Kontextualisierung im Rahmen dieser Arbeit als besonders geeignet.

[134] Insbesondere Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1973 (OA.: *Langage et Cinéma*, 1971) sowie ders.: *Semiologie des Films*. München: Fink 1972 (OA.: „*Le cinéma*: *langue ou langage?*“, 1964).

[135] Vgl. Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 65.

System, sondern ebenso vom Subjekt hervorgebracht wird."[136] Somit kommt dem Rezipienten eine aktive Rolle zu, aufgrund derer der Textbegriff

> nur innerhalb eines kommunikativen Modells Verwendung finden [kann], da er gegen die Abgeschlossenheit des Sinns […] eine produktive semantische Offenheit setzt, d.h. der Text wird als diskursive Praxis begriffen, die zum Subjekt spricht und sich in dessen Lektüre erst vollendet […].[137]

Hier ergibt sich ein wesentlicher Anschlusspunkt zu den fernsehtheoretischen Überlegungen von Hickethier, Fiske und Ellis, die feststellen, dass die Bedeutungsproduktion im Hinblick auf medial vermittelte Gegenstände einer aktiven Form der Aneignung bedarf, und darüber hinaus immer im Verhältnis zu den gegebenen kulturellen und sozialen Bedingungen stattfindet. Diese Auffassung vertritt auch Lothar Mikos mit seinem rezeptionsästhetischen Ansatz: „Fernsehen und andere Medien der Populärkultur erlangen ihre Bedeutung erst durch die Aktivitäten der Nutzer, sie realisieren sich erst im Gebrauch. Das ist das wesentlichste Merkmal von Populärkultur."[138] Dass diese Bedingung nicht nur für das Medium als solches gilt,[139] sondern für alle Programme und Sendeformen, die es den Zuschauern bietet, also auch für die dokumentarischen Produktionen. Kilborn und Izod betonen:

> Documentaries, like any other cultural artefacts, are the products of particular sets of historical, economic and cultural circumstances. It is for this reason, that distinct traditions of documentary have developed that reflect the different priorities of broadcasters and, by extension, of governments.[140]

---

[136] Ebd., S. 67. Die Bezeichnung ‚System' veranschaulicht in diesem Zusammenhang die komplexe Netzstruktur visueller und auditiver Zeichen, die als bedeutungstragende Elemente des Films fungieren.

[137] Ebd. S. 68 [Erg. A.N.]. Nach Hattendorf waren erst Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er filmwissenschaftliche Ansätze erkennbar, die der Prämisse folgten, dass „Dokumentarfilme wie andere ästhetische Objekte auf ihre *spezifischen Diskursmerkmale* und *pragmatischen Wirkungsbedingungen* hin untersucht werden sollten" (Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 17f. [Hervorh. im Original]).

[138] Mikos: *Fern-Sehen*, S. 12.

[139] Fiske stellt hierauf bezogen fest: „We can thus call television an essentially realistic medium, because of its ability to carry a socially convincing sense of the real. Realism is not a matter of any fidelity to an empirical reality, but the discursive conventions by which and for which a sense of reality is constructed." (Fiske: *Television Culture*, S. 21).

[140] Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 165f.

Auch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die institutionelle Verfasstheit und die technischen Zwänge des Dispositivs prägen – sowohl offen als auch verdeckt – die inhaltlichen, formalen und ästhetischen Konventionen, die als Konstruktionselemente dokumentarischer Realitäten fungieren.[141] Gleichzeitig haben sie Auswirkungen auf deren Aneignung und das damit verbundene Nutzungspotential für den Rezipienten. Bei genauer Betrachtung ergeben sich drei verschiedene Positionen, zwischen denen das, was im Fernsehen als dokumentarisch gelten kann, immer wieder neu ausgehandelt werden muss:

> Acceptable documentary practice depends on a subtle three-sided process of negotiation. On one side are the habits and beliefs of audiences, what viewers will put up with or belief in. On another are the demands of cinema and television as media, how the film or programme will fit with current practices and expectations. On the third are the aspirations of filmmakers and participants, cynical or idealistic, motivated to show, but also to hide.[142]

Abhängig von der jeweiligen Perspektive ändern sich die Vorstellungen und Erwartungen im Hinblick auf die Formen und Funktionen des Dokumentarischen. Neben den Wunsch nach Information und Unterhaltung treten programmplanerische und medienpolitische Anforderungen sowie inhaltliche, formale und ästhetische Entscheidungen seitens der Produktion. Die Position des Zuschauers erscheint in dieser dispositiven Konstellation prekär, denn

---

[141] Den historischen Wandel dokumentarischer Stilmittel und ihre sich verändernde Akzeptanz veranschaulicht Heller anhand folgender, auf die Ästhetik bezogene Frage: „Warum etwa, um nur ein banales, gleichwohl paradoxes Beispiel zu nennen, verbindet sich bis in die sechziger Jahre hinein mit dem Schwarz-Weiß-Film ein höherwertiges dokumentarisches Authentizitätsversprechen als mit dem eigentlich ‚realistischeren' Farbfilm?" (Heller, Heinz-B.: „Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus". In: *montage/av* 1/1/1992, S. 37-47, hier S. 44). Peter Krieg verweist auf die Relevanz technischer Möglichkeiten und die Historizität der Konventionen. Für ihn ist das Dokumentarische „keine Frage technischer Perfektion, sondern vielmehr kultureller Vereinbarungen auf Zeit" (Krieg, Peter: „Die Inszenierung des Authentischen". In: Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form.* Konstanz: UVK 1997, S. 85-95, hier S. 86).

[142] Ellis, John: „Documentary and Truth on Television: The Crisis of 1999". In: Rosenthal, Alan; Corner, John (Hg.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press 2005, S. 342-360, hier S. 342.

selbst wenn Fernsehsender und -macher etwas explizit als dokumentarisch etikettieren, muss es das noch lange nicht sein. Das Dilemma besteht darin, daß filmische und televisionäre Texte nicht aus sich selbst heraus preisgeben, ob sie dokumentarisch sind oder nicht.[143]

Da ihre entsprechende Abgrenzung zu fiktionalen Formen nicht ohne weiteres möglich erscheint, ist eine Vereinbarung darüber notwendig, was sowohl im Produktions- wie auch im Rezeptionsprozess als dokumentarisch akzeptiert wird. Manfred Hattendorf bezeichnet diese als *„Wahrnehmungsvertrag"*[144], der auf Seiten des Zuschauers zunächst einmal in der Auseinandersetzung mit dem Film bzw. der Fernsehsendung zustande kommen muss.[145] Ihm muss klar sein, dass ihm nicht das ‚objektive' Bild einer ‚objektiven' Wirklichkeit präsentiert wird.[146]

> Voraussetzung für die Rezeption eines Dokumentarfilms ist die Übereinkunft über den Referenzcharakter des filmischen Bildes – also darüber, daß Aspekte der Wirklichkeit vor unseren Augen arrangiert, inszeniert werden, um einen Diskurs über einen Wirklichkeitsausschnitt zu ermöglichen. Jeder Dokumentarfilm […] ist eine komplexe und komplizierte ästhetische Konstruktion.[147]

Als Geschäftsgrundlage dieses Vertrags gilt aus Sicht der Rezipienten also nicht die unverstellte Darstellung einer für sie ohnehin nicht überprüfbaren Realität, sondern die Authentizität des Gezeigten, denn diese

> erscheint als Garant für die Annahme, dass sich dokumentarische Filme auf eine unabhängig existierende Realität, eine – wie auch immer definierte – Außenwelt beziehen. Was genau unter Authentizität zu verstehen ist, kann dabei ebenso variieren wie die ästhetischen Strategien, die verwendet wurden, um den Eindruck von Authentizität zu erzeugen. Auch wenn die Sehnsucht nach Authentizität, die bis heute das Interesse des Publikums an dokumentarischen Ausdrucksformen wachhält, kaum gebrochen ist […], so haben sich die konkreten ästhetischen Ausdrucksformen

[143] Heller: „Dokumentarfilm im Fernsehen", S. 91.
[144] Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 75 [Hervorh. A.N.].
[145] Vgl. ebd.
[146] Vgl. Kreimeier, Klaus: „Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen". In: Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau-Schau-Wem*, S. 29-46, hier S. 29.
[147] Ebd.

> von Authentizität im Laufe der Zeit immer wieder gewandelt. Sie sind Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Zuschauern und Produzenten, so wie das Dokumentarische selbst.[148]

Der dokumentarische Wahrnehmungsvertrag basiert letztlich auf dem Vertrauen in die dokumentarische Glaubwürdigkeit der dokumentierten Geschichte,[149] d.h. in die verwendeten authentisierenden Gestaltungsmittel, die für eine außermediale Referenz einstehen und diese verbürgen.[150]

---

[148] Elias, Caroline; Weber, Thomas: „Defekt als Referenz. Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur". In: Segeberg, Harro (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, S. 177-197, hier S. 179. Der „Authentie-Effekt" (Heller: „Dokumentarfilm im Fernsehen", S. 92) entsteht also „in vielschichtigen kommunikativen Zusammenhängen zwischen Filmproduzenten und -rezipienten; pragmatisch begründete Zusammenhänge, die sich strukturell […] den dokumentarischen Bildern eingeschrieben haben." (Ebd.). Demnach gewinnen „jene medienästhetischen Strategien Bedeutung, die sich als Anweisungen für eine dokumentarisierende Lektüre" (ebd., S. 97) ausstellen. S. dazu weiterführend Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre". In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990, S. 125-146.

[149] Vgl. Krieg: „Die Inszenierung des Authentischen", S. 85.

[150] Umso fataler ist es, wenn dieser von Seiten der Produktion bewusst gebrochen wird, wie z.B. im Fall Michael Born. Von September 1992 bis September 1994 hatte der freie Journalist mehr als zwanzig gefakte Fernsehbeiträge an verschiedene Magazin-Formate verkauft (vgl. Lilienthal, Volker: „Der Zeuge Günther Jauch im Filmfälscher-Prozeß". In: *Die Zeit*, 1.11.1996. http://www.zeit.de/1996/45/jauch.txt.19961101.xml, 14.10.2011). Allein bei *Stern-TV* (RTL, seit 1990) hatte er zwölf Arbeiten unterbringen können, ohne dass sie dort als Fälschungen erkannt wurden (vgl. Hoffmann, Kay: „Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit". In: Ders. (Hg.): *Trau-Schau-Wem*, S. 13-28, hier S. 13). Ellis schreibt, dass die Staatsanwalt nach der Ausstrahlung eines Beitrags über die Gründung eines deutschen Ablegers des Ku Klux Klan ihre Ermittlungen aufnahm: „This involved the display of Nazi insignia, which remains illegal in Germany. This triggered an investigation aiming to convict the alleged Ku Klux Klan members. Instead, it uncovered Born's faking serial news items." (Ellis, John: *TV FAQ. Uncommon Answers to Common Questions about TV*. London (u. a.): I.B. Tauris 2007, S. 28). Ein Verfahren wurde aber erst eingeleitet, als ein Mitarbeiter der Kriminalpolizei entdeckte, dass einige Personen in mehreren Filmen zu sehen waren, und zwar in immer unterschiedlichen Rollen (vgl. Junge, Matthias: „Grimme Preis für Michael Born. Oder: Der Fake als immanentes Prinzip des Fernsehens". In: *Kursbuch Neue Medien 2000. Ein Reality Check*. München: DVA 2000, S. 178-197, hier S. 179). Zur Verurteilung Borns führten jedoch nicht die Fälschungen der Beiträge: „Die Wahrheit ist im Fernsehen nicht einklagbar, daher verlegte sich die Anklage auf die Summierung kleiner und kleinster Straftaten." (Ebd., S. 180). Trotz seiner nicht bestreitbaren Täterschaft sah er sich gleichzeitig auch als Opfer des Systems Fernsehen: „Michael Born hatte, den harten Gesetzen des Medienmarktes folgend, immer sensationellere Filme dadurch liefern können, daß er die unglaublichsten Geschichten inszenierte und seine Statisten bezahlte. Zu seiner Verteidigung führte er an, daß die Redaktionen gerade nach solchen Geschichten verlangten und ihn immer wieder aufforderten, entsprechend quotenträchtige Bilder zu liefern." (Hoffmann: „Das dokumentarische Bild", S. 13).

Zu den kennzeichnenden Ausdruckselementen audiovisueller Medien gehören mit Hilfe der Kamera aufgezeichnete Bilder, die Ebenen des Tons, auf denen sich Stimmen, Geräusche und Musik ablagern, und schließlich deren Zusammenführung in einer Montage, die das Material strukturiert.[151] Ihr kommt im dokumentarischen Bereich eine ebenso große Bedeutung zu wie im fiktionalen, denn die Zuschauer wollen zwar ‚echten' Anteil haben an der Welt, die sie umgibt, aber sie interessieren sich weniger für „information in the raw than for stories fashioned from it." [152] Diese Sehnsucht nach medial aufbereiteten Geschichten aus der Wirklichkeit sieht Nichols heute mehr denn je in der gesamtgesellschaftlichen Verfasstheit einerseits und der Position des Individuums anderseits begründet: „The global reach and structural complexity of reality calls for story telling that can appear to encompass it."[153]

Die grundsätzlichen narrativen Strategien, wie sie sich in den meisten dokumentarischen Formate finden lassen, unterscheiden sich demnach von denen der fiktionalen: „Documentaries are fictions with plots, characters, situations, and events like any other. They offer introductory lacks, challenges, or dilemmas; they build heightened tensions and dramatically rising conflicts, and they terminate with resolution and closure."[154] Was das Nicht-Fiktionale letzten Endes vom Fiktionalen unterscheidet, sind die *Haltungen*, welche die am Wahrnehmungsvertrag Beteiligten gegenüber dem Dokumentarischen einnehmen.

> The issues of the filmmaker's control over what she or he films and of the ethics of filming social actors whose lives, though repre-

---

Nichtsdestotrotz bricht Born den „Vertrag auf Treu und Glauben" (Kreimeier, Klaus: „Der Handwerker". In: *taz*, 25.1.1996, S. 18), welchen die Zuschauer mit dem dokumentarischen Fernsehen abgeschlossen haben. Kreimeier bezeichnet Born allerdings nicht als Betrüger, wie es die breite Öffentlichkeit getan hatte, sondern als „konsequente[n] Spielverderber" (ebd., [Erg. A.N.]), was die Angelegenheit in gewisser Weise verharmlost und als Kavaliersdelikt erscheinen lässt.

[151] Vgl. Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 85.

[152] Nichols: *Blurred Boundaries*, S. ix.

[153] Ebd., S. x.

[154] Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington (u. a.): Indiana University Press 1991, S. 107. Zu Strategien der Narration im Bereich des Dokumentarischen s. weiterführend Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen.* Konstanz: UVK 1999, insbesondere S. 182-271.

> sented in the film, extend well beyond it; the issues of the text's structure, and the question if the viewer's activity and expectations---these three angles from which definitions of documentary begin (filmmaker, text, viewer) also suggest important ways in which documentary is a fiction unlike any other.[155]

Welche Haltungen die Filmemacher, die Zuschauer und die Kritik bezogen auf die britische *Docu-Soap* und die deutsche *Doku-Soap* entwickelten, und wie sie jeweils das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion in diesen beiden Varianten beurteilten, wird in den folgenden Kapiteln skizziert und diskutiert.

[155] Ebd., S. 109.

3. Zur Entwicklung der Doku-Soap

Sowohl das britische als auch das deutsche Fernsehsystem erfuhren in den 1980er und 1990er Jahren grundlegende Veränderungen. Während diese hierzulande zumeist mit dem Start des dualen Rundfunksystems im Jahr 1984 in Verbindung gebracht werden,[201] setzten in Großbritannien bereits Ende der 1970er Jahre medienpolitische und ökonomische Restrukturierungen ein, die zu großen tektonischen Verschiebungen in der dortigen Fernsehlandschaft führten. In der Folge wurde insbesondere das Fundament der öffentlich-rechtlich organisierten BBC nachhaltig erschüttert, was gerade für das dokumentarische Fernsehen weitreichende Folgen hatte.[202]

Veränderte gesetzliche Rahmenbedingungen, eine Vielzahl neuer Sender und ein deutlich erweitertes Programmangebot führten binnen kurzer Zeit in beiden Systemen zu einer bislang nicht gekannten Konkurrenzsituation.

> Indem Angebote im Prinzip dauernd präsent sind, kann sich der Zuschauer […] jederzeit einklinken und am Angebot teilhaben. Andererseits müssen die Programmacher damit rechnen, daß die Benutzer des Programms auch das Angebot in umfassender Weise rezipieren. Sie können also nicht […] bei jeder Aufführung von einem neuen Publikum ausgehen, können also Sendungen nicht fortlaufend wiederholen.[203]

---

[201] Hallenberger fasst die Motivationen und Konsequenzen wie folgt zusammen: „Jenseits aller zeitweiligen Aufgeregtheiten über Kulturverfall und Kommerzialisierung steht dieser Einschnitt vor allem für die – politisch gewollte – Einleitung der Umwandlung des gesamten Fernsehsektors in ein marktförmiges Gebilde.“ (Hallenberger, Gerd: „‚Neue Sendeformen‘. Thesen zur Entwicklung des Programmangebots im deutschen Fernsehen“. In: *montage/av*, 4/2/1995, S. 5-20, hier S. 6).

[202] Insgesamt betrachtet handelt es sich hierbei um ein grenzüberschreitendes Phänomen: „In the UK, as elsewhere in Europe, the new commercial imperatives have had a tangible impact on documentary film making in both the privately and publicly funded sectors.” (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 184). Diese Situation ist wiederum eingebettet in die generelle Entwicklung des Fernsehmarktes: „Natürlich steht die BBC mit ihren Problemen in Europa nicht allein da. In vielen westeuropäischen Ländern, nicht zuletzt in der Bundesrepublik, sind die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten mit dem Aufkommen kommerzieller Sender unter wirtschaftlichen Druck und politischen Legitimationszwang geraten.“ (Ridder, Christa-Maria: „Zukunftsstrategien der BBC“. In: *Media Perspektiven*, 4/1993, S. 150-158, hier S. 150).

[203] Hickethier: „Apparat – Dispositiv – Programm“, S. 429.

Der daraus resultierende Zwang, dem Publikum immer wieder Neues und mehr Vielfalt zu bieten, hatte für die etablierten Sender weitreichende Konsequenzen. Das Dispositiv Fernsehen funktionierte immer stärker als marktwirtschaftliches System, Einschaltquoten und Zuschaueranteile wurden zu am Profit orientierten Maßeinheiten.[204] Im Zuge dessen erschien etwas worüber sich die Programmverantwortlichen allzu lange keine Gedanken gemacht hatten, plötzlich als einzig wahre Währung: die Aufmerksamkeit der Zuschauer.[205] Um sie mussten die Fernsehanstalten buhlen, was im Rahmen sich stetig ausweitender Programme einige Anstrengung kostete. Um sich von der Konkurrenz abzuheben oder wenigstens mitzuhalten, musste das eigene Angebot abwechslungsreicher sein als das der Anderen und immer wieder Neues bieten. Auf diese Weise entstand nach Stefanie Armbruster und Lothar Mikos ein „Innovationsdruck"[206], der zu einer scheinbar paradoxen Situation führte:

---

[204] Das Dilemma daran: „Hergestellt wird das was die Leute vermutlich am liebsten sehen, doch die Grundlage dieser Vermutung ist das vergangene Fernsehverhalten." (Schulze, Gerhard: „Das Medienspiel". In: Müller-Doohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *Kulturinszenierungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 363-378, hier S. 367. „Ein nahezu geschlossener Kreislauf ist in Gang gekommen, in dem eine begrenzte Anzahl von Kommunikationsroutinen umgewälzt wird wie verbrauchte Luft. Trotz der Vervielfältigung des Angebots verödet die Fernsehlandschaft [...]. Die Strickmuster ähneln sich, wo man auch hinschaltet. [...] Alle tun, was sie tun müssen, die Zuschauer folgen dem Lustprinzip, die Sender lassen sich von ökonomischer Logik leiten, technisch wird alles bestens arrangiert, doch die Inhalte werden immer dürftiger." (Ebd., S. 367f.) Darin drückt sich nach Schulze der eigentliche Mangel der Quote aus: „Sie informiert nicht darüber, wie gut Sendungen angekommen wären, die gar nicht gesendet wurden. Sie bindet die Zukunft an die Vergangenheit. Was man sonst noch tun könnte, darüber sagt die Quote nichts. Gering ist die Wahrscheinlichkeit, dass es trotzdem getan wird." (Ebd., S. 367). Zum ökonomischen und symbolischen Wert der Quote innerhalb des Dispositivs Fernsehen s. auch Thiele, Matthias: „Zahl und Sinn. Zur Effektivität und Affektivität der Fernsehquoten". In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Ökonomien des Medialen. Tausch, Wert und Zirkulation in den Medien- und Kulturwissenschaften.* Bielefeld: transcript 2006, S. 305-325.

[205] Der öffentliche Diskurs über die Bedeutung der Aufmerksamkeit in unserer Gesellschaft setzte bereits Anfang der 1990er Jahre ein (vgl. Hickethier, Knut: „Medien – Aufmerksamkeit. Zur Einführung". In: Bleicher, Joan Kristin; ders. (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Hamburg: LIT 2002, S. 9-13, hier S. 9). Zur Aufmerksamkeit und ihren ökonomischen Implikationen s. weiterführend Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München (u. a.): Carl Hanser 1998.

[206] Armbruster, Stefanie; Mikos, Lothar: *Innovation im Fernsehen am Beispiel von Quizshow-Formaten.* Konstanz: UVK 2009, S. 7. S. dazu auch Göttlich, Udo: „Fernsehproduktion, *factual entertainment* und Eventisierung. Aspekte der Verschränkung von Fernsehproduktion und Alltagsdarstellung". In: *montage/av*, 10/1/2001, S.71-90, hier S. 74ff.

> Innovation ist ein mögliches Mittel um Aufmerksamkeit bei den Marktteilnehmern und Zuschauern zu gewinnen. So wird heute zwar einerseits in hohem Maße standardisiert produziert – denn nur so kann die vor allem vor dem Hintergrund der hohen Konkurrenz gebotene effiziente Produktion erzielt werden. Andererseits aber müssen die Produzenten das mit Innovationen verbundene Risiko immer wieder eingehen, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erlangen und aufrechtzuerhalten. Ein exklusiver Ausdruck dieser Entwicklung sind die auf kostengünstige Genres konzentrierten Formate. Diese bringen nicht nur eine Standardisierung der Produktion, sondern auch eine standardisierte Weitergabe von marktrelevantem Wissen mit sich. Gleichzeitig sind sie eine Generierungsmethode für Innovation.[207]

Fraglich ist, inwieweit tatsächlich von Innovationsprozessen gesprochen werden kann, wenn doch die Standardisierung der Programmelemente, die sich ja auf der strukturellen Ebene des Programms fortsetzt, einen derart dominanten Aspekt im Rahmen der Produktion darstellt. Der Fernsehmarkt ist weniger an risikobehafteten Neuschöpfungen interessiert, als vielmehr an Erneuerungen bereits existenter Formen.[208] Die diversen Rahmungen des Dispositivs setzen einer unbefangenen Kreativität scheinbar deutliche Grenzen. Die Fernsehpraxis muss sich damit arrangieren, dass die Entwicklung neuer Fern-

[207] Ebd., S. 8. Kostenkontrolle und Marktrelevanz sind insbesondere seit der Einführung des kommerziellen Fernsehens wesentliche Elemente im Hinblick auf die tatsächlichen Gründe der Innovationsbemühungen. Sie „geben sich zwar noch den Anschein von kulturellen Innovationen, folgen aber eigentlich der Dynamik ökonomischer Innovationen." (Mikos: „Imitation und Adaption", S. 96). Zu den medienökonomischen Mechanismen von Innovation und Diversifikation auf dem Fernsehmarkt s. weiterführend Wehmeier, Stefan: *Fernsehen im Wandel. Differenzierung und Ökonomisierung eines Mediums*. Konstanz: UVK 1998, S. 107-135. Zu den Produktionsprozessen von Fernsehsendungen angefangen bei der Organisation und Finanzierung, über die Pre-Produktion, Dreharbeiten und Post-Produktion, bis hin zum Marketing s. weiterführend Ellis, John: „Television Production". In: Allen, Robert C.; Hill, Annette (Hg.): *The Television Studies Reader*. London (u. a.): Routledge 2004, S. 275-292.

[208] Verantwortlich dafür ist auch die Sorge der Programmmacher im Hinblick auf negative Reaktionen der Kritik. Sie „kaufen lieber Risiko mindernde Lizenzen oder imitieren erfolgreich Formate vor allem aus dem anglo-amerikanischen Raum." (Mikos, Lothar: „Imitation und Adaption", S. 93). Dominik Koch-Gombert spricht in diesen Fällen auch von medialen „‚Me-too-Produkten"' (Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen. TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie.* München: m-press 2005, S. 411), also reinen Imitationen oder Nachahmungen (vgl. ebd., S. 411f.).

sehformate immer in einem komplexen Gefüge aus medienökonomischen Zwängen und medienpolitischen Vorgaben stattfindet.[209]

Die so manifestierten, gleichermaßen diachron wie synchron wirkenden Dimensionen reichen weit über die formalen, thematischen oder ästhetischen Produktionsentscheidungen konkreter Sendetypen hinaus und schreiben sich gleichzeitig in die Gestaltung der Formate ein. Dieses Verhältnis zwischen Makroebene des Dispositivs und der Mikroebene einer Sendeform spielt auch im Hinblick auf die Genese der britischen Docu-Soap und die darauf zurückgreifende Entwicklung der deutschen Doku-Soap eine entscheidende Rolle. Bei beiden Varianten kamen ökonomische Strategien zum Tragen, die in der Ausgestaltung durchaus erkennbar sind. Doch gleichzeitig erweckten sie sowohl bei den Zuschauern als auch bei der Kritik den Eindruck einer Sendeform mit innovativem Charakter. Das gilt es zu klären, denn als Innovation können Formate nur dann gelten,

> wenn es Sendungen dieser Art vorher noch nicht gegeben hat und das Publikum eine Differenzästhetik als Qualität ausmacht. Als weiteres Merkmal kann hinzukommen: Ein Format, das vom Publikum als Innovation wahrgenommen wird, löst einen sogenannten Programmtrend aus und wird mehrfach variiert und kopiert.[210]

3.1 Die britische Docu-Soap

Nach Richard Kilborn und John Izod war bereits in den späten 1980er Jahren eine „hybridization in television documentary“[211] zu beobachten. Bis Mitte

---

[209] Aufgrund der Angst vor einem kreativen Scheitern fanden die Neuerungen daher weniger „auf der Ebene einzelner Programme bzw. Sendungen statt, sondern eher auf der Ebene der technischen, politischen und ökonomischen Verfasstheit des Mediums […].“ (Ebd.).

[210] Ebd., S. 99f.

[211] Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 177. Zur öffentlichen Diskussion dieser Entwicklung in Großbritannien und zu ihrer Vorgeschichte, insbesondere im Hinblick auf das Docu-Drama mit politischem Hintergrund, s. Petley, Julian: „Fact plus fiction equals friction“. In: *Media, Culture and Society.* 18/1/1996, S. 11-13 sowie S. 15-17. Ähnlich wie die Docu-Soap bedient sich auch das Docu-Drama zweier Darstellungssysteme und „can be analysed in terms of the articulation of two looks – the look of the dramatic fiction (the system of looks and glances which is familiar from the

der 1990er Jahre hatte sich für diesen Trend innerhalb des britischen Fernsehens noch kein spezifisches Etikett etabliert, wenngleich „we have witnessed a marked tendency in recent years to introduce a range of mixed-genre formats. This has involved combining elements of one genre with those of another in order to make what the broadcasters hope is an attractive new hybrid.“[212] Diese nicht näher bezeichnete Diffusion schreiben sie zum einen den systemischen Veränderungen des Mediums und zum anderen einem sich wandelnden (Selbst)Verständnis des Dokumentarischen zu.

> Broadly speaking, there is general consensus that in the heyday of public service broadcasting documentary received a form of artistic patronage from television on which it can no longer rely in the current market-led broadcasting climate […]. The consequence of this has been that, slowly but surely, new styles and modes have come to the fore – partly born of the economic necessity to reach a larger audience, but partly attributable to the need of any genre to regenerate itself as some of the established approaches begin to reveal their limitations.[213]

Die etablierten „factual forms of programming“[214], wie z.B. Reportagen, Features, nicht-fiktionale Sendereihen oder Dokumentarfilme, steckten spätestens zu Beginn der 1990er in einer allgemeinen Krise, die sinkenden Quoten belegten das nachlassende Interesse der Zuschauer. Den ersten Docu-Soaps wurde das Potential zugesprochen, diese Entwicklung stoppen zu können:

‚classic‘, ‚hollywood‘ fictional film), and the look of the documentary (the system of looks which constructs the social space of the fiction, the space which, in a sense, the fiction is ‚about‘). The documentary look may appear to be offering the spectator an unmediated vision of the actual world, an open ‚window onto reality‘, but, of course, it is as constructed and convention-bound as the dramatic look. Documentary-drama combines these two looks within a quite specific rhetoric.“ (Ebd., S. 18). Zu Geschichte und Merkmalen dieser Form des Dokumentarischen im britischen Fernsehen s. weiterführend Paget, Derek: *No other way to tell it. Dramadoc / docudrama on Television.* Manchester: Manchester University Press 1998 sowie Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, insbesondere S. 135-161. Beiträge sowohl zu britischen als auch zum amerikanischen Docu-Drama enthält Rosenthal, Alan (Hg.): *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV.* Carbondale (u. a.): Southern Illinois University Press 1999.

[212] Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. IX.

[213] Ebd., S. 173.

[214] Kilborn, Richard: „The docu-soap: A critical assessment“. In: Izod, John; ders.; Hibberd, Matthew (Hg.): *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries.* Luton: University of Luton Press 2000, S. 111-119, hier S. 111.

„They speak to the public in a language they understand and, at their best, they have reinvigorated a genre which just a few short years ago was not exactly in the rudest of health.“[215]

3.1.1 Fernsehpolitische und -ökonomische Hintergründe

Die Fernsehlandschaft in Großbritannien war bis zum Ende der 1970er Jahre weitgehend durch „die monolithische Position der BBC und der kommerziellen ITV-Anstalten“[216] geprägt. Die Dualität des Systems gründete im Wesentlichen auf den unterschiedlichen Finanzierungsmodalitäten der Sender: „Die BBC verzichtete auf Werbung und finanzierte sich über eine ‚licence fee‘, deren Höhe vom Parlament festgelegt wurde, die ITV-Anstalten über Werbung.“[217] Im Hinblick auf die jeweiligen Sendeinhalte war dieses duale Prinzip weit weniger deutlich:

> Während das deutsche Rundfunksystem sich vor allem durch die Konkurrenz der öffentlich-rechtlichen Sender und der kommerziellen Anstalten auszeichnet, folgten sowohl die BBC als in gewisser Hinsicht auch die kommerziellen ITV-Anstalten einem öffentlich-rechtlichen Auftrag, denn das englische Verständnis von ‚public television‘ bezog sich hier nicht so sehr auf die Organisationsform der Sender, sondern auf deren am öffentlichen Interesse ausgerichteten Sendeauftrag.[218]

---

[215] Ebd., S. 115.

[216] Krewani, Angela: *Hybride Formen: New British Cinema – Television Drama – Hypermedia.* Trier: WVT 2001, S. 49. Vgl. auch Frey-Vor, Gerlinde: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstrasse und Eastenders im interkulturellen Vergleich.* Berlin: Spiess 1996, S. 54. Einen Überblick zur Geschichte des Fernsehens in Großbritannien und der genannten Sendeanstalten bietet Currie, Tony: *The Concise History of British Television. 1930 – 2000.* London: Kelly Books 2000. Zur Geschichte des Public Broadcasting im Speziellen s. Spangenberg, Jochen: *The BBC in Transition. Reasons, Results and Consequences.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1997, S. 5-23 sowie S. 25-37. Eine ausführliche Bestandsaufnahme zur gesellschaftlichen Funktion und ökonomischen Situation der BBC gegen Ende des 20. Jahrhunderts bietet Küng-Shankleman, Lucy: *Inside the BBC and CNN. Managing Media Organisations.* London (u. a.): Routledge 2000.

[217] Krewani, Angela: *Hybride Formen*, S. 62.

[218] Ebd., S. 49. ITV als kommerziell agierender Verbund folgte diesem Sendeauftrag nicht ganz freiwillig: „strenge Programmauflagen für die Kommerziellen garantierten hohe

Der Regierungswechsel im Jahr 1979, bei dem die Labour Party durch die Konservativen abgelöst und Margaret Thatcher als Premierministerin eingesetzt wurde,[219] sowie der damit einhergehende wirtschaftliche und gesellschaftliche Wandel „hinterließen auch beim britischen Fernsehen ihre Spuren, die sich vor allem in seiner Kommerzialisierung und Deregulierung sowie in einer Verstärkung der inhaltlichen Einflussnahme der Regierung auf die Sendeanstalten äußerten.“[220] Insbesondere für die BBC hatte dies nachhaltige Konsequenzen.[221]

> Die Regierung Thatcher, die Fernsehen nicht als kulturelles, sondern als ökonomisches Produkt verstand, schwächte die Position der BBC, indem sie deren gesicherte Finanzierung durch Rundfunkgebühren anzweifelte und im Gegenzug Satelliten und Kabelprogramme lizenzierte. Durch diesen Schachzug wurde das Duopol von BBC und ITV aufgelöst und die ITV deutlicher als zuvor den neuen kommerziellen Unternehmungen zugeordnet.[222]

Qualitätsstandards des ITV-Fernsehens, das ebenso wie die BBC als ein Public Service angesehen wurde.“ (Ridder: „Zukunftsstrategien der BBC“, S. 150).

[219] Ihre Regierung orientierte sich in der Wirtschaftspolitik an den Gesetzen des freien Marktes und betrieb eine rückwärtsgewandte Gesellschaftspolitik auf der Basis konservativer Maßstäbe. Die von ihr verantworteten Entscheidungen wurden in Anlehnung an ihre Person als ‚Thatcherism‘ bezeichnet: „Unter diesem Sammelbegriff subsumierten vor allem politische Gegner die Bemühungen der englischen Regierung, im Anschluss an die Gesetze des internationalen Marktes den kapitalistischen Wettbewerb zu forcieren, Sozialleistungen und Subventionen abzubauen und bürgerliche Wertvorstellungen wieder einzuführen. Neben den ökonomischen Veränderungen spielten auch die moralischen Imperative der konservativen Regierung wie die Wiederaufwertung der Familie und die Rückkehr zu deren patriarchalischen Normen eine bedeutende ideologische Rolle […].“ (Ebd., S. 51).

[220] Ebd., S. 51f. Die von der Regierung Thatcher neu installierten, z.T. bereits zuvor existierenden Kontrollgremien der einzelnen Sender sowie Details der britischen Mediengesetzgebung können im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich dargestellt werden. S. dazu Robillard, Serge: *Television in Europe: Regulatory Bodies. Status, Functions and Powers in 35 European Countries.* London (u. a.): University of Luton Press, S. 247-266 und Krewani: *Hybride Formen*, S. 53f. und S. 57.

[221] Zur historischen Entwicklung des Verhältnisses von Public Broadcasting und britischer Regierung s. weiterführend O’Malley, Tom: *Closedown? The BBC and Government Broadcasting Policy 1979-92.* London: Pluto Press 1994, S. 1-13: „It is important to remember that the sources of many of the tensions between the BBC and the government which exploded into bitter conflict during the 1980s, had existed and caused similar conflicts ever since the founding of the BBC in 1922.“ (Ebd., S. 1). S. auch Spangenberg: *The BBC in Transition*, S. 60-73.

[222] Krewani: *Hybride Formen*, S. 52. Die Regierung gab zu Beginn der 1980er Jahre gleich mehrere Studien (z.B. *ITAP Report*, *Hunt Report*) in Auftrag, die in ihrem Sinne Auskunft

Gleichzeitig reduzierten strukturelle Veränderungen innerhalb der BBC ihre bisherige „Distanz zur Regierung, die sich unter anderem in ihrer unabhängigen Berichterstattung manifestierte“[223]. Durch personalpolitische Einflussnahmen gelang es der konservativen Administration im Laufe der Zeit „sowohl das Spitzenmanagement als auch das Aufsichtsgremium der BBC mit Verfechtern der freien Marktpolitik zu besetzen, deren politische Ideale das Selbstverständnis der Rundfunkanstalt zu prägen begannen.“[224]

Obgleich die staatlichen Instanzen letztlich trotz aller eingeleiteten Maßnahmen mit ihrem Versuch scheiterten, das gebührenfinanzierte Rundfunkmodell abzuschaffen und der BBC somit die für ihren Sendeauftrag notwendige Existenzgrundlage zu entziehen,[225] befand sich der Sender in der Folge in einem

---

über die ökonomischen Potentiale der Kabel- und Satellitentechnik und die in der Folge zu erwartenden positiven Konsequenzen für die britische Fernsehlandschaft geben sollten (vgl. ebd. 52f.). Krewanis Ausführungen verdeutlichen das Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren: Die Regierung machte sich bei der Durchsetzung ihres *politischen* Willens die in den Jahren zuvor errungenen *technischen* Innovationen im Bereich medialer Übertragungsmöglichkeiten zu nutze, ohne die sich diese letztlich an *ökonomischen* Zielen orientierten Veränderungen sicherlich schwieriger hätten realisieren lassen (vgl. ebd., S. 52). S. auch O'Malley: *Closedown?*, S. 13-30. Diese funktionale Vermischung von „technological change, conservative or right-of-centre ‚think tanks' and the advertising industry“ (ebd., S. 13) schreibt er der führenden Kaste zu: „[…] it was not the technologies that shaped policy changes but people acting in purposeful ways with specific goals in mind within complex political, economic and social frameworks.“ (Ebd., S. 15).

[223] Krewani: *Hybride Formen*, S. 54.

[224] Ebd., S. 61 sowie O'Malley: *Closedown?*, insbesondere S. 136-165.

[225] Das Innenministerium berief zu diesem Thema das nach seinem Vorsitzenden benannte ‚Peacock Committee' ein, welches eine Restrukturierung des öffentlichen Rundfunksystems unter marktwirtschaftlichen Maßgaben untersuchen sollte (vgl. Krewani: *Hybride Formen*, S. 62): „Zwar lieferte der *Peacock Report* nicht die gewünschte Legitimation für eine Umstrukturierung der BBC zu einer werbefinanzierten Rundfunkanstalt, jedoch veranlasste er einige grundlegende Veränderungen im britischen Rundfunksystem, die in die Mediengesetzgebung der darauffolgenden Jahre einfließen sollten. Bezüglich der Finanzierung der BBC schlug der *Peacock Report* ein Stufenmodell vor, an dessen Ende die Finanzierung der BBC durch Werbeeinnahmen stand. Fürs erste lehnte er eine Finanzierung durch Werbung ab.“ (Ebd.) Zum *Peacock Report* und seinen Folgen für die BBC s. auch O'Malley: *Closedown?*, S. 88-117 sowie Spangenberg: *BBC in Transition*, S. 91-96. Nach dem Rücktritt von Margaret Thatcher 1990 änderte sich unter dem nachfolgenden Premier John Major die Medienpolitik gegenüber der BBC: „[...] die Gebührenfinanzierung wurde nicht angetastet, das Ausmaß der Dienste der BBC blieb bestehen und die Einführung eines ‚public service broadcasting councils' das sowohl Gelder vergeben als auch Sendeinhalte der BBC überprüfen sollte,

stärkeren Wettbewerb mit anderen, bereits existenten bzw. neu hinzukommenden Anstalten. Insbesondere als 1982 Channel 4 gegründet wurde,[226] dessen expliziter Sendeauftrag „ein Kultur- und Minderheitenprogramm"[227] war, erhöhte sich der Konkurrenzdruck deutlich. Zwar bot die BBC in ihrem zweiten Programm ein qualitativ vergleichbares und quantitativ überlegenes Angebotsprofil;[228] aber Channel 4 hatte eine grundlegend andere, flexibler angelegte Organisationsstruktur, die in ihrer Konzeption eher auf Distribution denn Produktion fokussiert war:

> Der Sender sollte als eine Art elektronischer Verlag funktionieren, der Material verbreitete, das nicht im eigenen Haus hergestellt wurde. Demnach bestand und besteht der Sender [...] aus einer Verwaltungs- und Redaktionsstruktur, welche die Programme von außen besorgt, er besitzt keine eigenen Produktionsstätten. Außerdem waren die Mitarbeiter des Senders in Hinblick auf ihre Experimentier- und Innovationsfreudigkeit ausgesucht worden. In praktischer Hinsicht bedeutete diese Organisationsstruktur die Zusammenarbeit mit freien [...] Produzenten.[229]

Diese Restrukturierungen, die anfangs durchaus positiv bewertet wurden,[230] veränderten die vertragliche Ausgestaltung der erteilten Aufträge nachhaltig, denn während die BBC und auch ITV bei ihren intern realisierten Produktionen gewerkschaftlichen Auflagen und Arbeitsbestimmungen folgen mussten,

---

wurde abgelehnt." (Ebd., S. 64f.; s. dazu auch Ridder: „Zukunftsstrategien der BBC", S. 150 sowie Spangenberg: *BBC in Transition*, S. 73-79).

[226] Die Vorgeschichte dieser Gründung reicht bis in die 1960er Jahre zurück (vgl. Krewani: *Hybride Formen*, S. 55) und kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht im Detail dargestellt werden. S. dazu weiterführend Harvey, Sylvia: „Channel 4 television: from Annan to Grade". In: Corner, John; dies. (Hg.): *Television Times. A Reader.* London (u.a.): Arnold 1996, S. 201-210.

[227] Ebd., S. 55. Ein weiterer Sender, Channel 5, „[...] begann seine Ausstrahlung [...] 1997 sowohl terrestrisch als auch über Satellit und Kabel. Das Programm dieses deutlich kommerziellen, eher an den ITV Anstalten als an der BBC und Channel 4 orientierten Senders besteht zum größten Teil aus amerikanischen Film- und Serienprodukten sowie aus eigenproduzierten Serien und Sportberichterstattung." (Ebd., S. 63, Anmerkung 91).

[228] „Das erste und zweite Fernsehprogramm der BBC stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander. Während BBC2 schon immer vornehmlich Informationssendungen und kulturell anspruchsvolle Programme gesendet hat, ist die Programmstruktur von BBC1 durch populäre Programme geprägt." (Frey-Vor: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S. 59).

[229] Krewani: *Hybride Formen*, S. 57.

[230] Vgl. ebd., S. 55.

konnten die freien Produzenten diese ignorieren – allerdings um den Preis der eigenen Ausbeutung.[231] Krewani bezeichnet die Position des Senders Channel 4 nach seiner Etablierung in der britischen Medienlandschaft daher als ambivalent, denn „seine Organisationsstruktur ist geprägt von der ‚free enterprise philosophy' der Thatcher-Regierung, seine Personalstruktur und sein Programmauftrag erfüllen die kulturellen Forderungen kritischer Intellektueller"[232].

Diesen kritisch-intellektuellen Gestus musste Channel 4 modifizieren, als das Parlament 1990 den sogenannten *Broadcasting Act*[233] verabschiedete. Bis dahin war die Finanzierung des Senders – aufgrund medienpolitischer Entscheidungen – durch die ITV-Anstalten gewährleistet worden, denen Channel 4 „im Gegenzug für eine feste Summe"[234] seine gesamten Werbezeiten überlassen hatte. Nun sollte der Sender nach dem Willen der Regierung den „Sprung in die werbefinanzierte Selbständigkeit"[235] schaffen, indem er seine Werbezeiten selbst vermarktete.[236] Eine Kommerzialisierung, die nicht ohne Folgen für die Programmgestaltung blieb. Hinzu kam, dass insbesondere die

---

[231] Vgl. ebd., S. 58. Viele Praktiker „expressed concern about the difficulty of making a reasonable living from television documentary in a climate of intensifying competition and contracting budgets, and suggested that documentary makers risked undercutting each other to win commissions at unsustainably low rates." (Austin, Thomas: *Watching the world. Screen documentary and audiences.* Manchester: Manchester University Press 2007, S. 25). Doch mit dem Moment der Selbstausbeutung sind weitergehende Aspekte verbunden, die in der Frage nach der kulturellen Bedeutung des Dokumentarischen münden: „The problems facing any TV producer are ones first of all of political economy – how do I raise the money, secure a commission, etc.? – and secondly problems of form – how do I construct my material, within which conventions and limits? The economics and the form are of course finally related. Producers are constrained by the formal expectations of those who commission them, which are in turn determined by the broadcasters' idea of the audience, or their ‚public address'. Understanding these day-to-day processes of TV production necessitates putting them into a more generalised cultural context." (Dovey: *Freakshow*, S. 2).

[232] Ebd., S. 58. Zur Rolle von Channel 4 bei der Produktion dokumentarischer Arbeiten s. ebd., S 78f.

[233] Dieses „lange Zeit kontrovers diskutierte Rundfunkgesetz [...] stellte die Grundlage für eine Deregulierung des traditionellen privaten Fernsehens [...] in Großbritannien dar. Hauptzielsetzung war, diesen Bereich für private Anbieter durchlässiger zu machen." (Frey-Vor: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S. 55). Zur Privatisierung und Deregulierung des britischen Fernsehmarktes speziell im Hinblick auf die BBC s. Spangenberg: *BBC in Transition*, S. 88-90 sowie O'Malley: *Closedown?*, passim.

[234] Ridder: „Zukunftsstrategien der BBC", S. 150.

[235] Krewani: *Hybride Formen*, S. 60.

[236] Vgl. Ridder: „Zukunftsstrategien der BBC", S. 151.

kommerziellen ITV-Anstalten nach den Maßgaben des *Broadcasting Act* nicht länger an die strenge Erfüllung eines Sendeauftrags von öffentlichem Interesse gebunden waren.[237] Die BBC reagierte auf diese grundlegenden Umwälzungen innerhalb des britischen Fernsehsystems mit einiger zeitlicher Verzögerung, aber besonderer Nachhaltigkeit.

> First, a radical restructuring has taken place of the departments responsible for the commissioning and production of documentaries. Second, Producer Choice, whereby producers acquire much greater say over budgetary allocation – including whether to use in-house personnel or outside facilities – has introduced a much more competitive element into the production process. And finally, the increasing pressure to generate respectable ratings for programming on the mainstream channel (BBC1) has led to more emphasis than hitherto being placed on the notion of accessibility.[238]

---

[237] S. ebd., S. 150f. Die Verantwortlichen können sich also auf rein ökonomische Überlegungen konzentrieren und „have to be convinced of the (high) ratings potential of any documentary programme destined for prime time before they even think of acquiring it or agreeing to support its production. The result has been the ghettoisation of more challenging documentaries in that single late-evening slot and the occasional appearance of softer forms of documentary in peak time. The latter are generally programmes which place heavy emphasis on human interest and are conceived more as diverting entertainments than serious explorations." Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 185).

[238] Ebd., S. 186. Die *Producer Choice* „sah vor, einen Eigenanteil von 25% ihres Produktionsaufkommens an unabhängige Produzenten zu vergeben und Produktionen darüber hinaus intern auszuschreiben. Damit war die interne und externe Kommerzialisierung der BBC eingeleitet." (Krewani: *Hybride Formen*, S. 65). Zur Historie und Funktionsweise der *Producer Choice* s. weiterführend Pettigrew, Nick: „Producer Choice – ein Erfolgsrezept?". In: *Media Perspektiven*, 6/6/1995, S. 267-276. Krewani verweist darauf, dass die Reform durchaus zwei Seiten hatte: „Ganz offensichtlich bedeutete die ‚producer choice' eine Kommerzialisierung der BBC, in deren Zug auch Arbeitsplatzrationalisierungen mit inbegriffen waren, die der BBC jedoch die Zusammenarbeit mit kreativeren und engagierteren Kräften ermöglichte." (Krewani: *Hybride Formen*, S. 66). Gleichzeitig bemerken Kilborn und Izod eine ungewohnte Zurückhaltung der BBC, Dokumentationen in Auftrag zu geben, „which would tackle a controversial subject in a hard-hitting manner." (Kilborn; Izod: *Introduction to Documentary*, S. 186f.). Einige Stimmen vermuteten, dass hier ein Zusammenhang mit der Tatsache bestand, „that the BBC charter was up for review in 1996 and that the BBC did not wish to incur the Government's displeasure by becoming involved in too many controversies." (Ebd., S. 244, Anmerkung 9). Dazu muss angemerkt werden, dass die BBC nicht auf parlamentarischen Gesetzen gründet, „sondern auf einer sogenannten ‚Royal Charta', einer durch die Regierung im Namen der Krone erteilten Konzession." (Frey-Vor: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen*, S. 56). Das macht sie relativ abhängig von einer regelmäßigen Beurteilung durch die Regierung: „The fixed length of the Charter allows the Secretary of State an opportunity, every ten years or so, to look carefully at the BBC's role, functions and structure." (http://www.bbccharterreview.org.uk/; 23.8.2004).

Rückblickend verfehlten die medienpolitischen Anstrengungen der Regierung Thatcher zwar ihr anvisiertes, sowohl politisch als auch ökonomisch motiviertes Ziel, das ‚public broadcasting' durch ein ausschließlich nach marktwirtschaftlichen Regeln funktionierendes Fernsehsystem abzulösen.[239] Jedoch initiierten sie in allen Sendeanstalten tiefgreifende Veränderungen, die insgesamt zu einer Kommerzialisierung und Deregulierung des britischen Fernsehmarktes führten. Diese sowohl externen als auch internen Umwälzungen hatten in der Folge auch Auswirkungen auf die Produktionsprämissen dokumentarischer Sendungen im britischen Fernsehen.[240] Diese Prozesse lassen sich an der Genese der Docu-Soap exemplarisch konkretisieren. Zunächst soll der Blick allerdings auf zwei dokumentarische Serien aus den 1970er und 1980er Jahren gerichtet werden, die sowohl durch ihre formalen bzw. ästhetischen Merkmale als auch durch ihre thematischen Schwerpunktsetzungen als Vorläuferformen der Docu-Soap gelten.[241]

---

[239] In vielen anderen wirtschaftlichen Bereichen war die Regierung mit ähnlichen Versuchen erfolgreicher. Viele Staatsbetriebe wurden im Verlauf der 1980er Jahre privatisiert oder in Aktiengesellschaften umgewandelt (vgl. Krewani: *Hybride Formen*, S. 50, Anmerkung 36 sowie Spangenberg: *BBC in Transition*, S. 61-63).

[240] Die daraus resultierende Gesamtsituation des Dokumentarischen in den einzelnen Sendern schildert Kilborn Mitte der 1990er Jahre wie folgt: „The BBC [...] is transmitting a higher proportion of popular or accessible documentaries. The ITV companies meanwhile have gone even further down this road, which has led to fears […] that serious documentaries could disappear completely. And even Channel 4 […] may no longer be the Eldorado it once appeared to be, now that more market-places are beginning to exert their malign influence." Kilborn, Richard: „New contexts for documentary production in Britain". In: *Media, Culture and Society* 18/1/1996, S. 141-150, hier S. 144. Ähnliches konstatiert Petley in Bezug auf andere, dramatisierte Formen des Dokumentarischen. S. Petley: „Fact plus fiction", S. 17. Zur Entstehung und Tradition des dokumentarischen Fernsehens in der BBC s. Bell, Elaine: „The origins of British television documentary. The BBC 1946 – 1955". In: Corner, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media.* London: Edward Arnold 1986, S. 65-80.

[241] Vgl. Hill, Annette: *Reality TV. Audiences and popular factual television.* London (u. a.): Routledge 2005, S. 27.

3.1.2 Rückblick: *The Family* und *Sylvania Waters*

1974 realisierten der Filmemacher Paul Watson[242] und sein Co-Regisseur Franc Roddam die Langzeitbeobachtung *The Family* für die BBC.[243] Dieses „warts-and-all portrait of the working-class Wilkins family […] popularised an ‚observational' style still seen as the defining characteristic of British documentary some twenty-five years later."[244] Das Team begleitete die

---

[242] „Author of 300 films during his 30 years in television, Watson is one of Britain's best known presences behind the lens. The highlights of his career have been events, argued over not just by academics and media analysts but by ordinary viewers forced to challenge their own preconceptions. Films such as *The Fishing Party*, which followed the antics of the upper middle classes, and *Malcolm and Barbara: A Love Story*, about the onset of Alzheimer's, have burnt deep into the nation's subconscious." (Ogle, Tina: „Lord of the fly-on-the-walls". http://observer.guardian.co.uk/screen/story/0,6903,639922,00.html, 30.8.2004).

[243] Die ursprüngliche Idee für eine dokumentarische Serie dieser Art stammt allerdings aus Amerika. Watsons Produktion orientierte sich an der bereits ein Jahr zuvor von Craig Gilbert realisierten PBS-Serie *An American Family*. Deren zwölf jeweils 60minütige Folgen dokumentierten das Leben der Familie Loud im kalifornischen Santa Barbara und lösten aufgrund der gezeigten innerfamiliären Verhältnisse eine öffentliche Debatte aus: „The parents had several children and, most controversially, one of them, Lance Loud, was a gay man who occasionally wore lipstick and women's clothes." (Anonym: http://www.uktv.co.uk/uktvDocumentary/More.cfm?ccs=47&cs=678&preview=1, 30.8.2004). Darüber hinaus zeigte die Serie die Scheidung der Eltern, die während der Dreharbeiten stattfand (vgl. Holmes, Su: „‚Riveting and real – a family in the raw'. (Re)visiting *The Family* (1974) after reality TV". In: *International Journal of Cultural Studies*, 11/2/2008, S. 193-210, hier S. 194). Eine ausführliche Analyse der Serie bietet Ruoff, Jeffrey: *An American Family. A Televised Life.* Mineapolis (u. a.): University of Minesota Press 2002. Eine Untersuchung der Serie mit Blick auf die Entstehung des Reality TV unternehmen Rupert, Laurie; Puckett, Sayanti Ganguly: „Disillusionment, Divorce, and the Deconstruction of the American Dream. An American Family *and the Rise of Reality TV*". In: Taddeo, Julie Anne; Dvorak, Ken (Hg.): *The tube has spoken: reality TV and history.* Lexington: University Press of Kentucky 2010, S. 83-97. Die Bezüge zwischen *The Family*, *An American Family* und der fiktionalen britischen Langzeitserie *Coronation Street* analysiert Young, Colin: „The Family", In: *Sight and Sound*, 43/4/1974, S. 206-211.

[244] Sieder, Joe: „The Family" (http://www.screenonline.org.uk/tv/id/444743/, 30.8.2004). Diese Art der Beobachtung wurde möglich durch wesentliche technische Neuerungen: „With the development of light, noiseless cameras and fast film and transistor tape-recorders, film-makers were at first happy to do what couldn't be done with another technology; but they have recently started to try to make films which bring them into increasingly intimate contact with their subjects." (Young: „The Family", S. 209). Allgemein ist festzustellen, dass „every advance in technology carries with it the claim that it brings the medium closer to the direct presentation of reality." (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, 34f.). Die Miniaturisierung der Technik ermöglichte gleichzeitig die Minimierung des Teams vor Ort. „Both changes were intended to enhance the viewer's sense of gaining unmediated access to the world." (Ebd., S. 67). „The result was an extraordinary portrait of family life: honest, hilarious and painful, an instant classic the impact and influence of which (on both fiction and non-fiction television) it would be difficult to overestimate." (Young: „The Family", S. 209).

Familie über einen längeren Zeitraum,[245] um ihren Alltag zu dokumentieren und in serieller Form dem Fernsehpublikum zu präsentieren:

> *The Family* follows the daily lives of Terry and Margaret Wilkins, their children and their partners, as they all struggle to live together in a small flat in Reading. The series sets out to reveal to viewers the reality of family life in Britain as never shown before. „No TV family ever has dirty pots and pans", says Margaret in episode one, and the Wilkins demonstrate a remarkable candour in their on-camera conversations with one another.[246]

Die britische Öffentlichkeit reagierte ebenso irritiert auf die Darstellungsweise der familiären Realität wie auf die Offenheit der Protagonisten vor der Kamera. Insbesondere der für damalige bürgerliche Moralvorstellungen unkonventionelle Lebensstil der Familie wurde zum Gegenstand der Diskussion.[247]

---

[245] „Watson and his small crew spent two months with the Wilkins prior to filming. After this the team filmed the family eighteen hours a day for three months." (Sieder: „The Family"). Während der Dreharbeiten verfügten sie über einen eigenen Haustürschlüssel „and came and went according to their own schedule." (Corner, John: *The art of record. A critical introduction to documentary.* Manchester (u. a.): Manchester University Press 1996, S. 46). Insgesamt entstanden zwölf Folgen à 30 Minuten, sie wurden von Anfang April bis Ende Juni 1974 ausgestrahlt. Die durchschittliche Zuschauerzahl lag bei 5,5 Millionen (vgl. Biressi, Anita; Nunn, Heather: *Reality TV. Realism and Revelation*. London (u. a.): Wallflower 2005, S. 62).

[246] Sieder: „The Family". Die Gespräche der Familienmitglieder wurden allerdings nicht nur dokumentiert, sondern auch kommentiert: „While often referred to as ‚fly-on-the-wall', Watson's work mixes styles, moving across observational sequences, moments of expository voice-over, to aspects of a more self-reflexive intervention – appearing in the footage himself." (Holmes: „(Re)visiting *The Family*", S. 198). Darüber hinaus gab es deutlich erkennbare Interview-Situationen. „Franc Roddam, the director, asked questions when the conversation was flagging or whenever it wasn't clear what was happening. Sometimes this read, during the series, as ‚interviewing' but at other times it came over as a conversation between two people – one on the camera, and the other hidden but known to be there." (Young: „The Family", S. 207). Gleichzeitig vermittelte der Off-Kommentar häufig den Eindruck intellektueller Überlegenheit auf Seiten des Regisseurs: „Watson often positioned himself as the omniscient voice of God, the origin of meaning, and possessor of superior social knowledge." (Holmes, Su: „‚The television audience cannot be expected to bear too much reality'. The Family *and Reality TV*." In: Taddeo, Julie Anne; Dvorak, Ken (Hg.): *The tube has spoken: reality TV and history.* Lexington: University Press of Kentucky 2010, S. 98-122, hier S. 107f.) Trotzdem war die „idea of ‚ordinary', working-class people having their place and say on British television at this time had a particular historical resonance. Furthermore, Watson's intermittent use of voice-over […] indicates how he envisaged the links between the Wilkins family and the social and political climate of 1974." (Holmes: „(Re)visiting *The Family*", S. 199).

[247] „Mr. and Mrs. Wilkins were living together but one child had been fathered by another man during a temporary situation. The eldest son had married his pregnant

Während Watson nach eigener Aussage das Anliegen hatte „to make a film about the kind of people who never got on to television“[248], kam die Kritik schnell zu dem Schluss, dass hier die falsche britische Arbeiterfamilie ins Bild und zu Wort gekommen war.[249] Colin Young beschreibt die Irritation, die *The Family* bei Kritik und Publikum gleichermaßen erzeugte:

> What was so unusual was that these strangers were on the box and being treated as if they were important, when they shared none of the apparent virtues of the great and the near great who are the people usually shown in television interviews, and none of the organised precision and easy comprehensibility of the characters in a fictionalised series.[250]

---

girlfriend, the eldest daughter lived in the house with her boyfriend, the youngest daughter had a half-black boyfriend.“ (Corner: *The art of record*, S. 46).

[248] Sieder: „The Family“.

[249] „Margaret Wilkins, a tough, likeable, matriarchal figure, worried about her children in a way which allowed her to ‚represent‘ the working-class mother, even if the particular problems her children gave her led many viewers to complain about Paul Watson’s choice.“ (Young: „The Family“, S. 208). Es war „predictable, in the context of British popular culture and identity, that *The Family* seeks to locate the ‚ordinary‘ in the context of the working class.“ (Holmes: „(Re)visiting *The Family*“, S. 197). Die Serie „made visible an image which departed (for ‚real‘) from the dominance of the middle-class norm.“ (Ebd.).

[250] Young: „The Family“, S. 207f. Zum Status der Familie während der Dreharbeiten merkt Young an: „The family was being paid and admitted it, but since it ‚wasn’t very much‘ it did not provide an adequate reason for submitting themselves to the scrutiny of millions. They did it because they wanted to, with their eyes open, because people like them rarely had a chance to be on the box and working-class life was misrepresented by most kitchen-sink dramas, including presumably soap operas like *Coronation Street* or *Crossroads*. Mrs. Wilkins went so far as to say that their opinions were those of 60 per cent of the people, and although they were in for a lot of leg-pulling it was worth it.“ (Ebd., S. 207). „That the series was a ‚real-life soap opera‘ was often suggested in critical commentary on the series […]. Defenders of the series […] argued not only for its sociological integrity but also its therapeutic value.“ (Corner: *The art of record*, S. 48). Die Kritik an der Serie lässt sich aber auch ableiten von dem „‚unnerving‘ effect which the programmes had both on viewers’ sense of conventional family life and on their conventional expectations of television portrayal.“ (Ebd., S. 47f). In jedem Fall wirft *The Family* eine Reihe von Fragen auf: „These concern the effect of the camera’s presence on behaviour, the relationship projected between particular and general, and the play-off between the kinds of knowledge, pleasure (including voyeuristic pleasure) and indeed discomfort which viewing can generate. In some reviews of the series, the idea of ‚access‘ also figured – in the suggestion that the very ordinariness of the Wilkins, their difference from the usual run of people appearing on television, was a factor in some of the criticism which it received. This was interpreted positively, as at least pointing towards a more comprehensive accessing of the ‚ordinary‘ on our screens […].“ (Ebd., S. 48). Wesentlich erscheint, dass die Serie „articulated the Wilkinses as subjects who represented social as well as individual identities.” (Holmes, Su: „‚The television audience cannot be expected to bear too much reality‘“, S. 107 [Hervorh. im Original]).

Eine bemerkenswerte produktionstechnische Gemeinsamkeit zwischen *The Family* und fiktionalen Langzeitserien und ein grundlegender Unterschied gegenüber den bislang bekannten dokumentarischen Familienporträts war, dass die Ausstrahlung der Produktion zu einem Zeitpunkt einsetzte, an dem die Dreharbeiten noch nicht abgeschlossen waren: „By the time they were in their fourth week of filming, the Wilkins had seen the first show and, more importantly, had read what people had to say about it.“[251] Das galt natürlich ebenso für das Produktionsteam.

> The problematic status of truth was seen as being exacerbated by the feedback loop: the fact that the family, as six million viewers, were consuming *The Family* while shooting progressed, this context then feeding back into the programme itself.[252]

Die damals wie heute bei allen dokumentarischen Produktionen virulente Frage „Do people really behave naturally when the camera is around?“[253] muss daher bei der Analyse von *The Family* um zwei wesentliche Anschlussfragen erweitert werden: Inwiefern verändern sich die Protagonisten während der Dreharbeiten,[254] insbesondere wenn Teile der Produktion bereits während der Dreharbeiten ausgestrahlt werden und sie mit öffentlichen Reaktionen darauf konfrontiert werden? Inwieweit und mit welchen sichtbaren Folgen modifizieren unter diesen Umständen aber auch die Dokumentaristen die gesamte Beobachtungsart und ihre Perspektive auf einzelne Personen? Die Matriarchin Margaret Wilkins z.B. eignete sich im Verlauf der Dokumentation die Rolle der dominant agierenden Moderatorin an: „[She] often leads the conversation and asks the questions which make the film-maker’s life easier. She sees herself as a representative and casts herself as the built-in interviewer.“[255] Möglicherweise wurde ihr diese Funktion aufgrund ihrer charakterlichen Konstitution im Verlauf der

[251] Young: „The Family“, S. 207.
[252] Holmes: „(Re)visiting *The Family*“, S. 201.
[253] Young: „The Family“, S. 209.
[254] Vgl. Corner: *The art of record*, S. 47.
[255] Ebd. [Erg. A.N.]. Auch Kilborn und Izod bemerken: „Some members of the family group reacted to their sudden celebrity by playing the role of television personalities.“ (Kilborn; Izod: *Introduction to Documentary*, S.74).

Dreharbeiten aber auch vom Produktionsteam immer mehr zugeschrieben, um einerseits die Abläufe innerhalb der Familie vor der Kamera transparenter zu machen und andererseits die Zusammenarbeit zwischen der Familie und der Filmcrew zu vereinfachen.[256]

Abgesehen davon kann die permanente Kommentierung des eigenen Handelns und der familiären Umstände durch das televisionär vermittelte (Selbst)Bild ein Moment des (Selbst)Hinterfragens initiieren,[257] das sich in gewissem Maß sowohl auf das Drehteam als auch auf die Kritik und die Zuschauer übertragen kann. In diesem Zusammenhang darf natürlich der generelle Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Wandel und den Mechanismen des Mediums nicht vergessen werden: „Television's appetite for scrutinizing rather than simply commenting on family life began just when the concept of the nuclear family was entering a state of precipitous decline."[258]

The Family ist in jedem Fall ein Beispiel für den ausdrücklich sozialkritischen britischen Fernsehdokumentarismus der 1970er Jahre, dessen Anliegen es war, das zeitgeschichtliche politische Klima und generelle gesellschaftliche Normen durch die konkrete Darstellung innerfamiliärer Konflikte zu spie-

[256] Während Familie Baker/Donaher nach der Ausstrahlung von *Sylvania Waters* zunächst lediglich ihren Wohnort wechselte, kam es bei Familie Wilkins zur Trennung: „Margaret Wilkins later split from her husband and Watson was accused by the tabloids of breaking up the family." (Ogle: „Lord of the fly-on-the-walls"). In *An American Family* trennte sich das Elternpaar noch während der Dreharbeiten: „Pat Loud did in fact give Bill Loud his marching orders while the camera rolled. What the *Radio Times* didn't say (nor did Craig Gilbert's film) was that this had happened three times before. This time it stuck, but was it the strain of the cameras which made the difference? There's some reasonable room for doubt." (Young: „The Family", S. 206). Die Louds waren jedoch im Gegensatz zur Familie Wilkins nicht nur mit den Reaktionen auf die Serie überfordert, sondern auch mit der Werbung für die Produktion: „Pat Loud was concerned with the way the series was ‚sold'. The sales campaign, she alleged, sensationalised the content and gave people a way of looking for trouble and scandal which biased their perception. It was perhaps inevitable that it would be billed as the break-up of a marriage, the crash of the American dream. A Southern California multi-car, multi-bedroom, multi-bathroom, swimming pool family falls apart. The station distributing the series […] knew it all, so why not say so?" (Ebd.).

[257] Vielleicht liegt darin auch die Motivation für eine zeitnahe Veröffentlichung der eigenen Biografie begründet: Wilkins, Margaret Z.: *A Family Affair*. London: Michael Joseph Ltd 1975.

[258] Holmes: „(Re)visiting *The Family*", S. 197.

geln.[259] „Thus *The Family* presented its audience with information. The audience was left to evaluate that information and come to conclusions about it.“[260]

> *The Family* is generally credited as being the significant antecedent of the docusoap, although Watson's later *Sylvania Waters* (BBC, 1993) is a more plausible direct source with its focus on entertainment and the larger than life ‚star' Noeline and the controversy that raged over Watson's alleged manipulation of her and her husband Laurie into vicious stereotypes.[261]

Mit *Sylvania Waters* kopierte Paul Watson sich gewissermaßen selbst, denn es handelte sich ebenfalls um die Langzeitbeobachtung einer Familie. Er realisierte die Serie 1992 im Auftrag der BBC und des australischen Senders ABC,[262] veränderte aber den dokumentarischen Ansatz „in terms which moved away from detached observationalism, connecting directly with the ‚good television' values of the exotic, the dramatic and the farcial.“[263] Die Protagonisten Noeline Baker und Laurie Donaher lebten zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *Sylvania Waters* gemeinsam mit ihren fast erwachsenen

---

[259] „Apparently Paul Watson had hoped to do more than a ‚real soap opera'. He had hoped that the events of the time (a recent miners' strike, a three-day week, and a closely fought election) could be examined in the context of this family, living its life.“ (Young: „The Family“, S. 208). Zumindest war sie eingebunden in die öffentlich geführten, gesellschaftspolitischen Diskurse, denn „the press commentary on *The Family* was sandwiched in between articles which spoke to this political climate: discussions of the serial jostled for space next to the commentaries on women's economic dependence, the decline of the male-breadwinner household, or debates about equal pay in workplace.“ (Holmes: „(Re)visiting *The Family*“, S. 204).

[260] Young: „The Family“, S. 210.

[261] Bruzzi, Stella: *New Documentary: A critical Introduction.* London (u. a.): Routledge, 2000, S. 75. Der Bezug auf Watson verortet die Docu-Soap rückblickend in einer dokumentarischen Tradition, wenngleich dieser das Format als nicht-dokumentarisch ablehnt und sich als Dokumentarist deutlich von diesem Format distanziert. (Vgl. Dovey: *Freakshow*, S. 137).

[262] Die Erstausstrahlung der zwölf 30minütigen Serienfolgen fand in der Zeit vom 21. Juli bis zum 6. Oktober 1992 im australischen Fernsehen statt. Der Sendeturnus war wöchentlich, jeweils dienstags um 21.30 Uhr (vgl. Lumby, Catherine: „Sylvania Waters“. http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/sylvaniawate/sylvaniawate.htm, 30.8.2004). Die BBC sendete die Serie ein Jahr später. Für eine weiterführende Analyse der Serie s. Stratton, Jon; Ang, Ien: „*Sylvania Waters* and the Spectacular Exploding Family“. In: *Screen*, 35/1/1994, S. 1-21.

[263] Corner: *The art of record*, S. 51.

Kindern Paul, Mick und Michael in dem gleichnamigen Vorort von Sydney.[264] Die Serie konzentrierte sich auf

> the values and behaviour of the Donaher/Baker family. Noeline and Laurie's unwed status, Noeline's drinking problem, Laurie's racism, their materialism and the family's routine domestic disputes, all became issues discussed widely in the Australian media.[265]

Die daraus resultierende, nach der Erstausstrahlung zunächst auf die australischen Medien beschränkte Diskussion weitete sich aus, als die Serie 1993 auch in Großbritannien gesendet wurde. Watson wurde vorgeworfen, die in der britischen Öffentlichkeit vorherrschenden postkolonialen Vorurteile gegenüber Australien gleichermaßen bedient und befördert zu haben, um ein unterhaltsames Format zu kreieren.[266]

Durch die Serie wurden Noeline und Laurie zu öffentlichen Personen. Ihnen waren die daraus resultierenden Konsequenzen im Vorfeld nicht bewusst gewesen. Watson hätte es nach den Erfahrungen mit *The Family* und den Auswirkungen für die Familie Wilkins besser wissen müssen.[267] Die öffentliche Kritik an ihrer Lebensweise und die Überforderung durch die plötzliche Popularität veränderten das Leben der Familie Baker/Donaher und ihre

---

[264] Vgl. Lumby: „Sylvania Waters“. Insgesamt sechs Monate begleitete ein Kamera-Team das alltägliche Leben der australischen Patchwork-Familie, „with the brief that the crew could film absolutely anywhere – except when the family were using the toilet or making love.“ (Anonym: http://www.uktv.co.uk/uktvDocumentary/More.cfm?ccs=47&cs=678&preview=1 30.8.2004).

[265] Lumby: „Sylvania Waters“. Die Programmplaner des Senders ABC hatten hinsichtlich der Darstellung der Familie andere Vorstellungen als der ausführende Produzent und Regisseur Watson: „While ABC publicity for the documentary series emphasised the couple’s new found wealth and luxurious lifestyle, the tightly edited result ruthlessly scrutinised the entrenched interpersonal conflicts which lay beneath the surface of the blended family's easygoing facade.“ (Ebd.).

[266] Vgl. ebd. Sie zitiert aus einer Kritik, die der Journalist Richard Glover für den *Sydney Morning Herald* schrieb: „[…] in Noeline and Laurie, every British preconception about the Aussies comes alive...Meet Australia's new ambassadors: a family whose members are variously materialistic, argumentative, uncultured, heavy drinking and acquisitive.“ (Ebd.).

[267] „Watson’s use of the ‚observation‘ technique has produced extreme results: speculation in the public sphere about the psychology of documentary characters which they as individuals find difficult to deal with.“ (Ellis: *Seeing Things*, S. 117).

Einstellung gegenüber dem dokumentarischen Projekt nachhaltig: „‚I don't know if I'd ever do it again', Noeline told reporters in 2003. ‚I think the kids probably enjoyed it more than we did.' Despite having been a celebrity, Noeline is often quoted as saying that the show ruined her life."[268] John Ellis merkt hierzu an, dass

> Watson's characters have been surprised (and sometimes outraged) by the level of public debate that has taken place about their values and behaviours. Watson's use of the ‚observation' technique has produced extreme results: speculation in the public sphere about the psychology of documentary characters which they as individuals find difficult to deal with.[269]

Für Stella Bruzzi ist *Sylvania Waters* gerade deswegen im Vergleich zu *The Family* der eigentliche Vorläufer für die Docu-Soaps der 1990er Jahre, „with its focus upon entertainment and the larger than life ‚star' Noeline and the controversy that raged over Watson's alleged manipulation of her and her husband Laurie into vicious stereotypes."[270]

---

[268] Anonym: http://www.uktv.co.uk/uktvDocumentary/More.cfm?ccs=47&cs=678&preview=1; 30.8.2004. Ogle konstatiert zum Verhältnis von Noeline Baker und Paul Watson nach der Fertigstellung und Ausstrahlung der Serie: „One of the few subjects Watson did not keep in touch with. Noeline threatened to ‚wring his neck.'" (Ogle: „Lord of the fly-on-the-walls"). Sie veröffentlichte unter dem Namen Noeline Donaher ein Buch, das zunächst in Australien erschien, und zur Ausstrahlung der Serie in Großbritannien auch von einem Londoner Verlag herausgebracht wurde (Donaher, Noeline: *The Sylvania Waters Diary*. London: Orion 1993). Im Vorwort heißt es: „I wish that we could go on with life as it was before this incredible show *Sylvania Waters*, but I guess it has changed our lives forever." (Donaher: *Sylvania Waters Diary*, S. 4).

[269] Ellis: *Seeing Things*, S. 117. „Sometimes the very making of the documentary becomes a cause célèbre, which in itself can be turned to advantage by broadcasting publicists. As far as the latter are concerned, the most exploitable situation occurs when documentary subjects begin to raise major objections about their being victimized by programme makers or where protagonists take exception to allegedly distorted or sensationalized accounts. It is no coincidence that this type of criticism occurs with documentaries which have a serialized format. Sylvania Waters […] is perhaps the best-known […] example of a work which capitalised on the controversy that it had itself generated. In promotional terms the hue and cry the series caused after the first episode was very much grist to the publicist's mill. And many viewers undoubtedly tuned in to the later episodes to see whether Noeline was indeed the virago she was painted as." (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 224).

[270] Bruzzi: *New Documentary*, S. 75. Eine britische Fernsehkritikerin schrieb: „The series […] has the combined appeal of a compelling soap opera, the irony and comedy of satire and the hard currency reality of documentary. You might call it docu-soap." (McFadyean,

3.1.3 Anfänge und Etablierung

Technische Weiterentwicklungen haben innerhalb der Geschichte des Filmischen insgesamt und des Dokumentarischen im Speziellen immer eine wesentliche Bedeutung gehabt. Dies gilt nicht nur in ökonomischer Hinsicht oder bezogen auf vereinfachte Produktionsabläufe,[271] sondern auch und gerade im Hinblick auf formale, ästhetische und thematische Aspekte.[272]

Stella Bruzzi nennt Chris Terrill's *Soho Stories* (BBC2, 1996) als „first high-profile series"[273], die mit einer digitalen Videokamera realisiert wurde.[274] Daraus ergaben sich zwei wesentliche Konsequenzen: „Clearly there are financial

---

Melanie: „Family entertainment". In: *The Guardian*, 19.4.1993, S. 13). Damit nahm sie den Begriff für das später damit bezeichnete Format bereits vorweg. Bruzzi hält im Hinblick auf Docu-Soap-Vorläufer wie *The Family* fest, dass „the real difference is one of tone. What truly sets docusoaps apart from their predecessors is their prioritisation of entertainment over social commentary. This is in part a formal issue." (Bruzzi: „Observational – Fly-on-the-wall – Documentary", S. 132).

[271] Dennoch ist der Eindruck falsch, dass „documentary making […] has completely transformed itself into a slick, technology-driven industry with the emphasis on rapid throughput and rapid response to the latest consumer demand. In spite of its having become part of a highly industrialised production process, documentary making has remained a relatively labour-intensive form of media production. […] Even with the benefits brought by new technology (especially the field of editing), the time taken to put together a well-researched documentary has not decreased significantly." (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 177).

[272] Im Hinblick auf den Aspekt der Nähe sieht Bruzzi z.B. die aufnahmetechnischen Weiterentwicklungen in den 1960er Jahren als einen „unique technical-historical moment" (Bruzzi: „Observational – Fly-on-the-wall – Documentary", S. 129). Dokumentarische Richtungen wie das *Direct Cinema* oder das *Cinéma Vérité* wären ohne die sich hier ergebenden visuellen und auditiven Gestaltungsmöglichkeiten nicht möglich gewesen: „The advent of the 1,000-ft magazine fitted to a battery-powered, lightweight 16-mm camera facilitated the hand-held (hence mobile) long take […]. The zoom lens made it possible to follow the action while constantly reframing it to record the most informative image. Meanwhile, the development of ever-faster film stocks meant that documentarists could shoot in most environments with nothing more than available light sources." (Ebd.). Zum *Direct Cinema* s. weiterführend Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema.* Frankfurt (u. a.): Campus 1991 sowie Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre.* Trier: WVT 1997. Zum *Cinéma Vérité* und insbesondere zu den Arbeiten Jean Rouchs s. exemplarisch Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films*, insbesondere S. 223ff.

[273] Bruzzi: *New Documentary*, S. 77.

[274] Diese technischen Veränderungen haben deutliche Veränderungen in der Produktion zur Folge. Chris Terrill z.B. bediente bei dieser Produktion sowohl Kamera als auch Ton in Personalunion (vgl. ebd.).

benefits to working with DVC and non-linear editing equipment [...], but there are also creative ones such as greater intimacy and immediacy."[275]

Terrills filmische Arbeiten präsentierten Mitte der 1990er Jahre innovative Ansätze dokumentarischer Formen im britischen Fernsehen. Sie ließen einen gleichermaßen spielerischen wie auch reflektierten, am jeweiligen Projekt orientierten Umgang mit der Technik, dem nichtfiktionalen Material und fiktionalen Narrationsmustern erkennen und enthielten bereits die wesentlichen Elemente der kurze Zeit später folgenden Docu-Soaps.

> Chris Terrill, a former ethnographer, declared himself to be much closer to the Interactive tradition, pinpointing it in the image of "A fly off the wall" in contrast to the Observational ideal being "A fly on the wall". With excerpts from 'HMS Brilliant', 'Soho Stories' and 'The Cruise' he demonstrated how new digital camera technologies allowed him to become a curious and talkative visitor to secluded environments.[276]

In seinen Projekten suchte er immer die „Exotik des Alltäglichen"[277], und sie gelten in ihrer Anlage als Wegbereiter für die dokumentarischen Serien der späteren Jahre. *HMS Brilliant* (BBC, 1995) z.B. dokumentierte das Leben und Arbeiten auf einem Kriegsschiff der Royal Navy. Terrill begleitete „the crew of the first British Navy vessel to take Wrens as it patrols the coast of the ex-Yugoslavia"[278]. Abgesehen von den routinemäßigen Abläufen ging es ihm also besonders um die Position von Soldatinnen in der Marine und das Verhältnis zwischen den Männern und Frauen an Bord. Terrill verzichtete in dieser Serie auf ein *voice-over*. Er konzentrierte sich auf Beobachtungen der Besatzung, ihre Gespräche und führte Interviews, um in der Montage ein multiperspektivisches Ergebnis zu erzielen, denn „as a filmmaker, he does not want to im-

[275] Bruzzi: *New Documentary*, S. 77.
[276] http://www.nada.kth.se/cid/aakew/doconweb/webdocpatterns.html; 3.1.2004.
[277] Müller: „Maureens Mondfahrt", S. 37.
[278] Bruzzi: *New Documentary*, S. 80. Terrill und sein Kamerateam erhielten als erste Fernsehmacher überhaupt die Erlaubnis, auf einem Schiff der Navy zu filmen, das sich zum Zeitpunkt der Dreharbeiten in einem Einsatz in Kriegsgewässern befindet. Die Drehzeit betrug zwölf Wochen, die Serie umfasste sechs Folgen mit einer Länge von jeweils 50 Minuten (ebd., S. 81), die im Juli bzw. August 1995 wöchentlich im Abendprogramm ausgestrahlt wurden und Marktanteile von bis zu 40 Prozent erreichten (vgl. Hill: *Reality TV*, S. 28).

pose his views on his films but rather take on and understand those of its subjects"[279]. Dadurch erzielt er im Ergebnis zwar keine Objektivität, denn allein die Auswahl des gefilmten Materials stellt einen entscheidenden Eingriff in die zuvor unmittelbar erlebte und mittelbar dokumentierte Wirklichkeit dar, aber es gelingt ihm zumindest, seine eigene Meinung zurückzustellen. Terrill selbst steht dem Kriegseinsatz von Frauen nämlich eher ablehnend gegenüber,[280] die Serie vermittelt jedoch den Eindruck, dass seine „ideological sympathies are with the Wrens."[281] Nach Meinung von Bruzzi ist *HMS Brilliant* ein Beispiel dafür, dass „observational documentaries can still articulate issues through editing and the words of the interviewees than through overt authorial intervention."[282] Dieser Rückschluss weist darauf hin, dass sowohl Terrills Serien als auch die Docu-Soaps sich nicht einfach unter dem Etikett der reinen Beobachtung subsumieren lassen, wie es anfänglich häufig der Fall gewesen ist, sondern sich differenzierter darstellen:

> […] what occurred is an evolution from within the parameters of observational documentary, so that the form, in all its permutations, remains recognisably ‚observational', whilst incorporating many of the tactics and devices of its so-called interactive, reflexive and performative successors.[283]

---

[279] Ebd., S. 82.
[280] Vgl. ebd.
[281] Ebd. Über seine Zeit und die Erlebnisse auf dem Schiff erschien zeitgleich zur Ausstrahlung der Serie ein von ihm verfasstes Buch: Terrill, Christopher: *H.M.S. Brilliant. In a Ship's Company.* London: BBC Books 1995.
[282] Bruzzi: *New Documentary*, S. 83.
[283] Ebd., S. 75. Damit widerspricht Bruzzi Bill Nichols, dessen Genealogie des Dokumentarischen impliziert, „that observational documentary as it is commonly understood ‚dies' and is rendered obsolete by the advent of more interactive and reflexive modes of non-fiction filmmaking." (Ebd.). Insgesamt unterscheidet Nichols vier Arten dokumentarischer Repräsentation, wobei für ihn der ‚expository mode' historisch gesehen die älteste Form ist, und den Dokumentarismus der 1920er bis 1940er Jahre kennzeichnet: „Voice-of-God commentary and poetic perspectives sought to disclose information about the historical world itself and to see that world afresh even if these views came to seem romantic or didactic." (Nichols, Bill: *Representing Reality*, S. 32f.). Den ‚observational mode' führt er vor allem auf die technischen Entwicklungen der 1950er und 1960er Jahre zurück. Gekennzeichnet ist er durch eine unauffällige Art der Beobachtung (vgl. ebd., S. 33). Demgegenüber unternimmt der ‚interactive mode' den Versuch, „to engage with individuals more directly while not reverting to classic exposition." (Ebd.). „Der ‚reflexive mode' entwickelte sich seiner Ansicht nach aus dem Anspruch, „to make the conventions of representation themselves more apparent and to challenge the impression of reality which the other three modes normally conveyed unproblematically." (Ebd.). Eine aus-

Für die dokumentarische Serie *Soho Stories* beobachtete Terrill ein Jahr lang die Menschen im „Dschungel der Londoner Halbwelt“[284] und arbeitete zum ersten Mal ohne ein größeres Team, indem er eine kleine DV-Kamera verwendete, mit der er Bild und Ton allein bedienen konnte.[285] Das verstärkte die bereits in *HMS Brilliant* gegebene Nähe und erzeugte in den Interviews und Gesprächen mit den Protagonisten ein Gefühl von Intimität und Unmittelbarkeit, die der Milieustudie ein besonders hohes Maß an Authentizität verliehen. Durch die miniaturisierte Technik gelang es Terrill, eine face-to-face Atmosphäre zu erzeugen, in der die Protagonisten nicht die Kamera, sondern vornehmlich ihn – und damit implizit auch die Zuschauer – adressierten und damit einen Kern des dokumentarischen Arbeitens decouvrierten: „More than ever the docu-soap illustrates the principle that any documentary is primarily a record of the relationship between the film-makers and the subjects.“[286]

Das zeigt sich auch in *The Cruise*, eine der ersten explizit als Docu-Soap bezeichneten Serien, die Terrill 1997 für die BBC realisierte, und die eine der erfolgreichsten werden sollte.[287] Die Dreharbeiten fanden auf dem

---

führliche Darstellung der einzelnen Repräsentationsweisen findet sich in Nichols: *Representing Reality*, S. 32-75.

[284] Müller: „Maureens Mondfahrt“, S. 37.

[285] Vgl. Bruzzi: *New Documentary*, S. 95. Die Serie *HMS Brilliant* war noch auf Film gedreht worden (vgl. Bruzzi, Stella: *New Documentary.* 2., überarbeitete Auflage. London (u. a.): Routledge 2006, S. 123). Die 12teilige Serie wurde im Oktober bzw. November 1996, innerhalb von vier Wochen jeweils am Montag-, Dienstag- und Mittwochabend ausgestrahlt.

[286] Dovey: *Freakshow*, S. 139. Wie schon *The Family* oder *Sylvania Waters* konzentrieren sich Docu-Soaps auf ihre Protagonisten und deren Alltag, allerdings nicht innerhalb familiärer Zusammenhänge oder häuslicher Situationen. Sie begleiten Individuen oder Gruppen, und dokumentieren Geschichten, die vornehmlich in öffentlichen oder institutionellen Zusammenhängen stattfinden. Hinsichtlich dieses Aspekts stehen sie also durchaus in einer historischen Linie mit den ‚observational films‘ der 1970er Jahre: „For the most part these institution films concerned themselves with sites that were part of the administration of state systems: hospitals, law courts, schools, town halls, prisons, police stations, and so on. Such films worked under two signs, firstly the observational mission to let audiences ‚see for themselves‘ behind the scenes of the institutions that shaped their daily lives, and secondly with the […] intention of contributing to social cohesion and civic dialogue by trying to make institutions both more transparent and more accountable.“ (Dovey: *Freakshow*, S. 138).

[287] „*The Cruise* was BBC1’s biggest hit, running twice a week in the alternative slots to the popular thrice-weekly Eastenders soap.“ (Dovey: *Freakshow*, S. 139). Die Serie erreichte Zuschaueranteile bis zu 43 Prozent (vgl. ebd., S. 135).

Kreuzfahrtschiff *Galaxy* statt, und gestalteten sich wesentlich aufwendiger als bei *Soho Stories*, allein schon bedingt durch die Luftaufnahmen des Luxusliners auf offener See. Und auch wenn der Regisseur durch die Serie *HMS Brilliant* mit den grundsätzlichen Bedingungen an Bord eines Schiffs vertraut war, erforderte die Dokumentation eines Karibik-Trips mit ca. 2000 Passagieren ab Bord ganz andere Arbeitsweisen. Denn während es auf dem Kriegsschiff darum ging, sich in der Rolle des Beobachteten so einzufügen, dass die eigentlichen Abläufe der Besatzung nicht gestört wurden, war es auf dem Kreuzfahrtschiff schwierig, nicht in die Rolle des Beobachteten zu geraten, der von Passagieren gefilmt wird, während er versucht, sich selbst zurückzunehmen, um Urlauber bzw. Crewmitglieder zu filmen.[288]

Für John Dovey ist insbesondere *The Cruise* ein anschauliches Beispiel dafür, wie visuelle und auditive Elemente fiktionaler Serien effektvoll mit nicht-fiktionalem Bildmaterial kombiniert werden, und sich dadurch der dokumentarische Gestus dem Moment der Unterhaltung unterordnet:

> The hit docu-soap […] underlines its fictional inheritance by the credit sequence that introduces us first to the ship, a blaze of light in the middle of a dark ocean, very dramatic, with choral singing (reminiscent of the original Star Trek credits music). This is followed by daytime liner footage shot from the air with inserts of the lead characters captioned as ‚Starring …'.[289]

Der im Anschluss daran einsetzende Off-Kommentar stellt eher eine Konvention dokumentarischer Fernsehformate dar. Er wirkt auktorial, da er nicht nur zusammenfasst, was in der letzten Folge geschah, sondern auch andeutet,

---

[288] Anders als in *Soho Stories* drehte er in diesem Fall „on a large Beta camera and had an independent sound recordist who, radio linked to Terrill, remained 'always around the corner'" (Bruzzi: *New Documentary*, S. 95), um die für alle Beteiligten wahrnehmbare Präsenz des Teams möglichst gering zu halten.

[289] Dovey: *Freakshow*, S. 141. Hier ist ein deutlicher Bezug zu verschiedenen fiktionalen Serien gegeben. Die Vorstellung „of the main characters in segments of the screen is reminiscent of the prime-time American soaps that were so popular in Britain in the 1980s, such as *Dallas* and *Dynasty*, where melodramatic action was set against a background of affluence and leisure. Alternatively, the focus on the cruise liner itself might recall the 1970s multi-stranded fictional series *The Love Boat* […]." (Bignell, Jonathan: *Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century*. Houndmills, Basingstoke (u. a.): Palgrave Macmillan 2005, S. 111.

was in der aktuellen Folge passieren wird; und betont die Unterhaltsamkeit der Sendung:

> The entire address of the programme's introduction invites the audience to *enjoy* the self-conscious hybridisation of fact and fiction. This self-consciousness is camp, a ‚knowing' self-parody that is frequently found feature of the genre, declaring its lack of seriousness and inviting our complicity in the joke.[290]

Der *voice-over* erscheint daher als markantes Merkmal der Docu-Soaps, denn er kennzeichnet „the balance between actuality and entertainment, narrative and investigation, and crucially, the address to the audience."[291]

Auch in der visuellen Gestaltung und narrativen Struktur von *The Cruise* ist dieser Wechsel zwischen „knowing and mocking"[292] erkennbar. Während die immer gleiche Eingangssequenz mit ihren Luftaufnahmen und Hochglanzbildern extraordinären Luxus vermittelt, brechen die in jeder Folge variierenden Alltagsgeschichten der Crew-Mitglieder diesen Eindruck. Dokumentiert wird, dass es erst durch ihre Arbeit möglich ist, diesen oberflächlichen Glanz zu erzeugen.[293] In ihm können sich dann die Urlauber spiegeln und der Zuschauer kann entscheiden, in welches Verhältnis er den Glamour-Faktor des Schiffs mit dem Arbeitsalltag an Bord setzt, denn Terrill zeigt „beide Seiten des Bord-Lebens: die Erschöpfung der Managerin und der beinahe hysterische Jux eines alten Ehepaares, die Nachdenklichkeit des Barmanns und die Gedankenlosigkeit der Gäste."[294] Insgesamt betrachtet vermittelt Terrill in seiner Darstellung augenzwinkert, dass die Oberfläche einer typischen Kreuzfahrt mehr Schein als Sein ist.

Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich auch Jane MacDonald, die als Sängerin einen Teil des allabendlichen Unterhaltungsprogramms auf dem Schiff bestreitet, und Chris Terrill einen Blick hinter ihre ganz persönlichen, physischen und psychischen Fassaden erlaubt. Sie grenzt sich weder von ihm noch

---

[290] Dovey: *Freakshow*, S. 141.
[291] Bignell: *Big Brother*, S. 112.
[292] Ebd.
[293] Vgl. ebd.
[294] Anonym: „Auf Jux-Welle". In: *Stern*, 5.11.1998, S. 288.

von der Kamera ab, „instead she treats both him and the apparatus as friends – confiding in them; letting the camera into her bedroom on Christmas Day morning when, with no make-up on and a hang-over, she looks at her least glamorous; allowing Terrill to film her tearful telephone conversations with her mother.“[295] Er spricht in diesem Zusammenhang von einer generellen Kollaboration zwischen Regisseur und Protagonisten, „that is very different from the simple idea of a camera watching someone doing what they would be doing normally anyway.“[296] Das gilt insbesondere für Jane, die es als Sängerin auf der Bühne gewohnt ist, in eine Rolle zu schlüpfen, und gerade in diesen allzu menschlichen Momenten Sympathie und Anteilnahme auf Seiten der Zuschauer wecken möchte. Bei Jane ist das daran erkennbar, dass sie Terrill während er sie filmt immer wieder anspricht und mit ihm plaudert.[297] Dabei richtet sie manchmal den Blick an der Kamera vorbei auf ihn, in manchen Situationen schaut sie aber auch direkt in die Kamera, als würde sie in diesen Momenten nicht nur ihn, sondern bereits auch die Zuschauer adressieren. Sie ist ein Beispiel dafür, dass Protagonisten „in factual TV are interacting with those who are present (both within the action and filming the action) and those who are not (the present and future viewers).“[298] Die Kontaktaufnahme mit dem Publikum schien ihr gelungen zu sein, denn nach Ausstrahlung der Serie nahm sie ein Album mit den Liedern auf, die sie während der Bühnenshows auf dem Schiffe gesungen hatte. Es stand schon kurze Zeit später an der Spitze der UK Charts.[299] Nach Dovey stellt diese Entwicklung unbekannter Menschen zu Medien-Stars bzw. Starletts einen entscheidenden

[295] Bruzzi: *New Documentary*, S. 96.
[296] Ellis: *TV FAQ*, S. 30.
[297] „Docusoaps virtually dispensed with the formal interview, replacing it with an informal chat between director and subject whilst the subject was doing something else.” (Ellis: „Documentary and Truth“, S. 344.
[298] Ellis: *TV FAQ*, S. 30.
[299] Vgl. Dovey: *Freakshow*, S. 135. Der komentenhafte Aufstieg war letztlich jedoch mit einem tiefen Fall verbunden: „The representation of Jane changed from being a plucky show performer who was suddenly discovered by television and the popular press and praised for her dedication and achievement as an ordinary person. She subsequently became a signifier of naffness, whose alleged exaggerated sense of her own importance, limited range of talent as a singer and manipulation of others to achieve her own ambitions were extensively critized.“ (Bignell: *Big Brother*, S. 112).

Faktor für den Erfolg der Docu-Soaps als Unterhaltungsformat dar: „These people were not produced as significant because they had a story to tell that was socially meaningful […]. They were famous just for performing themselves – audiences, presumably, found this performance amusing or sympathetic.“[300] Darin sieht Bruzzi allerdings gerade das Paradoxe der Docu-Soaps, die zwar einerseits am außergewöhnlich Gewöhnlichen interessiert sind, gleichzeitig aber bislang unbekannte Protagonisten zu öffentlichen Personen machen, deren Bekanntheit und Medienpräsenz weit über die Ausstrahlung der Serie hinausreicht.[301]

Das gilt auch für Maureen Rees, eine Fahrschülerin der Serie *Driving School*.[302] Die 51jährige Putzfrau aus Cardiff hatte große Probleme im richtigen Umgang mit einem Auto und bot den Machern viel Material „to feature scenes in which she nearly hit other cars, broke down in tears when she made mistakes and got into arguments with her long-suffering husband.“[303] Obwohl oder gerade weil sie im Gegensatz zu Jane MacDonald so „the triumphantly un-fashionable“[304] und damit eine andere Art von Authentizität ausstrahlte, machte sie die Serie so erfolgreich.[305] Die hier verbundenen „narrative codes and codes of character drawn from television fiction were available for the viewer to understand and enjoy the programme, like dramatic crises and turning points, conflicts between characters, and moments of comedy or tragedy.“[306]

---

[300] Dovey: *Freakshow*, S. 135f. Zum Thema ‚ordinary people‘ und zur Konstruktion kultureller Identitäten durch nicht-fiktionale Unterhaltungsformate s. Turner, Graeme: *Ordinary People and the Media. The Demotic Turn*. London (u. a.): Sage 2010, insbesondere S. 33-70 und 158-174.

[301] Vgl. Bruzzi: *New Documentary*, 2., überarbeitete Auflage, S. 135.

[302] Dabei war *Driving School* zunächst als Docu-Soap geplant, die sich auf die Fahrlehrer und ihre tägliche Arbeit konzentrieren sollte. Nach kurzer Drehzeit bemerkten die Produzenten allerdings, „that the pupils provided the greater interest and shifted the focus of the series during production.“ (Ellis: „Documentary and Truth“, S. 345).

[303] Bignell: *Big Brother*, S. 65. Maureens Ehemann Dave litt auch deshalb besonders unter ihren Fahrversuchen, weil er von Beruf Busfahrer war.

[304] Dovey: *Freakshow*, S. 135f.

[305] Sie drehte im Anschluss an die Serie noch ein *Driving School* Special, hatte diverse TV-Auftritte und nahm eine Cover-Version des Madness-Songs „Driving in my Car“ auf (vgl. Bruzzi: *New Documentary*, 2., überarbeitete Auflage, S. 135). Diese schaffte es in die Top 50 der britischen Single Charts.

[306] Bignell: *Big Brother*, S. 65.

Zeitgleich zur Ausstrahlung dieser Serie setzte in der Öffentlichkeit allerdings eine Diskussion über das Verhältnis von Authentizität, Inszenierung und Fiktionalisierung in nicht-fiktionalen Sendungen ein. Nach und nach wurde bekannt, dass „some series were going beyond the relatively acceptable practice of repeating actions, to the extent of proposing staged events and even of showing people in situations that were not their own.“[307] *Driving School* wurde von der Presse insbesondere wegen einer Szene kritisiert „in which Maureen Rees, on the eve of another attempt at her theory exam, wakes in the middle of the night and asks her husband to test her on the Highway Code.“[308] Die Verantwortlichen der BBC gaben zu, dass diese Szene nachgedreht wurde, allerdings brachten sie das Argument vor, dass Maureen in einer Nacht wirklich panisch aufgewacht war. Ihnen erschien dieses Vorgehen durchaus legitim, denn ansonsten hätte die Filmcrew ja im Schlafzimmer campieren müssen, um eine solche Szene einzufangen.[309] Ein anderes Beispiel, in dem die Inszenierung um einiges weitreichender war, fand sich ein Jahr später in der Docu-Soap *The Clampers* (BBC1, 1998), die eine Gruppe von Verkehrspolizisten bei ihrer Suche nach Falschparkern begleitete.[310] Hier stellte sich heraus, dass einer der Hauptakteure inzwischen im Innendienst arbeitete, da er vor einiger Zeit befördert worden war. Aufgrund seines unterhaltsamen (selbst)darstellerischen Potentials wurde er auf Anfrage der Produktion für die Serie ‚degradiert‘ und bot jedes Mal ein „entertaining spectacle“[311], wenn er ein falsch abgestelltes Auto entdeckte und während des Anbringens der Wegfahrklammern den Queen-Klassiker „Another one bites the dust“ sang.[312]

---

[307] Ellis, John: *TV FAQ*, S. 32.
[308] Bruzzi: *New Documentary*, S. 87.
[309] Vgl. ebd., S. 88.
[310] Die sechs Teile der Serie wurden im Mai 1998 jeweils um 21.30 Uhr ausgestrahlt. Am 21. Dezember folgte ein Weihnachts-*Special* (vgl. Ellis: „Documentary and Truth“, S. 357, Anmerkung 19).
[311] Ellis: *TV FAQ*, S. 32.
[312] Vgl. ebd. Die britische Öffentlichkeit reagierte deshalb so scharf auf diese vermeintlich ‚harmlosen‘ inszenatorischen Eingriffe in die dokumentarische Wirklichkeit, da sich zeitgleich eine fundamentale Vertrauenskrise gegenüber ‚ernsthaften‘ dokumentarischen Sendungen entwickelte. Die Tageszeitung *The Guardian* deckte im Mai 1998 auf, dass der Sender ITV 1996 die komplett gefakte Dokumentation *The Connection* über den kolumbianischen Drogen-Handel und die illegale Drogen-Einfuhr nach Großbritannien ausgestrahlt hatte. Der Sender musste eine Strafe von 4 Millionen Pfund bezahlen (vgl. Ellis: *TV*

Docu-Soaps mit einem hohen Unterhaltungswert und einer aufmerksamkeitsverträglichen Länge von 30 Minuten wie z.B. *Driving School* wurden zu Zeiten gesendet, die bis dahin fast ausschließlich für fiktionale Programme reserviert waren, und gewannen tatsächlich „audiences that had been unthinkable for factual programming only a year before, gaining ratings previously associated with sitcoms and soaps."[313] Aber gerade durch die Nähe zu diesen Formaten sahen viele Kritiker in der Docu-Soap ein weiteres televisionäres Übel, „associated with the forces of dumbing down and with the regrettable decline in public service values."[314] Nichtsdestotrotz rückten ausgerechnet diese Serien das dokumentarische Fernsehen wieder in den Fokus der Öffentlichkeit, denn sie

> represented a development of documentary practice on several fronts at once. They offered new subjects, new relationships with those subjects, a new visual system (both framing and editing), new forms of narrative construction and a novel place in the schedules.[315]

Diese Aspekte fügen sich zu der von Armbruster und Mikos zu Beginn des Kapitels beschriebenen Art von ästhetischer Differenz zusammen, die eine eigene ‚Qualität' gegenüber anderen nicht-fiktionalen wie auch fiktionalen Formaten entwickelte, und somit als innovativ empfunden wurde. Nachdem die Docu-Soap als Trend erstaunlich erfolgreich war und sich binnen kurzer Zeit im Programm etabliert hatte, entwickelte auch das deutsche Fernsehen Interesse an dem neuen Format.

FAQ, S. 32). In anderen Publikationen ist von 2 Millionen Pfund die Rede (vgl. Hill: *Reality TV*, S. 60). Zur Entwicklung dieser fundamentalen Krise und die Rolle der Zeitungspresse im Hinblick auf die öffentlich geführte Debatte s. weiterführend Ellis: „Documentary and Truth", insbesondere S. 346-351). 1999 wurde ein weiterer Fall bekannt. In der 1997 ausgestrahlten Dokumentation *Much Too Young: Chickens* wurde gezeigt, wie minderjährige Stricher auf der Straße von vermeintlichen Freiern angesprochen werden. Wie sich herausstellte, wurden diese Männer von Mitgliedern der Filmcrew dargestellt. Hier wurde eine Geldstrafe von 150 Tausend Pfund verhängt. (Vgl. Winston, Brian: *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute 2006, S. 27).

[313] Dovey: *Freakshow*, S. 135.

[314] Kilborn: „The Docu-Soap", S. 111.

[315] Ellis: „Documentary and Truth", S. 346.

3.2 Die deutsche Doku-Soap

Bei der Einführung der Doku-Soap in den seit 1984 dual organisierten deutschen Fernsehmarkt standen jene Parameter im Vordergrund, welche anhand von Einschaltquoten quantitativ messbare Erfolge erkennen ließen.[316] Weil dokumentarisches Fernsehen international lange Zeit nur als „Nischenprodukt“[317] gehandelt wurde, wollten gerade die kommerziellen Sender kein allzu großes Risiko eingehen, allerdings wollten sie ebenso wenig einen möglichen Trend verpassen.[318] Sie verzichteten daher auf die zeitlich sowie personell aufwändige Entwicklung eigener Konzepte,[319] sondern kauften die Serien in ihrer

[316] In Deutschland werden die Einschaltquoten seit dem ersten April 1963 ermittelt. Seither wird in 4000 Haushalten das Ein-, Um- und Ausschaltverhalten mit Hilfe eines Messgerätes dokumentiert. Zur Historie und Technik s. weiterführend Frank, Bernward: „Die Währung. Quotenmessung: Methoden, Trends und Partner“. In: Gangloff, Tilmann P.; Stephan Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 317-320. Zur mangelnden Aussagekraft der so erhaltenen Ratings, insbesondere im Hinblick auf konkrete Zielgruppen, s. Koch, Thomas: „Der Umgang mit den Quoten grenzt oft an Scharlatanerie“. In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 321-324. Von Seiten der Fernsehkritik merkt Hans-Werner Conrad Ende der 1980er Jahre an: „Ich halte Einschaltquoten für ein legitimes und wichtiges *Orientierungsmittel* der Programmplanung. Aber es beunruhigt micht [sic!], daß sie zunehmend zum einzigen und ausschließlichen Maßstab werden.“ (Conrad, Hans-Werner: „Einige Anmerkungen zum Zustand der Fernsehkritik“. In: Saur, Karl-Otto; Steinmetz Rüdiger (Hg.): *Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte.* München: Ölschläger 1988, S. 193-197, hier 196f [Hervorh. im Original]).

[317] Lünenborg, Margret [sic!]: „Phänomene der Entgrenzung: Journalismus zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung“. In: Friedrichsen, Mike; Udo Göttlich (Hg.): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion.* Köln: Herbert von Halem 2004, S. 108-123, hier S. 117.

[318] Daraus ergibt sich folgende Situation für die Produktionen: „They are bought, sold and exchanged in the international media markets, and the conditions under which they are produced are subject to the most rigorous scrutiny in terms of production turn-around times, budgetary requirements and potential consumer and/or advertiser appeal.“ (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 175). Zum international organisierten An- und Verkauf dokumentarischer Produktionen und zur Position der deutschen Anbieter s. weiterführend Hörl, Patrick: „Internationale Verflechtungen, Perspektiven und Zukunftschancen“. In: Feil (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*, S. 42-56.

[319] Der Hauptgrund hierfür ist die Minimierung eines möglichen ökonomischen Risikos: „It is […] generally accepted that the cost of generating one’s own programming is almost always going to be more than that of acquiring imported material. Executives and programme directors are therefore for ever weighing up the cost advantages of buying in ‘foreign’ material against the possible negative consequences of such programming being of lesser appeal to a home audience.“ (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 176). Hierzu merkt Gangloff an: „Natürlich ist es nicht bloß verständlich, sondern auch legitim, wenn Fernsehsender erfolgversprechende Trends aufgreifen; die Frage ist

ursprünglichen Form ein, und strahlten sie in untertitelten oder synchronisierten Fassungen aus. Manchmal wurden die Dialoge bzw. Kommentare aber auch – für das Fernsehpublikum hierzulande relativ ungewohnt – mit einem deutschsprachigen Voice-Over versehen.[320] Binnen kurzer Zeit wurde allerdings deutlich, dass diese simple Strategie nur bedingt funktionierte, da viele Themen aufgrund ihrer kulturellen Kodierung nicht transnational verwertbar waren.[321] In der Folge wurden eher einzelne Ideen und Konzepte importiert und entsprechend der nationalen Bedürfnisse modifiziert.[322] Gleichwohl orientierten sich die Verantwortlichen vornehmlich thematisch, aber auch formal eng an den britischen Erfolgsserien, in der Hoffnung, dass diese ‚Übersetzungen' sich auch hierzulande als Publikumsmagneten erweisen würden. Eine in der Praxis mögliche Reflexion zum Verhältnis zwischen den bislang im deutschen Fernsehen gebräuchlichen dokumentarischen Formen und dem Konzept der britischen Docu-Soap fand daher zunächst kaum statt. Die Anfangsphase der Doku-Soap war hierzulande durch eine Reihe mal mehr und mal minder erfolgreicher Adaptionen im Privatfernsehen geprägt, während das ZDF sehr früh einen öffentlich-rechtlichen Sonderweg einschlug.

---

bloß, wie plump sie dabei vorgehen." (Gangloff: „TV-Unterhaltung im Wandel der Zeit", S. 10).

[320] Diese Variante wählte z.B. der Pay-TV-Sender Premiere, als die Serie *The Cruise* dort bereits im November 1998 ausgestrahlt wurde. Nach dem Prinzip der ‚Wiederverwertung' zeigte VOX dieselbe Fassung im März 1999.

[321] Vgl. Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 117. Im Vergleich zum Kino ist das Dispositiv Fernsehen wesentlich nationaler geprägt, denn „unlike cinema, which in its commercial sectors has a highly integrated international aspect, broadcast TV is an essentially national activity for the vast majority of its audience. Broadcast TV is the private life of a nation-state, defining the intimate and inconsequential sense of everyday life, forgotten quickly and incomprehensible for anyone who is outside the scope." (Ellis, John: *Visible Fictions*, S. 5. Dabei besteht nach wie vor eine Differenz zwischen technischen und inhaltlichen Aspekten: „Während die Globalisierung von Technologie und Infrastruktur rapide voranschreitet, verläuft die Globalisierung von Institutionen, Produktion und ‚Medieninhalten' – in eben dieser Reihenfolge – mit stets abnehmender Internationalisierung." (Müller, Eggo: „Globalisierung und Medien. Bericht eines ortsgebundenen Lesers". In: *montage/av*, 10/1/2001, S. 9-21, hier S. 17).

[322] Vgl. Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 117. Dieses sogenannte *reversioning* birgt ein hohes Frustrationspotential für Filmemacher: „For understandable reasons, many documentarists are reluctant to become involved in such a market-driven exercise, which they see as compromising the artistic integrity of their work. All the signs are, however, that they will be required by economic necessity to dance to the broadcaster's tune." (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 180).

3.2.1 Erste Adaptionen und eine Alternative

Als eine der ersten und gleichzeitig erfolgreichsten adaptierten Produktionen gilt *Die Fahrschule* (SAT1, 1999).[323] Drehbuchautorin und Regisseurin Susanne Abel orientierte sich thematisch an Francesca Josephs *Driving School*, setzte bei der Ausgestaltung des Stoffs aber andere Akzente. Gedreht wurde die Serie in Gelsenkirchen, und sie „lebte von der guten Auswahl markanter Ruhrpottcharaktere, die mit Fahrlehrer Klaus ‚Mombi' Momberger in die zu erwartenden haarigen, also für den Zuschauer lustigen Situationen gerieten."[324] Ebenso wie im Originalformat stand in diesem bunt zusammengewürfelten Ensemble von fünf Frauen und vier Männern eine Fahrschülerin unter besonderer Beobachtung. Doris Grinda, eine 47-jährige Hausfrau, geriet eher zufällig ins Visier der Kamera, als in der Fahrschule, die sie besuchte, „Versuchspersonen"[325] für eine Doku-Soap gesucht wurden. Sie war bereit, sich während ihrer Fahr- und Theoriestunden filmen zu lassen, nicht zuletzt weil die Produktionsfirma sich dazu bereit erklärte, den Teilnehmern ihren Führerschein zu finanzieren.[326]

Der in die erste Folge einführende, humorig-süffisante Kommentar des Off-Sprechers beschreibt in einfachen Worten das Konzept der Sendung und das grundsätzliche Problem der Protagonistin:

> Durch den undurchdringlichen Dschungel von Schildern und Regeln lotsen geschickte Fahrlehrer mehr oder weniger ungeschickte Kandidaten durch Gelsenkirchen. Eine von ihnen ist Doris. Doris

[323] Die von *filmpool* produzierte Serie bestand aus sechs Folgen à 30 Minuten. Sie wurden von Anfang Mai bis Anfang Juni 1999 jeweils am Sonntag um 22.15 Uhr ausgestrahlt. Die Produktion erzielte mit einer Zuschauerzahl von 3,24 Millionen Zuschauern einen Marktanteil von 14,9% (vgl. Gustedt, Volker; Handwerk, Michael: „Der Star von nebenan". http://focus.msn.de/F/FC/fc.htm, 9.8.2004). und wurde 2000 für einen *Grimme-Preis* in der Kategorie „Information und Kultur" nominiert.

[324] Reufsteck, Michael; Niggemeier, Stefan: *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF-Hitparade.* München: Goldmann 2005, S. 357.

[325] Bahnerth, Michael: „Doris, es ist grün!". In: *Die Zeit*, 16.3.2000, „Besser Leben", S. 4.

[326] Für Doris stellte diese Art von ‚Honorar' eine große finanzielle Erleichterung dar, denn sie kam als Fahrschülerin auf insgesamt 141 Fahrstunden (vgl. ebd.).

> und Fahrlehrer Klaus Momberger fahren schon lange zusammen und freuen sich auch über kleinste Erfolge.

Den Off-Kommentar spricht der Schauspieler Thomas Albus, dessen Stimme vielen Zuschauern durch diverse Synchronrollen in Film- und Fernsehproduktionen bekannt ist. Diese akustische Vertrautheit mit dem Erzähler erzeugt bei den Rezipienten auch ein Vertrauen bezogen auf das Erzählte, und verstärkt entsprechend die Authentizität des Gesehenen.[327]

Zusätzlich erhöht wird die Glaubwürdigkeit in den Momenten, in denen Doris selbst ihr Verkehrsverhalten kommentiert, z.B. nach dem Ignorieren eines Stoppschildes, während des Versuchs, den Fahrschulwagen zu betanken, oder in der Situation, das Auto ohne größere Schäden in ein Parkhaus hinein und wieder heraus zu manövrieren. Ihre Reaktionen schwanken zwischen Erstaunen und Verzweiflung, meistens lacht sie über sich selbst, was es dem Zuschauer erleichtert, ohne Reue mitzulachen.[328] Darüber hinaus finden immer wieder Gespräche zwischen den verschiedenen Führerscheinaspiranten und ihren Fahrlehrern statt, in denen auch häufig private Themen zur Sprache kommen. Je skurriler diese sind, desto besser passen sie in das Konzept der Serie.[329] „So entstand ein redseliges Road-Movie durch Gelsenkirchen, ohne Drehbuch, ohne Schauspieler, ohne fertige Dialoge und im besten Fall mit reichlich Situationskomik.“[330] Die deutsche Fassung verlagerte im Vergleich

---

[327] Kilborn betont die Relevanz der richtigen Wahl für die Stimme aus dem Off: „In making their choices as to what type of voice to employ in their docu-soap series, it is also significant that producers have regularly homed in on the familiar and friendly tones of actors and actresses […].“ (Kilborn, Richard: „The Docu-Soap: A critical Assessment.” In: Izod, John; Kilborn, Richard; Hibberd, Matthew (Hg.): *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries.* Luton: University of Luton Press 2000, S. 113f.).

[328] Die vermeintliche Natürlichkeit und Unbeschwertheit erhöhen die Kredibilität der Protagonistin. Darüber hinaus ermöglicht sie „der Malocherklasse eine positive Identifikation; sie ist ‚eine von uns‘, ein bisschen naiver zwar, aber sie spricht die gleiche Sprache.“ (Bahnerth: „Doris, es ist grün!“, S. 4).

[329] Die meisten Rezensionen führen als Beispiel die Geschichte der bereits drei- und bald vierfachen Mutter Sabine an, die ihrem Fahrlehrer Rüdiger erzählt, dass sie als Darstellerin in der Erotikbranche arbeite, aber ausschließlich im Lesbenbereich, da ihr Mann dann nicht eifersüchtig sei (vgl. Schultheis, Christoph: „Fahrn Se mal rechts ran“. In: *taz*, 4.5.1999, S. 14 und Niggemeier, Stefan: „Bitte anschnallen!“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 304.1999, S. 22.

[330] Heimbach, Ariane: „Helden wie wir“. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 17, 23.4.1999 (http://www.sonntagsblatt.de/artikel/1999/17/17-s3.htm; 5.8.2004).

zum englischen Original den Schwerpunkt der Narration auf komische Momente und im weitesten Sinn lustige Situationen, in denen „die Stille Neutralität der Beobachtung durch den subversiven Humor der Perspektive gebrochen“[331] wird. Authentizität und Komik schließen sich hier jedoch nicht zwangsläufig aus; zumindest in Bezug auf die Protagonistin Doris scheinen sie sich tatsächlich zu bedingen.

Der Eindruck des Komischen wird durch die eigens für die Serie komponierte Musik verstärkt. Sie bedient zunächst das emotionale Moment der Rezeption, mindert die authentische Gesamtwirkung allerdings nicht, sondern untermalt sie geschickt:

> Musik wird in dokumentarischen Formen bewusst eingesetzt, um Bilder zu konnotieren […]. Musik wird genutzt, um dramaturgische Schwächen zu kompensieren und bildet damit nicht zuletzt einen wesentlichen und entscheidenden Faktor der filmischen Konstruktion von Welt.[332]

Zwischen der angemessenen Realitätskonstruktion und unpassenden Inszenierungen verläuft im Hinblick auf die Narration dokumentarischer Formate lediglich ein schmaler Grad. Die verschiedentlich geäußerte Kritik über die mögliche Inszeniertheit einiger Szenen wies Klaus Momberger mit dem Argument zurück, dass es sich um ein Comedy-Format und nicht um einen Schulungsfilm handele.[333] Der wäre sicherlich auch nicht so aufwendig gedreht

---

[331] Sichtermann, Barbara: „Schokoseite“. In: *Die Zeit*, 16.3.2000, S. 48.

[332] Wagenknecht, Andreas: „Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehen“. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1/2008, S. 75-84, hier S. 83. Zu den verschiedenen Funktion musikalischer Elemente im Fernsehen s. weiterführend: Wehmeier, Rolf: *Handbuch Musik im Fernsehen. Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern.* Regensburg: ConBrio 1995.

[333] Vgl. Schuh: *Doku-Soaps*, S. 71. Um dennoch die ‚Echtheit‘ des Gezeigten zu betonen, wies er darauf hin, dass alle Teilnehmer nach Abschluss der Dreharbeiten ihre Fahrerlaubnis regulär erworben hätten (vgl. ebd.). Dennoch beschwerte sich die Bundesvereinigung der Fahrlehrer bei SAT1, mit der Begründung, der Beruf des Fahrlehrers werde diskreditiert (vgl. ebd., S. 41). Dazu hätten sie ein Jahr später jedoch eindeutig mehr Anlass gehabt, als RTL2 die von der Firma *Blue Eyes* produzierte ‚Comedy-Doku-Soap‘ *You drive me crazy* (2000) ausstrahlte. „RTL 2 [kupferte] die SAT.1-Doku-Soap *Die Fahrschule* ab und sendete sie auch noch auf dem gleichen Sendeplatz, sonntags um 22.15 Uhr. Die zweite Staffel lief ab Januar 2001 um 21.15 Uhr. Die Serie war sehr erfolgreich, wurde

worden, denn um eine größtmögliche Nähe zu den Fahrschülern und ihren Unzulänglichkeiten herzustellen, gestaltete sich die Kameraarbeit im Vergleich zu anderen Doku-Soaps relativ aufwendig:

> Die Aufnahmen wurden aus verschiedenen Perspektiven gemacht. Bei Fahrten war eine Kamera fest im Auto installiert, so daß man einen Blick hat von vorne auf den Fahrlehrer und den Schüler/die Schülerin; bei Prüfungen sieht man auch den hinten sitzenden Fahrprüfer. Hinten im Auto war eine Kamera, die den Blick auf die Straße mitverfolgt. Teilweise wurden die Fahrschulautos von außen gefilmt, beim Vorbeifahren und/oder in ‚Verfolgungsfahrt´.[334]

Dafür wurden – im Gegensatz zum britischen Original – weniger lustige Hintergrundgeschichten soweit wie möglich ausgeblendet, denn zuviel Realität tut einem dokumentarischen Unterhaltungsformat dann doch nicht gut.[335] Zwar sieht der Zuschauer Doris in einigen Szenen am heimischen Küchentisch, wenn sie sich mit ihrer Tochter unterhält oder für ihre Prüfungen lernt, während ihr Enkel auf dem Fußboden sitzt und spielt. Doch es fehlt jeder Hinweis darauf, dass Doris den Führerschein vornehmlich deshalb machen möchte bzw. machen muss, um sich selbst und ihrem krebskranken Mann eine größere Mobilität zu verschaffen und besser für ihn sorgen zu können. Der ehemalige Fernfahrer ist arbeitsunfähig, die Haushaltskasse knapp. Dieser Teil der Geschichte passte nicht ins Konzept der lustigen Fahrschulerlebnisse. Hier verdeutlichen sich die potentiellen Probleme des Formats, denn die Doku-Soap ist demnach

> eine ambivalente Gratwanderung für Autoren und Protagonisten, ist ein Balancieren zwischen Authentischem und Erzähltem, zwischen Beobachten und Inszenieren, zwischen Finden und Erfinden. Man muss sich darüber klar sein, was es bedeutet, wenn vorge-

---

aber trotzdem nach zwei Staffeln nicht weitergeführt.“ (Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 1377 [Erg. A.N.]).

[334] Schuh: *Doku-Soaps*, S. 71.

[335] Auch wenn *Driving School* keinen sozialkritischen Anspruch erhob, wurden Maureens Arbeitsalltag als Putzfrau dokumentiert und die beschränkten wirtschaftlichen Verhältnisse der Familie offen thematisiert.

> fundene Wirklichkeit einem erzählerischen Prinzip untergeordnet wird.[336]

RTL strahlte als erste sendereigene Doku-Soap 1999 eine Adaption der Erfolgsserie *The Cruise* aus. Die Dreharbeiten fanden auf dem Clubschiff *Aida* statt und gezeigt werden sollte, „wie es auf dem deutschen Traumschiff wirklich zugeht. Gäste und Personal sind keine Schauspieler, alles ist echt. Nichts ist geschönt, alles ist aus dem wahren Leben gegriffen."[337] *Das Clubschiff* stellte aufgrund der komplexen Dreh- und Produktionsabläufe – ähnlich wie das britische Vorbild – die bis dahin teuerste Doku-Soap im deutschen Fernsehen dar:

> Die beiden Produzenten des Essener Unternehmens Tokee Bros., Ulrich Schmid und Martin Schmitz, setzten zwei bis vier Kamerateams ein, buchten Helikopter für Bilder aus der Luft und casteten Hunderte von „Aida"-Gästen, bevor sie sich für einige der Laiendarsteller als Hauptpersonen entschieden. Zu den Kosten der aufwendigen Produktion möchten sich die Producer nicht äußern. Insider wie der Endemol-Produzent Dieter Lesche schätzen jedoch, daß die Sendeminute bei Doku-Soaps im Hauptabendprogramm mindestens 6000 Mark kosten dürfte.[338]

Der auf der Produktionsseite betriebene Ehrgeiz zahlte sich auf der Rezeptionsseite allerdings nicht aus. Die fünf Folgen mit einer Sendezeit von dreißig Minuten sollten jeweils freitags um 20.15 Uhr ausgestrahlt werden. Nachdem

---

[336] Wolf, Fritz: „Die Docu-Soap. Renaissance oder Ende des Dokumentarfilms im Fernsehen". In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster: Waxmann 2001, S. 295. Nach dem großen Erfolg des Formats beauftragte SAT1 die Firma *filmpool* mit der Produktion des Sequels *Die Skischule*. Das Drehteam reiste mit Doris und ihrer Familie für zwei Wochen nach Ischgl, um zu beobachten, wie sie versucht, sich im Skikurs auf den Beinen zu halten (vgl. Bahnerth: „Doris, es ist grün!", S. 4). Das Format funktionierte insofern nicht, als dass Doris anfing, sich selbst zu spielen, um den Erwartungen der Produzenten und der Zuschauer gerecht zu werden. Ihre Authentizität ging auch dadurch verloren, dass sie als Ruhrpottlerin von der ungewohnten alpinen Umgebung irritiert erschien und die Darstellung ihrer körperlichen Unbeholfenheit auf den Skiern allzu klamaukig wirkte.

[337] Anonym: „Das Clubschiff". http://www2.rtl.de/vorschau/program_info.hts?pi_id=6105709, 5.3.1999. Zu den Hauptpersonen zählen u.a. der immer gutgelaunte Animateur Ernie, der ehrgeizige Tänzer Stefan, die singende Bordfriseurin Rosa, der erste Offizier Bernd und der charmante Steward Uwe, dessen große Liebe Sandra auch an Bord ist (vgl. ebd.).

[338] Wilke, Wolfgang: „Der Alltag als Drehbuchvorlage", S. 45.

allerdings der erste Teil nur auf einen Marktanteil von 11,2% kam, was einer Gesamtzuschauerzahl von 3,54 Millionen entsprach,[339] wurden die Folgen vier und fünf direkt hintereinander ausgestrahlt. Durch den Ansatz, sich vornehmlich auf die visuelle Gestaltung zu konzentrieren, wurde die narrative Strukturierung vernachlässigt. Das sollte durch die Auswahl der Protagonisten ausgeglichen werden, denn diese zeichneten sich laut sendereigener Programmankündigung „durch ihre Natürlichkeit und eine herausragende Persönlichkeit aus, durch die die Geschichten getragen werden."[340] Das sahen die Zuschauer anders und schalteten ab: „Kommen die Geschichten nicht in Fluss, weil hektische Kameras und zusammengeschusterte Bildfolgen dies verhindern, folgt prompt der Griff zur Fernbedienung."[341]

Anders erging es dem ZDF, das 1998 mit einem dokumentarischen Mehrteiler erfolgreich ein thematisches Gebiet eroberte, das bis dahin vornehmlich durch fiktionale Arzt- und Krankenhausserien besetzt war.[342] Der Titel *OP – Schicksale im Klinikum* verdeutlicht allerdings einmal mehr das grundlegende Problem nicht-fiktionaler Formate zwischen Unterhaltung und Information. Auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen muss der erste Eindruck *catchy* sein, unabhängig von der jeweiligen Thematik und dem journalistischen Anspruch.

---

[339] Vgl. Eggert: *Die Docu-Soap*, S. 36.

[340] Anonym: „Das Clubschiff".

[341] Heimbach: „Helden wie wir". Aber auch seitens des Senders gab es Versäumnisse: „Strahlend weiß segelt […] ‚Das Clubschiff' dem Trend hinterdrein. Obgleich RTL dem Urlaubsdampfer ‚Aida' einen ‚deutlichen Vorsprung zu sämtlichen Seereise-Produkten' bestätigt, weil er eine ‚innovative Urlaubsphilosophie' versinnbildliche, bleibt der Eindruck, daß man ein bißchen spät in See gestochen ist." (Anonym: „Seelenverkäufer auf großer Fahrt", S. 48). Ein programmplanerischer Fehler, der insbesondere kommerziellen Fernsehanbieter nicht unterlaufen darf. RTL hatte bei der Etablierung der Doku-Soap augenscheinlich den Anschluss verpasst.

[342] Diese Idee lag allerdings auch auf ein britisches Format zugrunde. Hier diente *Children's Hospital* (BBC, 1993-2000) als Vorbild (vgl. Lücke: *Real Life Soaps*, S. 65). Die erste Staffel der Serie umfasste sechs Folgen mit einer Sendelänge von 45 Minuten und wurde im April bzw. Mai 1998 jeweils mittwochs um 20.15 Uhr ausgestrahlt. Ihre Macher Ingeborg Jacobs, Heiner Gatzemeier (Regie) und Hartmut Seifert (Kamera) wurden im selben Jahr mit dem *Bayrischen Fernsehpreis* ausgezeichnet. Die zweite Staffel bestand aus vier Folgen à 30 Minuten, die im Mai bzw. Juni 1999 jeweils freitags um 21.15 Uhr ausgestrahlt wurden. Der durchschnittliche Marktanteil lag bei 10,01% (vgl. Wilke: „Der Alltag als Drehbuchvorlage", S. 45). Einige der Passagen zu *OP – Schicksale im Klinikum* gehen in modifizierter Form zurück auf Nolte, Andrea: „‚Der Tod kommt ungeladen…'. Das Dokumentarische, das Besondere im Alltäglichen und das Unvorhersehbare". In: *ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, Nr. 43. Marburg: Schüren 2008, S. 52-60.

Mit der Bezeichnung Doku-Soap taten sich die Programmverantwortlichen dennoch schwer: „Getreu dem öffentlich-rechtlichen Hang zum Seriös-Komplizierten wurde das neue Erfolgs-Format im ZDF allerdings mit dem korrekten Begriff *Dokumentarische Filmerzählung* etikettiert."[343] Obwohl den Namensgebern bewusst war, dass sich diese Bezeichnung nicht etablieren würde, diente sie

> zumindest in der Anfangsphase […] als didaktischer Kampfbegriff gegen die Schwemme der als ‚Doku-Soap' daherkommenden Serien der Privatsender. Denn der Begriff machte Unterschiede deutlich. Die Entwicklung der Formate zeigte schon früh, dass es journalistische Zugriffe auf die Wirklichkeit gibt – und eben andere: in so mancher Serie der Kommerziellen wurden die Protagonisten wie Schauspieler gecastet und zu fast schon bizarren Kuriositäten-Kabinetten zusammengewürfelt.[344]

Dabei vermittelte der dramatisierende Titel *OP - Schicksale im Klinikum* zunächst keinen seriösen Eindruck, sondern diverse emotional besetzte Assoziationsmöglichkeiten, die Beklemmungen oder Ängste hervorrufen, Neugier wecken oder Spannung erzeugen konnten. Damit ‚spielten' die Macher der Serie insofern, als dass sie der abstrakten Vorstellung von steril gekachelten Operationssälen und entmenschlichter Geräte-Medizin konkrete Patienten gegenüberstellten, deren Schicksale vom Funktionieren der Apparate und von der fachlichen Kompetenz der Ärzte abhängen. Dieses Konzept bietet der Kritik eine Angriffsfläche, denn

---

[343] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 308. An anderer Stelle bezeichnen sie das Format als „serielle Reportage" (ebd., S. 305) [Hervorh. im Original]. Lünenborg bemerkt dazu: „Die Zurückhaltung der deutschen Fernsehsender mit dem Begriff der ‚Doku-*Soap*' und der Trend hin zur Umbenennung zur Dokumentarserie erscheint […] als Reaktion auf die Medienberichterstattung." (Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 119). Der WDR oder Arte in seinem deutschsprachigen Programm haben das Etikett schließlich übernommen, da sich bei ihnen mit dieser Form bestimmte Assoziationen in den Köpfen der Zuschauer verbinden, viele private Sender haben ein griffiges Etikett, mit dem ihrer Zielgruppe etwas anfangen kann. Im französischen Programm verzichten sie allerdings auf diese aus dem Englischen stammende Bezeichnung. Für Wolf sind die Franzosen damit „fein raus": „Sie haben den schönen Begriff des ‚Feuilleton documentaire', während die Deutschen auf dem Germisch-Begriff sitzen bleiben. Man habe sogar, berichtete Kornelia Theune von ARTE Straßburg, für viel Geld Scouts auf die Suche nach einem besseren Begriff geschickt, ohne Erfolg." (Wolf, Fritz: „Plot, Plot und wieder Plot").

[344] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 311.

> der voyeuristische Reiz steigert sich immer weiter. Schließlich sieht man, wie fürchterlich krank echte Menschen werden können, was sie aushalten müssen, um wieder auf die Beine zu kommen. Sie wollen beispielhaft wirken, deshalb lassen sie sich filmen. Der Blick der Kamera auf die Behandlungsmethoden ist detailgenau, auf Höhepunkte konzentriert, sensationsträchtig.[345]

Diese Einwände sind nicht unbegründet, denn *OP – Schicksale im Klinikum* beschäftigt sich nicht mit simplen Blinddarm-Entzündungen oder der Entfernung von Gallensteinen, obwohl bereits diese Erkrankungen und der damit verbundene Krankenhausaufenthalt den Alltag der Betroffenen durchbrechen. Der Abstand zwischen subjektiv empfundener Gesundheit und objektiv feststellbarer Krankheit musste für die Narration größer sein: ein Mammakarzinom, ein Cavernom, ein Lungenemphysem, eine Gastrochisis oder eine Mehrlingsgravidität. Denn auch wenn eine Schwangerschaft an sich keine Krankheit ist, bestehen Risiken, wenn Fünflinge erwartet werden.[346]

Über mehrere Monate begleitete ein Kamerateam ausgewählte Patienten des Heidelberger Universitäts-Klinikums vor, während sowie nach ihren Operatio-

[345] Weidinger, Birgit: „Das Auge klebt am Skalpell“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.8.1998, S. 21. Weidinger beleuchtet auch das gegenwärtige Verhältnis zwischen fiktiven und dokumentarischen Arzt- bzw. Krankenhaus-Serien. Inzwischen scheint der reale Klinik-Alltag auf seine medialen Transformationen zurückzuwirken. Das Fiktionale bedient sich sozusagen der ‚Dramatik‘ des Dokumentarischen: „[…] die jüngsten Ärzte-Stories passen sich der offensichtlich modischen Reizsteigerung an: Im Rückblick erscheinen die Ärzte der Anfangs-Ära […] als liebenswerte Fossilien in biedermeierlicher Umgebung. Höher und höher, schraubt sich nun die Spirale von Spannung, Sensation, Rührung. […] Langstreckenlauf durchs Katastrophen-Land mit kleinen Hoffnungssignalen.“ (Ebd.). Gleichzeitig findet die Serie auch in der Fachpresse Beachtung, wie folgender Fernseh-Tipp aus dem *Deutschen Ärzteblatt* belegt: „Das ZDF bringt am 18. Mai, ab 21 Uhr, einen dokumentarischen Bericht unter dem Thema ‚OP. Schicksale im Klinikum‘. Die filmische Erzählung von Heiner Gatzemeier und Ingeborg Jacobs geht Ereignissen im Heidelberger Klinikum nach. Nichts wird dazu erfunden, nichts nachgestellt, nichts inszeniert. In vier Folgen werden sehr unterschiedliche, parallel verlaufende Patientenschicksale jüngerer und älterer Menschen beschrieben, deren Alltag vor allem vom Leben in der Klinik geprägt ist.“ (http://www.aerzteblatt.de/V4/archiv/artikel.asp?src=heft&id=17142, 14.7.2008).

[346] Die genannten Erkrankungen werden in der zweiten Staffel thematisiert, die Fachbegriffe werden während des Vorspanns eingeblendet, begleitet von kurzen Aufnahmen der jeweils betroffenen Patienten. Erst im weiteren Verlauf der Serie erfahren die Zuschauer, welches Krankheitsbild sich hinter den einzelnen Diagnosen verbirgt.

nen und dokumentierte ihre Genesung bis hin zur Entlassung. Zunächst fühlten sich die Filmemacher in ihrer Position sehr „unwohl“[347].

> Mit ‚OP‘ bewegen wir uns erstmals auf einem Terrain, auf dem wir eigentlich nichts zu suchen haben. Es gibt kein himmelschreiendes Unrecht, keine Menschenrechtsverletzung aufzudecken […]. Auch hat uns niemand gerufen, um durch die Aufarbeitung seiner Vergangenheit ‚gesund zu werden‘ […]. Vielmehr treffen wir Patienten, Kranke, Menschen, die durch eine schwere Krankheit verunsichert sind, Angst haben. Und dann mit uns, ‚dem Fernsehen‘, konfrontiert werden.[348]

Diese Unsicherheit ließ nach, als die Mutter eines an Knochenkrebs erkrankten Mädchens erklärte, warum sich die Familie auf eine Begleitung durch die Kamera eingelassen hatte:

> Wir haben viel durch das Fernsehen von anderen Menschen, aus anderen Ländern erfahren und gelernt. Wenn wir von den anderen erwarten, daß sie über ihre Schicksale ehrlich im Fernsehen reden, dann dürfen wir uns selbst nicht verschließen.[349]

Diese Motivation sich der Kamera auszusetzen, erscheint gleichermaßen gutwillig wie unbedarft, entspricht aber dem naiven Selbstverständnis der Filmemacher. Für sie scheint die mit der medialen Darstellung von Realität verbundene Debatte keine Rolle zu spielen: „Dokumentarisch arbeiten bedeutet für uns Abbildung der Wirklichkeit.“[350] Abgesehen davon, dass dies schlicht nicht möglich ist, wäre dafür eine Distanz zum Geschehen notwendig, die Jacobs und Seifert überhaupt nicht wahren. Ihrer eigenen Aussage widersprechend sehen sie sich als Teil einer

---

[347] Jacobs, Ingeborg; Hartmut Seifert: „Große Nähe verlangt Distanz. Das neue Genre Doku-Soap“. In: *ZDF-Jahrbuch 98*. Mainz: ZDF 1999, S. 69-70, hier S. 69.
[348] Ebd.
[349] Zit. n. ebd. Das Schicksal der elfjährigen Lina wurde in der ersten Staffel dokumentiert. Sie durfte jederzeit ein Veto einlegen, wenn sie in bestimmten Situationen nicht gefilmt werden wollte, und das Team stellte sich nach eigener Aussage immer wieder die Frage, „welche Distanz nötig, welche Nähe noch möglich ist.“ (Ebd.).
[350] Ebd. Sie wollten „keinen Eingriff in das sich vor Ort entwickelnde Geschehen, möglichst unsichtbar werden, die Kamera vergessen machen. Keine Wiederholungen. Alles oder nichts.“ (Ebd.).

> Wirklichkeit, die wir mit den ‚Helden' unserer Filme erleben. Als Augenzeugen vertreten wir den Zuschauer, seinen Blick, seine Fragen und Gefühle. Dabei ist unsere Sicht – ermöglicht durch die Reportagekamera – immer subjektiv; sie läßt den Zuschauer sinnlich in eine ihm oftmals fremde Welt eintauchen: Er darf, ja soll zusehen *und* zuhören, begreifen *und* erfühlen.[351]

Doch wie weit geht man, um den Rezipienten emotional so zu erreichen, dass er seine Aufmerksamkeit nicht nur einer Folge widmet, sondern auch den sich anschließenden. Die erste Staffel von *OP – Schicksale im Klinikum* setzte hierfür einfach aber effizient auf die entsprechende Gestaltung der Cliffhanger. Aber übermäßig dramatisierende Fragen, ob Lina den Knochenkrebs besiegt, oder der Körper eines Herzpatienten das Spenderorgan annimmt, waren dann doch zu viel des Guten.[352] Rückblickend stellte Gatzemeier als zuständiger Redakteur allerdings fest, dass die in den Cliffhangern enthaltenen Teaser für die jeweils nächste Folge zu dramatisch formuliert waren: „Wir haben den Spannungsbogen überspannt."[353]

Witzke und Rothaus veranschaulichen dieses Problem der steten Gratwanderung bei der angemessenen Ausgestaltung von Doku-Soaps: „Seife ist und bleibt nun mal glitschig – sie hat reinigende Wirkung, kann aber auch zu allergischen Reaktionen führen. Sie kann Bewegungen beschleunigen, aber auch Figuren zu Fall bringen."[354] Dass die Gefahr des ‚Echte-Leute-Fernsehens' nicht erst seit dem Aufkommen dieses Formats besteht, ist bereits im Zusam-

---

[351] Ebd., S. 69 [Hervorh. im Original]. Auch die anderen beim ZDF mit der Doku-Soap betrauten Redakteure, wie z.B. Bodo Witzke und Ulli Rothaus, sehen sich eindeutig als Journalisten (vgl. Lünenborg, Margret [sic!]: „Regime der Wahrheit. Docu-Soaps als New Journalism im Fernsehen?" In: Bleicher, Joan Kristin; Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 395-415, hier S. 410). Ihnen geht es bei ihrer Arbeit um „journalistisch aufbereitete Geschichten, gedreht in einer konsequenten Reportagehaltung." (Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 308). Der überwiegende Teil derer, die in anderen Sendern oder Produktionsfirmen Doku-Soaps in ihrer ursprünglichen Form realisierten, sahen sich eher in der Tradition des Dokumentarischen und weniger in einer journalistischen Position (vgl. Lünenborg: „Regime der Wahrheit", S. 410).

[352] Vgl. Heimbach: „Helden wie wir".

[353] Zit. n. ebd. Dieses Beispiel findet noch einmal Berücksichtigung im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit, das sich eingehender mit den Reaktionen der Kritik auf die Doku-Soaps befasst. Dort spielt auch die Frage nach dem angemessenen Umgang mit den Protagonisten solcher Produktionen eine Rolle.

[354] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 310.

menhang mit Paul Watsons Serien *The Family* und *Sylvania Waters* diskutiert worden. Aber auch im deutschen Fernsehen gab es ein Vorläufer-Format zur Doku-Soap, dessen lange Laufzeit die Frage nach dem Verhältnis von Fakt und Fiktion sowie den Konsequenzen für die beteiligten Personen noch wesentlicher erscheinen lässt.

3.2.2 Seitenblick: *Die Fussbroichs*

Während die Doku-Soaps sich zu Beginn der 2000er Jahre im Fernsehprogramm etabliert hatten, endete im Jahr 2001 die dokumentarische Langzeitbeobachtung einer Kölner Arbeiterfamilie, die häufig als Ursprung der deutschen Doku-Soaps gesehen wird.[355] Dabei begann die Fernseh-Geschichte der Familie Fussbroich bereits im Jahr 1979 und war damals keineswegs mit dem Ziel verbunden, dokumentarisches Unterhaltungsfernsehen zu machen. Der WDR beauftragte die Filmemacherin Ute Diehl „das ‚typische' Kinderzimmer einer Arbeiterfamilie zu porträtieren. Es war die Zeit des strengen Dokumentarfilms. Die ungeschminkte Alltagswirklichkeit wurde in langen Szenen dargestellt."[356] Für das Projekt *Ein Kinderzimmer 1979* recherchierte sie an Haupt- und Gesamtschulen, da dort der Arbeiterkinder-Anteil besonders hoch war. Mit Hilfe eines Fragenkatalogs, Telefonaten und Hausbesuchen wählte sie aus 180 Familien die Fussbroichs aus,[357] da der damals elfjährige Frank und seine Eltern Fred und Annemie für das Anliegen der Dokumentation besonders geeignet erschienen:

---

[355] Entsprechend äußerst sich z.B. der WDR-Redakteur Alexander Wesemann, der die Produktion von Seiten des Senders betreute (vgl. Brunst, Klaudia: „‚Wir haben alle miteinander gespielt'. Ute Diehl über zehn Jahre ‚Fussbroichs – die einzig wahre Familienserie'". In: Dies.: *Leben und leben lassen. Die Realität im Unterhaltungsfernsehen.* Konstanz: UVK 2003, 78-97, hier S. 78).

[356] Diehl, Ute: *Fussbroichs. Die einzig wahre Familiengeschichte.* Köln: Wienand 1994, S. 100.

[357] Kriterien waren u.a. „die Größe der Wohnung, das Einkommen der Eltern und die Lebensgestaltung" (ebd.). Man könnte das Auswahlverfahren also durchaus als eine frühe Form des Castings – wenn auch mit anderen Recherche-Instrumenten und sozialkritischer Motivation – ansehen.

> Es sollte eine Arbeiterfamilie sein, die sich im Rahmen ihrer Bedingungen alles leisten kann. Und die sich sehr auf die Kinderaufzucht konzentriert. Für die das Kinderzimmer also der Mittelpunkt des Lebens war. Die Frage war ja: Was hat ein deutsches Arbeiterkind 1979 in seinem Kinderzimmer, was tut es da und was tun seine Eltern mit ihm – beziehungsweise was tun die Eltern nicht mit dem Kind.[358]

In einer Drehzeit von vier Wochen wurden hauptsächlich Frank und sein Kinderzimmer gefilmt, in dem er spielt, Musik hört, und vor allen Dingen fernsieht.[359] Die Arbeitsweise war hier ausschließlich beobachtend. Mit den Eltern führte Diehl unabhängig davon Gespräche über ihren Alltag, ihre Lebenseinstellungen und -erwartungen. Im Zentrum standen dabei die Aspekte Geld, Konsum und gesellschaftliches Ansehen. Das Material wurde für die 45minütige Dokumentation so geschnitten, dass Beobachtungs- und Interview-Sequenzen sich unkommentiert abwechselten.[360] Als Fred und Annemie das Endergebnis sahen, fanden sie es „eigentlich langweilig."[361]

Das sahen die Verantwortlichen beim WDR anders, doch es vergingen zehn Jahre, bis der Sender 1989 schließlich erneut auf Diehl zukam, und sie beauftragte, einen Dokumentarfilm mit der Familie Fussbroich zu drehen, allerdings mit einem anderen Ansatz.

---

[358] Zitat Diehl in Brunst: „‚Wir haben alle miteinander gespielt'", S. 80. Im Fokus der Dokumentation stand die elterliche Haltung, dass es dem Kind gut bzw. besser als ihnen in ihrer eigenen Kindheit gehen soll. Dieses Bemühen manifestierte sich vornehmlich auf der materiellen Ebene.

[359] Frank hatte damals in seinem Zimmer neben jeder Menge Spielzeug ein Tonbandgerät, einen Plattenspieler und einen Fernseher zur freien Verfügung. Letzteren hatte er von Fred bekommen, um samstägliche Diskussionen darüber zu vermeiden, ob nun *Sportschau* oder *Daktari* geschaut wird. Die Zeit, in der *Ein Kinderzimmer 1979* entstand, bezeichnet John Ellis im Hinblick auf das Fernsehen als „era of scarcity" (Ellis: *Seeing Things*, S. 39), und die Bedeutung des Mediums in der Familie Fussbroich belegt diese Perspektive eindrücklich, z.B. wenn Frank die Werbe-Jingles mitträllert. Als technischer Apparat und durch seine Programme brachte er die Welt des Konsums in die Wohnzimmer und im Fall der Familie Fussbroich sogar ins Kinderzimmer. Eine der wesentlichen Eigenschaften des Mediums seit seiner Einführung bis hinein in die 1980er Jahre bezeichnet Ellis als „modernizing consumer product" (ebd.): „The television was just one of the domestic appliances that was on the market […], but it was the crucial one that encouraged purchase of all the others." (Ebd., S. 42).

[360] Während der Dreharbeiten besaß Diehl, wie Paul Watson bei *The Family*, einen eigenen Haustürschlüssel, um z.B. bereits in der Wohnung zu sein, bevor die Fussbroichs aufstanden (vgl. Brunst: „‚Wir haben alle miteinander gespielt'", S. 82).

[361] Diehl: *Fussbroichs*, S. 100 [Zitat Annemie Fussbroich].

> Diesmal entstand ein bis in einzelne Szenen erarbeitetes Konzept über Lebensabläufe, Wünsche und Ziele. Die Kindheitsgeschichten von Fred und Annemie, Ferien, Freizeit, Franks Arbeit und seine Freundin, Gespräche über Haltungen und Einstellungen zu Politik und Umwelt waren Inhalt des fünfwöchigen Drehplans.[362]

Während der 90minütige Film *Die Fussbroichs – Dokumentarfilm über eine Kölner Arbeiterfamilie* (WDR, 1989) sowohl bei den Zuschauern als auch bei der Kritik große Aufmerksamkeit weckte, fanden die Protagonisten das Ergebnis erneut weitgehend eintönig: „Man kann einem Menschen nicht zumuten, daß er anderthalb Stunden lang ‚Die Fussbroichs' guckt. Es wird ja nur gezeigt, wie die Familie lebt."[363]

Für die Fussbroichs wurde das eigene Leben in seiner medialen Aufarbeitung erst interessant, als Ute Diehl vom WDR grünes Licht bekam, eine Serie über die Familie zu entwickeln, und „aus Alltagsereignissen mit Hilfe von Inszenierungen eine Geschichte zu erzählen"[364]. Fred, Annemie und Frank willigten in diese „teilnehmende Beobachtung"[365] ein, auch wenn ihnen nach Aussage von Diehl immer noch nicht einleuchtete, warum der Sender bzw. die Zuschauer sich derart für ihren Alltag interessierten. Sie entwickelten jedoch im Lauf der Zeit ihr ganz eigenes Vergnügen an dem Projekt entwickelten:

---

[362] Ebd. Wenzel beschreibt das Ergebnis als „eine penible Rekonstruktion des Alltags als Arbeitsalltag". Dies geschieht in der Aneinanderreihung von „bedächtigen Sequenzen, die kommentarlos sich ganz der Situation auszuliefern scheinen und in parataktisch voranschreitenden Einstellungen die Eintönigkeit des Arbeitsalltags solidarisch nicht nur nach-, sondern mitvollziehen möchten". (Wenzel, Eike: „Ballonseide und Schrankwand. Privatheit und Intimität bei den Fussbroichs und in der Docu-Soap". In: Bergermann; Winkler (Hg.): *TV-Trash*, S. 71-81, S. 74).

[363] Diehl: *Fussbroichs*, S. 102 [Zitat Fred Fussbroich].

[364] Ebd., S. 103. *Die Fussbroichs – die einzig wahre Familienserie* bestand aus 100 je 30minütigen Folgen und lief von 1991 bis 2001 im WDR-Fernsehen und wurde 1992 mit dem *Grimme-Preis* in Bronze in der Kategorie „Spezial" ausgezeichnet (vgl. Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 431).

[365] Müller, Eggo: „Television goes Reality. Familienserien, Individualisierung, und ‚Fernsehen des Verhaltens'". In: *montage/av*, 4/1/1995, S. 85-106, hier S. 91. Nach Diehl hat sich ihre dokumentarische Arbeitsweise mit der Familie im Verlauf der verschiedenen Projekte verändert. 1979 dominierte die reine Beobachtung, 1989 habe sie „von oben auf die Fussbroichs geschaut" (Zitat Diehl in Brunst: „'Wir haben alle miteinander gespielt", S. 82) und durch dramaturgische Spielereien einen inszenierten Film gefertigt (vgl. ebd.). „In der Serie wurde dann alles alltäglicher. Da haben wir wieder mehr darauf geschaut, was die Fussbroichs von sich so machen." (Ebd.).

> Außer dass sie uns für ihr Leben abwechslungsreich und geldbringend fanden, fanden sie es eigentlich ziemlich bescheuert. Erst als sie gemerkt haben, dass sie durch diese Fernsehauftritte berühmt werden, hat das angefangen, ihnen Spaß zu machen.[366]

Doch die mittel- und langfristigen Konsequenzen der Prominenz waren ihnen nicht bewusst, und als das anfangs durchweg positive Medieninteresse umschlug, traf sie das hart.[367] Durch die Honorare in unbekannter Höhe waren die Fussbroichs irgendwann „keine stinknormale Arbeiterfamilie"[368] mehr. Ihre Wahrnehmung bei den Zuschauern und in der Öffentlichkeit änderte sich. Als Frank im Lauf der Zeit mehrfach straffällig wurde und das Vertrauensverhältnis zunehmend zerstörte, war für Ute Diehl die Zeit gekommen, die Produktion zu beenden.[369]

Bei den Überlegungen des WDR, eine dokumentarische Serie über die Fussbroichs zu produzieren, deuteten sich bereits Momente an, die Jahre später auch bei der Entwicklung der Doku-Soap eine Rolle spielten. Wenzel geht davon aus, dass es dem Sender bei der seriellen Konzeption darum ging, „einen anderen Zuschauer, andere Bedürfnisse im Zuschauer [zu] erreichen."[370] Um den Unterhaltungswert zu steigern, wurde der „alte sozialkritische Kontrakt [...] durch ein weniger belehrendes Verhältnis ersetzt".[371]

---

[366] Ebd., S. 83. Dabei hatte Fred Fussbroich zumindest eine Ahnung, dass die mediale Beobachtung des Familienalltags auf eben diesen zurückwirken könnte, und dass die sich daraus ergebenden Konsequenzen auch negativ sein könnten, wie es z.B. die Familie Wilkins in der BBC-Serie erfahren musste: „Vater Fußbroich hat der Filmemacherin Diehl beim Dreh schon mal eine gefährliche Variante des Ruhms ausgemalt: ‚Sie kriejen de ‚Oscar' un wir de Scheidung." Anonym: „Escht escht", In: *Der Spiegel*, 51/1992, S. 215).

[367] Ähnlich wie die Familie Wilkins in *The Family* sahen sie die Folgen der Serie parallel zu den weiteren Dreharbeiten, und nahmen subjektiv keine Veränderungen an ihrem Verhalten wahr. Der öffentliche Stimmungswechsel war ihnen daher zunächst nicht verständlich.

[368] Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 431. Sie ließen sich u.a. im Türkei-Urlaub filmen, während sie mit einem Juwelier über den Preis von Goldschmuck verhandelten. Es irritierte die Zuschauer, als der ehemalige Vorarbeiter Fred sich eine Breitling-Uhr kaufte und seine Frau Annemie einen teuren Sportwagen fuhr.

[369] Seit 1996 stand Frank Fussbroich mehrfach vor Gericht, u.a. wegen Kreditkartenbetrugs und Anabolikahandels.

[370] Wenzel: „Ballonseide und Schrankwand", S. 75 [Erg. A.N.].

[371] Ebd. Gemeint ist hier derjenige Wahrnehmungsvertrag zwischen Dokumentarist und Zuschauer, in dem der eine „die Wirklichkeit beobachtet und am Einzelbeispiel […] auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge schließt" (ebd.), während der andere „diesen

Die beiden Dokumentation von 1979 und 1989 sind für Wenzel durch die Momente „Alltagsgeschichte, Geschichte von unten, oral history“[372] geprägt.[373]

> Allerdings wird dieses Modell, bei dem meistens qua Interview lebensgeschichtliche Veränderungen und mitunter parallellaufende gesellschaftliche Wandlungsprozesse als Geschichte erzählt werden, durch die Serialisierung aus seiner historisierend-erklärenden Verankerung gehoben.[374]

Somit wird das medial vermittelte Leben der Familie Fussbroich zu einer „gedehnten Gegenwärtigkeit“.[375] Mit der auf die Zuschauerbedürfnisse ausgerichteten Serialisierung ging sowohl eine dokumentarische Neuausrichtung als auch eine veränderte Arbeitsweise einher: „Vorstrukturierte Situationen wie Wochenendausflug, immer wieder Autokauf, Todesfall, häufig Urlaubsszenarien versprechen ungelenktes Sehen. Die dramaturgischen Eingriffe finden vor und nach dem Drehen statt.“[376] Gerade diese Aspekte des Produktionsprozesses besitzen auch bei Realisation von Doku-Soaps eine besondere Relevanz.

Wissens-Diskurs als anschaulichwerdende [sic!] Faktizität miss/deutet“ (ebd.). Fritz Wolf stellt bezüglich der neuen Formen des dokumentarischen Fernsehens fest, dass von ihnen nicht zu erwarten sei, „was bislang zum Grundkonsens gehörte: dass Dokumentarfilm etwas mit Aufklärung zu tun hat. Vielmehr versuchen sie, von diesem Modell wegzukommen; sie suchen nicht nach Wesentlichem hinter den Bildern, sie vermuten keine bewegenden Motive hinter den Erscheinungen. Statt dessen konzentrieren sie ihre künstlerische Energie auf die visuelle Oberfläche […] – die Zuschauer sollen selbst sehen, was sie damit anfangen. Eine Botschaft, gar Lehre, ist nicht mehr vorgesehen.“ (Wolf, Fritz: „Wozu Wirklichkeit? Der klassische Dokumentarfilm ist eingeklemmt zwischen globalisierter ‚Discovery’ und aufgemotzer ‚Doku-Soap’“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.6.1999, S. 22).

[372] Ebd., S. 74.

[373] Ebd., S. 75.

[374] Ebd.

[375] Ebd.

[376] Ebd. Damit verbunden änderte sich nach Meinung von Wenzel auch die Ästhetik. Die Serie „hat sich auf das Gebiet des Videoamateurs begeben, versucht, die hüftsteifen Bilder der Video-Heimwerker zu imitieren. Nichts verkauft sich besser als der ungehinderte Blick hinter die Gardinen des Normalbürgers. Fitness-Studio, Playa del Ingles, Goldkettchen und den schwarzen Mercedes mit Alufelgen und Ledersitzen gibt es seitdem auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.“ (Ebd., S. 71). Dahinter verbirgt sich der Vorwurf, dass die Serie zwar vorgibt, etwas über gegenwärtige gesellschaftliche Bedingtheiten auszusagen, eigentlich aber eine öffentlich-rechtliche Anbiederung an Themen und Formen des kommerziellen Fernsehens im Kampf um Zuschauer darstellt.

3.2.3 Etablierung

Im Gegensatz zu den Programmverantwortlichen vieler Sendeanstalten reagierte die Mehrzahl der Regisseure und freien Produzenten von Anfang an skeptisch und ablehnend auf die Doku-Soap. Anders als ihre britischen Kollegen sahen sie in ihr keine echte Chance für eine institutionelle Wiederbelebung des Dokumentarischen als vielmehr seinen endgültigen Ausverkauf, vornehmlich bedingt durch die ökonomischen Zwänge des Fernsehmarktes, der sich ähnlich wie in Großbritannien längst zu einem *buyer's market* entwickelt hatte.[377] Einer großen Zahl von Anbietern steht eine kleine Gruppe von Nachfragenden gegenüber, die den Kaufpreis der Produktionen ohne Berücksichtigung der dahinter stehenden Produktionskosten zu bestimmen streben.[378] Auch die Position der Sender hat sich ähnlich wie im britischen Fernsehsystem entwickelt. Sie sind

> Auftraggeber, Koproduzent oder Käufer […]; je nach Status definieren sich finanzielle Beteiligung und Mitspracherechte. Dies geschieht im Rahmen der sogenannten ‚Auslagerung' von Produktionen, der verstärkten Beauftragung unabhängiger Produzenten, und ist dem Gedanken verpflichtet, dass freie Produktionsfirmen im Wettbewerb untereinander als Dienstleister den verschiedenen Anstalten zuliefern.[379]

---

[377] Die Diskussionen über Finanzierungsmöglichkeiten und Verkaufsbedingungen sind im Bereich des Dokumentarischen. Vielmehr sind sie „Teil der unverwüstlichen Krisendebatte, die so alt sind wie der Dokumentarfilm selber. Schon Robert Flaherty, John Grierson und Dziga Vertov klagen in den 1920er und 1930er Jahren über die Abhängigkeit von ihren Geldgebern, die ihre gestalterische Freiheit beschränke und das Genre ruiniere […]." (Zimmermann, Peter: „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen". In: Ders.; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 85-103, hier S. 101.)

[378] Elias; Weber: „Defekt als Referenz", S. 188.

[379] Ebd. Daraus resultierend ist die finanzielle Lage vieler kleiner Produktionsfirmen so desolat, dass man von einer „Prekarisierung der Medienberufe" (ebd., S. 196) sprechen kann. „Derzeit ist es also vor allem die günstigere gewordene Technik, die vielen kleinen Firmen das Überleben sichert." (Ebd., S. 193). Weiter heißt es: „Arbeitsbiographien wie die von Klaus Wildenhahn, der 1995 nach 30jähriger Betriebszugehörigkeit als festangestellter Redakteur des NDR in den Ruhestand ging, klingen für den Nachwuchs von heute wie ein Märchen aus guter alter Zeit." (Ebd., S. 190). Wildenhahn gilt als einer der prägendsten deutschen Dokumentarfilmer, der das Privileg einer Festanstellung nutzte, um die zeit- und kostenintensiven Methoden des amerikanischen *direct cinema* für den deutschen Fernsehdokumentarismus zu erschließen (vgl. Rettinger: „Wir stehen erst am An-

Trotz dieser Umstände gab es auch einige Filmschaffende, die der angestrebten Popularisierung des Dokumentarischen positiv gegenüberstanden. Sie reflektierten über den professionellen Umgang mit den Möglichkeiten und Mängeln des neuen Formats, anstatt an einem ohnehin nicht existenten Reinheitsgebot festzuhalten.[380]

Der Regisseur und Produzent Christian Bauer gehörte von Beginn an zu den Praktikern, die in der Doku-Soap eine Möglichkeit des zeitgemäßen dokumentarischen Arbeitens erkannten, ohne dabei die dispositiven Rahmungen zu vergessen: „Ich sehe Formate immer als Herausforderung. Ich weiß, dass ich in einem Umfeld arbeite, das kommerziell bestimmt ist. Ich weiß, dass ich bestimmte Bedürfnisse des Senders befriedige und tue das, ohne mich zu

---

fang ...“, S. 66). Zu seinem Arbeitsethos und Selbstverständnis s. Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt: Kommunales Kino 1975. Zu den heutigen ‚Marktgesetzen‘ für Anbieter und Käufer dokumentarischer Produktionen s. Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan: „Die Ökonomie des Dokumentarfilms“. In: Feil (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*, S. 18-41, hier S. 20ff. Im Hinblick auf die Situation der „Rucksack- und Küchenproduzenten“ (ebd., S. 20) bezieht Bauer klar Position: „Der Dokumentarfilmer als Rucksackproduzent gehört meiner Meinung nach abgeschafft. Damit meine ich nicht die Freiheit von Filmemachern, ihre Filme zu machen. Ich sehe den Rucksackproduzenten eigentlich als einen Halbblinden. Er sieht nicht, wie sehr seine Situation ausgebeutet wird von den Sendern, die ihm nicht die ökonomischen Möglichkeiten zur Verfügung stellen, seine Filme professionell fertigzustellen. Der Rucksackproduzent ist das Ergebnis einer finanziellen Kontrolle durch die Sender, die ihn finanziell klein halten.“ (Bauer: „Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen“. In: Wolf, Fritz: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.* Düsseldorf: LfM 2003, S. 101-108, hier S. 103). S. dazu auch Heller, Peter: „*Geldsorgen* oder das subventionierte Fernsehen. Von der Freiheit der Unabhängigen bis zur Selbstausbeutung“. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* Wien: Sonderzahl 1990, S. 305-321.

[380] Hörl schildert die Sichtweise einer französischen Programmgestalterin, in der wertvolle Einzelstücke und populäre Produktionen sich nicht ausschließen: „Es verlangt vielleicht den Blick einer Redakteurin, die nicht aus Deutschland kommt, um die Parallelität von Filmen für das größtmögliche Publikum und Filmen für Liebhaber eher spielerisch auszudrücken. Madeleine Avramoussis, Redakteurin vieler Themenabende bei ARTE, vergleicht gerne zwischen Dokumentarfilm und Kleidermode. Nicht alle Filme müssen für alle Zuschauer taugen. Jedes Jahr aufs Neue gibt es widerspruchsfrei und in gegenseitiger Verstärkung Prêt-à-Porter und Haute Couture. Es entsteht sowohl die Form, die ein breites Publikum anspricht und auf manche Extravaganz verzichtet, als auch die spezifischen Einzelstücke, die immer wieder die Grenzen des Genres ausloten oder neu zu definieren versuchen. [...] Was Madeleine Avramoussis’ Vergleich [...] so reizvoll macht, ist der Hinweis darauf, wie zeitgebunden auch der Dokumentarfilm sein kann. Auch seine Sprache muss ständig neu erfunden werden. Nicht, dass es keine Regeln gäbe, aber sie müssen immer wieder neu belebt werden durch Aktualität, Modernität und Einfallsreichtum.“ (Hörl: „Internationale Verflechtungen“, S. 47).

prostituieren."[381] Er beschränkte sich nicht auf das bloße Nachahmen des britischen Formats, sondern versuchte, der deutschen Variante ein eigenes Profil zu geben. Für ihn lag eine mögliche und gute Zukunft des Dokumentarischen darin begründet, „dass sich Filmemacher inzwischen nicht mehr vor Mischformen scheuen, für die sie Fiktion und Realität so vermengen, bis das Ergebnis ihren ästhetischen Vorstellungen und inhaltlichen Zielen entspricht."[382]

Die von ihm realisierte Serie *Der wahre Kir Royal* (Arte/BR, 1998) gilt als eine der ersten eigenständig konzeptionierten und umgesetzten Doku-Soaps im deutschen Fernsehen, die ohne ein britisches Vorbild auskommt. Sie bot dem Publikum in fünf jeweils 30-minütigen Folgen einen Blick hinter die Kulissen des Münchner Promi-Caterers „Feinkost Käfer" und dokumentierte den Arbeitsalltag im gehobenen Party-Service.[383] Im Zentrum standen also nicht die Reichen und die Schönen, die der Zuschauer in diversen Boulevard-Sendungen präsentiert bekommt, und auch nicht die Familie Käfer, die längst selbst Teil der Münchner Schickeria ist, sondern diejenigen, die als Köche oder Kellner hinter den kulinarischen Kulissen der feinen Gesellschaft agieren. Der Produktionstitel spielte auf Helmut Dietls Fernsehserie *Kir Royal* (WDR, 1986) an,[384]

---

[381] Bauer, Christian: „Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen", S. 101. Darüber hinaus plädierte er dafür, sich endgültig von der häufig postulierten Dichotomie zwischen Dokumentarischem und Unterhaltung zu verabschieden. „Ich sehe überhaupt keinen Konflikt zwischen Unterhaltung und Dokumentarischem. Dokumentarisches Fernsehen kann unterhaltend sein, darf unterhaltend sein und muss heute auch unterhaltend sein. [...] Wir machen [...] Unterhaltung mit inhaltlichem Anspruch. Im Vordergrund steht, das ist kein Geheimnis, große Zuschauermengen zu gewinnen und zu halten." (Ebd., S. 104).

[382] Bauer, Christian: „Dokudämmerung". In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 249-252, hier, S. 250. Bauer stellt fest, dass „die Dokumentarfilmer kein glückliches Völkchen" (ebd., S. 249) sind, und sich mit der Diskussion über das ‚wahre' Dokumentarische häufig selbst im Weg stehen: „Ich habe mich immer wieder darüber gewundert, wie manche von uns sich darüber die Köpfe heiß reden konnten, was ein Dokumentarfilm eigentlich sei und wie er sich von anderen unterscheiden ließe. Am liebsten hätten sie sich per Definition Grenzen gesetzt." (Ebd.).

[383] Arte strahlte die Doku-Soap ab dem 28.12.1998 an fünf aufeinander folgenden Tagen um jeweils 20.15 Uhr aus. Auf der Website der Produktionsfirma Tangram-Film finden sich abweichende Angaben. Demnach besteht die Doku-Soap aus sechs Teilen à 30 Minuten und wurde erst 1999 fertig gestellt (vgl. http://www.tangramfilm.de, 13. 8. 2007).

[384] Der Adjektiv ‚wahr' könnte dabei als eine Reminiszenz an Ute Diehls einzig ‚wahre' Familienserie gelesen werden.

deren Handlung in der fiktionalisierten Münchner Schickeria angesiedelt war, und seinerzeit als bissige Gesellschafts-Satire viel positive Kritik bekommen hatte.[385] Auf Bauers Doku-Soap reagierte das Feuilleton wesentlich verhaltener, was aber wohl weniger damit zu tun hatte, dass ihn im Vergleich zu Dietl „kein satirischer Ehrgeiz"[386] trieb.

Die Kritik war irritiert von dem für ein dokumentarisches Format ungewohnten narrativen Gestus, der insbesondere durch einen launigen Kommentar getragen wurde. Doch nicht nur die Feuilletonisten standen der Doku-Soap skeptisch gegenüber. In Einzelfällen fielen auch vermeintlich wissenschaftliche Annäherungen eher abwertend denn analysierend aus, und standen in ihrer Polemik einigen Zeitungsrezensionen in nichts nach:

> Der staatstragende Bayrische Rundfunk widmet sich in DER WAHRE KIR ROYAL den nervigen Angestellten des Nobelpartyservice „Käfer" aus der Dienstboten-Optik und zeigt, wie diese den „Großkopfeten", „denen da oben" die Festlichkeiten organisieren.[387]

Manche Kritiker schauten genauer hin und reagierten wohlwollender, z.B. in Bezug auf Bauers Arbeitsweise, die gekennzeichnet ist von „einer liebenswürdigen Ironie, die sowohl für ihn als auch für seine Helden des Alltags einnimmt. Die acht Hauptdarsteller sollen nur sie selbst sein und stehen insofern über jeder Kritik."[388] Auch die Darstellung des Personals wurde wesentlich moderater kommentiert, wobei durchaus darauf hingewiesen wird, dass der Unterhaltungswert dieser Form des Dokumentarischen von den gezeigten Charakteren abhängt:

> Ein Glücksfall für die Reihe ist […] Oberkellner Kai, der, nun ja, besonders gut er selbst ist und auch unvorteilhafte Einzelheiten sei-

[385] S. dazu z.B. Fischer, Michael: „Wer reinkommt, bestimme ich". In: *Der Spiegel*, 39/1986, S. 224-228.
[386] Allmaier, Michael: „Voller Bauch agiert nicht gern". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.12.1998, S. 34.
[387] Wenzel: „Ballonseide und Schrankwand", S. 81.
[388] Allmaier: „Voller Bauch agiert nicht gern", S. 34.

> nes Lebens preisgibt. Andere bleiben verständlicherweise auf ihren Ruf bedacht und halten sich bedeckt.[389]

Folgt man Witzke und Rothaus, ist *Der wahre Kir Royal* daher eine vornehmlich typenorientierte Doku-Soap, denn die in ihr erzählten Geschichten werden von den jeweiligen Protagonisten getragen.[390] „Es müssen wirklich spannende Gestalten sein, […] mit denen es dem Zuschauer nicht langweilig wird. Langfristig birgt diese Form die Gefahr der Selbstinszenierung; aus Protagonisten werden Hauptdarsteller ihres eigenen Films.“[391]

Dieser möglichen Probleme war sich Bauer bewusst, ihn reizten allerdings die Gestaltungsspielräume, die ihm das serielle Erzählen dokumentarischer Geschichten ermöglichten:

> Doku-Soaps können […] durchaus ein Format sein, mit dem sich gesellschaftliche Prozesse beobachten lassen – wenn man den Begriff der Soap wegfallen lässt, das Leichte und Leichtfertige daran. Ich bedaure, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen in diesem Genre zu wenig unternommen hat. Es geht ja letzten Endes um se-

---

[389] Ebd. Keiner der Protagonisten schien die Dreharbeiten im Rückblick als übergriffig empfunden zu haben. Sie würden nach eigener Aussage jederzeit wieder mitmachen (vgl. Vahabzadeh, Susan: „Die Helden des Alltags“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.5.1999, S. 10). Die Kritik bestätigt allerdings eine Aussage Ute Diehls bezüglich der Arbeit mit Menschen vor der Kamera: „[…] man braucht eben auch Exhibitionisten, um schönes Fernsehen zu machen.“ (Brunst: „‚Wir haben alle miteinander gespielt‘“, S. 81).

[390] Vgl. Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 313.

[391] Ebd. Dieses Problem ließ sich, wie in Kapitel 3.1 erwähnt, bereits bei Paul Watsons Serie *The Family* beobachten. Witzke und Rothaus nennen noch drei weitere Doku-Soap-Varianten, „die sich wesentlich in der Konstellation ihrer Protagonisten unterscheiden.“ (Ebd.). Sie differenzieren zwischen themenorientierten, ortsbezogenen und gebauten Produktionen. Erstere widmen sich einem „Problemthema“ (ebd.) und begleiten die Betroffenen bei der Bewältigung ihrer Schwierigkeiten. Die zweite Spielart dokumentiert verschiedene Personen, die am gleichen Ort leben oder arbeiten, und verbindet ihre Erlebnisse in parallel erzählten Geschichten. Die gebauten Serien tendieren – abhängig von der jeweiligen Ausgestaltung – in die Richtung der Reality-Serien, für die exemplarisch *Big Brother* genannt werden kann. Ein Format wie dieses beinhaltet zwar Elemente des Dokumentarischen. Allerdings treten Merkmale der Spiel- oder Talkshow hinzu (vgl. Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung“, S. 113), so dass es auch als Reality-Gameshow bezeichnet werden könnte (vgl. Hill: *Reality TV*, S. 31). Möchte man eine solche Doku-Soap realisieren, verschifft man z.B. „die komplette Krankenhausbesatzung auf eine einsame schlangenverseuchte Tropeninsel, mit nur einem Notfallkoffer…“ (Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 315). Daher ist es durchaus diskutabel, ob diese Variante tatsächlich noch als Doku-Soap im engeren Sinne gelten kann. Witzke und Rothaus merken darüber hinaus an, dass „sich Mischformen und fließende Übergänge zwischen den Typen bilden“ (ebd., S. 314), und nahezu keine der von den Autoren entwickelten Formen in Reinkultur existiert.

> rielles Erzählen. Und das Serielle ist die genuine Form des Fernsehens schlechthin. Ich kann seriell Lustiges und Komisches erzählen oder Ernstes und Tragisches.[392]

Daran versuchten sich in der Folge einige Sender und Produktionsfirmen. Eine Welle von Doku-Soaps schwappte über den Bildschirm,[393] viele von ihnen hastig realisierte „Billig-Dokus“[394], die wenig Anklang beim Publikum fanden, so dass – insbesondere bei den kommerziellen Sendern – schnell eine Phase der Ernüchterung, in der sich sowohl die Programmplaner als auch die Produzenten dezidierter zur Doku-Soap positionierten.

Bauer selbst produzierte u. a. noch die Doku-Soaps *Die Mutigen* (Arte/BR, 2005), in der das Autorenteam Dominique Klughammer und Marc Haenecke über eineinhalb Jahre vier Existenzgründer auf dem Weg zum eigenen Unternehmen begleitet, sowie *I Love Deutschland!* (WDR, 2006), in der Heiko Schäfer die Erlebnisse des US-amerikanischen Comedians John Doyle auf seiner Suche nach typisch deutschen Eigenschaften dokumentiert.[395]

Arte zeigte im Lauf der nächsten Jahre auf einem fest etablierten Sendeplatz – wochentäglich um 20.15 Uhr – eine Reihe von deutschen und französischen Doku-Soaps, die sich unterschiedlichsten Alltagsthemen und Lebensbereichen widmeten. Zu den erfolgreichsten Co-Produktionen mit dem WDR gehörte die von Claudia Richarz (Regie) und Carl-Ludwig Rettinger (Produktion) realisierte

---

[392] Bauer: „Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen“, S. 106. Zur Begründung schreibt er: „Manchmal kann man ein Anliegen an Zuschauer unter Umständen eher über Schablonen an den Mann bringen als ein individuell gestaltetes Teil, auf das sich der Zuschauer erst einlassen muss. Die Frage ist ja, was jemand erreichen will? Geht es mehr um die Selbstverwirklichung, die in der Tradition der Dokumentarfilmer eine wichtige Rolle spielt? Oder geht es darum, einem Publikum etwas zu liefern?“ (Ebd., S. 101f.).

[393] Anfang Juni 1999 waren auf das Jahr bezogen bereits um die 30 Doku-Soaps ausgestrahlt worden oder befanden sich in der Planung (vgl. Gustedt; Handwerk: „Der Star von nebenan“).

[394] Anonym: „Flop der Billig-Dokus“. In: *Der Spiegel*, 32/1999, 9.8.1999, o. S. http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,41714,00.html, 22.2.2004. Insbesondere schlecht konzipierte und schnell abgedrehte Produktionen wie z.B. *Reeperbahn* (RTL2, 1999) hatten trotz des vermeintlich anziehenden weil anzüglichen Sujets keinen Erfolg bei der anvisierten Zielgruppe (Ebd.). Die sechsteilige Serie lief jeweils mittwochs um 22.15 Uhr (vgl. Reufsteck; Niggemeier: Fernsehlexikon, S. 976).

[395] Gerade diese Produktionen zeigen: „Das Format der Doku-Soap ist – entgegen der landläufigen, immer gern zitierten Kritikermeinung – wegen der aufwändigen Recherche und den langen Dreh- und Schnittarbeiten deutlich teurer als vergleichbare Sendeformen.“ (Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 338).

Serie *Abnehmen in Essen* (1999), in der fünf übergewichtige Frauen ein Jahr lang bei dem Versuch begleitet wurden, gemeinsam abzunehmen.[396]

Auch in den Doku-Soaps *Durchboxen* (Arte/WDR, 2000) und *Frauen am Ruder* (Arte/WDR, 2002) standen Frauen im Mittelpunkt des Geschehens. Erstere begleitet den Alltag junger Migrantinnen, die durch den Boxsport miteinander verbunden sind. Sie trainieren in einem Kölner Verein, das Autorenteam Heinrich Pachl und Li Daerr dokumentieren den „Sport als Spiegel des Lebens, als der große Traum, aber auch als Dreh- und Angelpunkt der eigenen Identität."[397] In *Frauen am Ruder* folgt Regisseurin Beatrix Wilmes vier junge Frauen, die 2001 zu den ersten Offiziersanwärterinnen in der Bundeswehr gehörten und ihre Ausbildung bei der Marine absolvierten.[398] Dabei fokussieren beide Serien nicht auf die reine Beobachtung, sondern binden die Protagonistinnen und ihre Familien häufig durch Interview-Sequenzen ein. Durch die Themenwahl und Darstellungsform eröffnen beide Serien einen Blick auf allgemein geführte gesellschaftspolitische Debatten, indem sie Einblicke in konkrete Lebenswelten geben.

---

[396] Die vierteilige Serie, deren 30minütigen Folgen nach der Ausstrahlung bei Arte und im WDR auch im Sonntagnachmittagsprogramm der ARD gesendet wurden, rief auf ein unerwartet großes Interesse hervor, und erhielt im Jahr 2000 einen Grimme-Preis in der Kategorie „Information und Kultur". In der Folge verhielten sich der WDR und Arte als öffentlich-rechtliche Programmanbieter genauso wie es ein kommerzieller Sender getan hätte. Sie generierten aus dem preisgekrönten populärkulturellen Mehrwert schnell noch einen ökonomischen, denn das „Zuschauerinteresse an freiwilligen Selbstinszenierungen wird für quotenträchtige Formate ausgewertet und bei Erfolg in zusätzliche Vermarktungsketten der Unterhaltungsindustrie, etwa in der Musikbranche eingebunden." (Bleicher, Joan Kristin: „Formatiertes Privatleben: Muster der Inszenierung von Privatem in der Programmgeschichte des deutschen Fernsehens". In: Weiß, Ralph; Groebel, Jo (Hg.): *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandlung zwischen Individualisierung und Entgrenzung.* Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 207-246, hier S. 227). Zunächst wurde eine zweite Staffel gedreht, in der die Frauen wieder über einen längeren Zeitraum begleitet wurden. In den sechs neuen Folgen konnten die Zuschauer auch sehen, wie sich das Leben der Frauen nach der Ausstrahlung der ersten Staffel verändert hatte. Die Kamera begleitete die Frauen z.B. auch zur Verleihung des Grimme-Preises. Darüber hinaus wurde der Titelsong zur zweiten Staffel („Wespentaille – Waschbrettbauch") von den Frauen selbst eingesungen und unter dem interpretennamen *Fünf Dicke Herzen* als Single veröffentlicht. Außerdem erschien noch ein Buch zur Serie (Schramm, Karin: *Abnehmen in Essen*. Köln: VGS 2001).

[397] Tittelbach, Rainer: „Der Fernsehhunger nach sozialer Erfahrung", In: *Die Welt*, 18.4.2000. http://www.welt.de/print-welt/article511809/Der_Fernsehhunger_nach_sozialer_Erfahrung.html, 30.12.2011.

[398] Obwohl es keinen direkten Hinweis darauf gibt, erinnert die die Serie aufgrund ihres Themas an Chris Terrills *HMS Brilliant*.

Einen Blick hinter die Kulissen des politischen Apparats warfen die Produktionen *Neue Heimat Berlin* (Arte/B1, 1999) und *Das Kanzleramt* (Arte/SWR, 2004). Erstere begleitete Menschen, die aufgrund der innenpolitischen Veränderungen in den 1990er Jahren und dem Wechsel des Regierungssitzes von Bonn in die neue Hauptstadt mitziehen mussten. Der Regisseur Jean Boué dokumentiert, wie sich die betroffenen Staatsdiener und Journalisten sowie ihre Familien in die neue Lebenssituation einfinden, und mit welchen Konsequenzen dieser Umzug für die Menschen in der alten Hauptstadt verbunden ist. *Das Kanzleramt* bietet Einblicke in ein Gebäude, dass die meisten Bundesbürger lediglich von außen oder *en miniature*, d. h. in seiner medialen Transformation durch das Fernsehen kennen. Der Regisseurin Mechtild Gassner geht es dabei nicht um die Darstellung der großen Politik. Sie widmet sich den kleinen Dingen und den Menschen, die dort ihren beruflichen Alltag jenseits des politischen Geschäftes verbringen, und ohne die das Getriebe der ‚Bundeswaschmaschine' nicht rund laufen würde.[399]

Eine auch aus fernsehwissenschaftlicher Sicht besonders spannende Serie war die französische Produktion *Fernsehen verboten!* (Arte, 2005; Originaltitel: *Privés de télé*), in der sich elf Familien in einem Pariser Vorort dazu bereit erklärten, vier Wochen ohne ihre Fernseher auszukommen und sich währenddessen von Regisseur Patrick Volson und seinem Kamerateam begleiten zu lassen.[400]

Das ZDF setzte mit den Produktionen *Frankfurt Airport* (1999-2000),[401] *Hamburger Hafen* (2002)[402] und *Das Bahnhofsviertel* (2004)[403] einen Schwer-

[399] Ein Beispiel ist Sabine Völker: „[Sie] ist Putzfrau, wenn man das so sagen darf. Doch ihre Arbeit verrichtet sie nicht irgendwo, sondern im Büro des Bundeskanzlers. Sabine Völker ist sozusagen zuständig für den Staub im Zentrum der Macht. Bundeskanzleramt, Willy-Brandt-Straße 1, siebter Stock. Sie weiß, wie der Kanzler morgens den Zigarrenabschneider vorzufinden wünscht. Sabine Völker putzt sogar seine Brille, die auf dem Schreibtisch liegt. Manchmal jedenfalls." (Wirth, Björn: „Schröder mag Perlhuhn". In: *Berliner Zeitung*, 11.11.2004, http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0911/media/0037/index.html, 6.12.2010) [Erg. A.N.].

[400] Das Projekt erinnert an die Dokumentation *Vier Wochen ohne Fernsehen* (ZDF, 1976), in der eine Gruppe von Publizistik-Studierenden der Freien Universität zwei Arbeiterfamilien beobachteten, die einen Monat lang auf ihren Fernseher verzichten mussten, wobei hier der sozialkritische Gestus wesentlich deutlicher zum Tragen kam.

[401] Die zwei Staffeln umfassten jeweils fünf 45minütige Folgen, die wöchentlich am Dienstagabend gezeigt wurden. Das Autorenteam Bodo Witzke und Ulli Rothaus beo-

punkt im Bereich der ortsbezogenen Doku-Soaps. Diesen Typus halten Witzke und Rothaus aufgrund der „kontrastreichen Geschichten“[404] für die spannendste Form der Doku-Soap. Der Ort muss dabei bestimmte Grundvoraussetzungen erfüllen. Er

> [...] darf nicht zu klein sein, aber auch nicht so groß. Er muss genügend Stoff für die unterschiedlichsten Geschichten liefern, und er muss dabei als räumliche Einheit spürbar bleiben, auch visuell. [...] Die Doku-Soap braucht unbekannte Ecken, übersehene Dramen und überraschende Situationen. Ihre Geschichten zeigen Glanz und Elend, Glück und Pech, Alltagskomik und knallharte Dramatik. Schließlich ist der Mensch ein Kontrastwahrnehmer.[405]

Weitere Serien waren u. a. *Im Netz der Mordkommission*[406] (2001), *Der Klitschko-Clan*[407] (2002) sowie *Die Menschen von Weesenstein*[408] (2002).

---

bachtete Alltagsgeschichten am größten deutschen Flughafen. Hier diente die britische Langzeit-Docu-Soap *Airport* (BBC, 1996-2002) als Grundlage für die Konzeption.

[402] Die Serie wurde ebenfalls von Witzke und Rothaus realisiert. Die fünf Folgen à 45 Minuten wurden am frühen Sonntagabend ausgestrahlt (vgl. Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 508).

[403] Das Team um Witzke und Rothaus begleitete die Protagonisten der Serie sechs Monate lang. „So hat das Fernsehteam Komisches, Tragisches und Widersprüchliches beobachtet, verwirrte Gestalten und aufgeräumte Bürger getroffen.“ (*Przybyla,* Anne: “Zwischen Banken und Bordellen”, In: *Der Spiegel*, 6.7.2004. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,307496,00.html; 30.12.2011). Ausgestrahlt wurde die Serie am 6./7.7. und 13./14.7.2004 jeweils um 21.00 Uhr.

[404] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 315.

[405] Ebd. „Die Liste der bisher abgegrasten Doku-Soap-Locations ist fast schon so lang wie die der TV-Fiction-Serien: Hotel, Kreuzfahrtschiff, (Kinder)Krankenhaus, Geburtsstation, Friseursalon, Kaufhaus, Hotel, Fluggesellschaft, Rugbyclub, Lebensrettungsstation, Armee, Tageszeitung – überall stößt man auf erzählenswerte Geschichten, wenn man sich daran macht, den Alltag zu durchpflügen.“ (Ebd., S. 316).

[406] Regisseur Michael Heuer und Heiner Gatzemeier „beobachteten vier Jahre lang die Ermittler der Peiner Kriminalpolizei, die in dieser Zeit drei Morde aufzuklären hatten.“ (Schütze, Stephan: „Die Sorgen des Kommissars“. In: *Berliner Zeitung*, 6.7.2001, S. 13). Wichtig war den Autoren, dem Publikum eine Nähe zu den Opfern zu vermitteln. „Zu sehen sind Urlaubs- und Geburtstagsvideos, Fotos aus glücklichen Tagen. Im harten Kontrast dazu stehen Polizeivideos vom Tatort, Bilder der trauernden Angehörigen.“ (Ebd.). Dennoch – oder gerade deswegen – gelingt ihnen nach Schütze eine sensible, zurückhaltende Reportage-Reihe, weswegen ihr seiner Meinung nach die Vermarktung in 30minütigen Häppchen auch nicht gerecht wird (vgl. ebd.). Weniger sensibel war allerdings der Verstoß des Filmteams gegen die Abmachung, das von der Festnahme eines Täters gedrehte Material ausschließlich innerhalb der Serie zu verwenden. Die Bilder waren stattdessen auch in den *heute*-Nachrichten zu sehen. Dennoch durfte weiter gedreht werden (vgl. Steinbach, Anna: „Die Trauer des Kommissars“. In: *Der Spiegel*, 27/2001, S. 109).

> Dabei gab es eine Reihe von Versuchen, die Genregrenzen auszutesten: Von Nachinszenierungen (Re-enactments) bei der Mordkommission bis hin zu statementartigen O-Tönen beim Klitschko-Clan. Aber schon bald zeigte sich, dass die authentischen, ungekünstelten, reportagenahen Formen wie OP-SCHICKSALE IM KLINIKUM, FRANKFURT AIRPORT und HAMBURGER HAFEN beim Zuschauer die erfolgreichsten waren.[409]

Hier kam das zum Tragen, was Christian Bauer sich von der Doku-Soap versprochen hatte, nämlich das Mischen verschiedener Sendeformen und das Überschreiten der mit ihnen vermeintlich verbundenen Grenzen.

Die großen Privatsender verloren relativ schnell das Interesse an der Doku-Soap. RTL zeigte seine Produktionen, wie z.B. *Polizeistation Berlin Mitte* (2000) und die nachfolgende Serie *Polizeistation* (2001) oder *Bibi und Rolli* (2000-

---

[407] Die vierteilige Serie à 30 Minuten von Regisseur Michael Harder lieferte einen Blick hinter die Kulissen des Boxsports und wurde ausgestrahlt, als das ZDF mit dem Universum-Promotor Klaus-Peter Kohl einen fünfjährigen Vertrag zur Übertragung von mindestens 15 Kämpfen, u. a. auch die der Klitschko-Brüder, abgeschlossen hatte (vgl. Bönig, Christian: „Dokumentation: Klitschko-Clan gewährt „Blick hinter den Ring'". *Die Welt*, 11.6.2002, http://www.welt.de/print-welt/article393950/Dokumentation_Klitschko_Clan_gewaehrt_Blick_hinter_den_Ring.html, 30.12.2011).

[408] Für das ZDF stellte diese Produktion „ein bislang einzigartiges Programmprojekt im deutschsprachigen Fernsehen" dar (Gatzemeier, Heiner: „Die Menschen von Weesenstein". http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/schwerpunkte/gatzemeier.htm, 30.12.2011). Nach dem Rückgang des Elbhochwassers strahlte das ZDF ab dem 1.9.2002 diese achtteilige Serie mit 30 Minuten pro Folge aus, „um über das Leben nach der Flut am Beispiel eines Ortes kontinuierlich zu berichten; Woche für Woche. […] Was in der jeweiligen Woche geschah, wurde dann am darauf folgenden Sonntag um 18.30 Uhr gesendet." (Ebd.). Das sächsische Dorf Weesenstein wurde ausgewählt, weil es besonders stark von der Naturkatastrophe betroffen war. Als besondere organisatorisch-technische Leistung des Projekts sah Gatzemeier an, „dass innerhalb kürzester Zeit ein kompletter Produktionsapparat […] aufgebaut werden konnte, der den besonderen Herausforderungen einer wöchentlichen Doku-Serie gerecht wurde. Ohne lange Vorbereitungsmöglichkeiten oder ein Casting vor Ort, mussten die ZDF-Autoren Protagonisten und Geschichten finden, die den Ansprüchen der dokumentarischen Filmerzählung entsprechen." (Ebd.). Dass vor dem Hintergrund der Ereignisse von einem fehlenden ‚Casting' die Rede ist, wirkt irritierend. Nach Gatzemeier bewies diese Produktion, dass „das Format der dokumentarischen Filmerzählung sich auch im wöchentlichen Senderhythmus mit aktuellem Bezug behaupten kann. Damit hat sie einen neuen Standard gesetzt, wie besondere Ereignisse oder Katastrophen, die unser Programm nur tagesaktuell bestimmen, auch längerfristig aufgearbeitet werden können." (Ebd.). Hier klingt trotz des journalistischen Anspruchs bedauerlicherweise das Moment der Sensation an.

[409] Ebd., S. 312.

2003)[410] nicht mehr zur Prime Time, sondern erst nach 23.00 Uhr. Sat1 versuchte sich in *Ein Hoch auf St. Pauli* (1999) an einer Milieu-Studie und brachte in der gebauten Doku-Soap *Eine neue Liebe ist wie ein neues Leben* (2000) zuvor gecastete Singles zueinander. Beide Serien liefen um 22.15 Uhr und fanden keine große Resonanz.

Doch zumindest für die Verantwortlichen der öffentlich-rechtlichen Sender hatte sich die Doku-Soap nach einiger Zeit „ins Glied der bewährten dokumentarischen Formen eingereiht“[411]. Das sah die Kritik allerdings anders.

[410] Diese Doku-Soap orientierte sich an der Serie *Abnehmen in Essen* und begleitete ein Kölner Paar bei ihren Abnehmversuchen. Insbesondere die als rheinische Frohnatur dargestellte Bibi erinnerte sowohl in ihrer Erscheinung als auch durch ihre Art stark an eine der Essener Protagonistinnen. Während Richarz und Rettinger die Frauen vornehmlich beim Walking und Wiegen beobachteten, begleitete das RTL-Team Bibi und Rolli bis in den Operationssaal, um den Zuschauern zu zeigen, was passiert, wenn sich jemand ein Magenband einsetzen lässt.

[411] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 338.

4. Die Doku-Soap im Fokus der Fernsehkritik

Das folgende Kapitel widmet sich den Debatten über die Doku-Soap, die insbesondere während der Etablierungsphase des Formats innerhalb der Fernsehkritik geführt wurden. Für Sichtermann ist diese kein außerhalb des Mediums angesiedelter, eigenständiger Diskursbereich, sondern vielmehr ein in das System Fernsehen integriertes Betätigungsfeld, das eng mit der televisionären Wahrnehmung der Zuschauer in Verbindung steht.

> Die Fernsehkritik gehört zur Veranstaltung Fernsehen dazu; sie ist die professionelle Variante des Gesprächs über das Programm, das wir alle „am nächsten Tag" unter Freunden und Kollegen oder in der Familie führen. Fernsehkritik ist keine spektakuläre Sache [...]. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass Fernsehen ein flüchtiges Medium ist, welches sich rasch „versendet". Aber so flüchtig es ist, so massiv präsent ist es doch zugleich – weswegen seine Kritik […] eine notwendige Bedingung seiner Wirkung bleiben wird.[412]

Auch für Hickethier stellt die Kritik ein Element des Systems Fernsehen dar. Er begreift sie nicht als über-, bei- oder nachgeordnete Ergänzung, sondern als einen dem medialen Dispositiv inhärenten „Transmissionsriemen"[413] mit komplexen Funktionen: „Sie wirkt durch Darstellung, Beschreibung, Analyse und Kritik mit an den Vorstellungen, die vom Medium und seinen Angeboten bestehen, und führt den Diskurs darüber, was innerhalb dieses Medienangebotes wie zu werten ist."[414] Dabei bedient sie verschiedene Adressatenkreise.

---

[412] Sichtermann, Barbara: „Keine spektakuläre Sache". In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 110-111, hier S. 111.

[413] Hickethier, Knut: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland.* Berlin: Edition Sigma 1994, S. 13. „Als Element des Dispositivs ist sie historisch veränderbar, enthält in sich auch ‚Bausätze' zur Veränderung des Dispositivs selbst." (Ebd.).

[414] Ebd., S. 13f. Gleichzeitig verweist er auf das schlechte Image der Fernsehkritik, das scheinbar durch den Gegenstand begründet ist: „Im Vergleich mit der Kritik der *Künste*, z.B. der Literatur-, Theater- und Filmkritik, gilt sie nach allgemeinem Vorurteil als wenig bedeutsam. Von Misere und Marginalität ist oft die Rede. Im Vergleich mit anderer *Medien*kritik, z.B. der Presse- oder Radiokritik, stellt sie sich dagegen als stark ausgebaut und vielfältig in ihren Positionen dar." (Ebd. [Hervorh. im Original]) Zweifel an ihrer kulturellen Relevanz gab es von Beginn an. Schon in den 1960er Jahren fragten sich ihre Kritiker, woran sie kranke und was eigentlich ihr Sinn sei (vgl. z.B. Münster, Clemens: „Was fehlt der Fernsehkritik?" und Kirst, Hans Hellmut: „Hat die Fernsehkritik einen

Zum einen richtet sie sich an den Rezipienten, der sich in Zeitungen und Zeitschriften über das Fernsehprogramm informiert und dabei auch die Kommentare der Kritik zur Kenntnis nimmt.

> Dem Leser als Vertreter des allgemeinen Medienpublikums will sie eine Einschätzung des in den Medien Ereigneten liefern, will Orientierung geben. Indem sie Urteile über Medienprodukte liefert, will sie den Leser herausfordern, das Urteil mit seinem eigenen Medienerlebnis in Beziehung zu setzen, es zu überprüfen. Sie will damit letztlich auch das Urteil des Lesers schulen, will, wie es früher etwas altmodisch oft genannte wurde, zur ‚Geschmacksbildung' beitragen.[415]

Zum anderen richtet die Kritik sich an die Personen und Institutionen auf der Produktionsseite. Ihnen gegenüber vertritt sie stellvertretend ein „argumentativ entfaltetes Urteil der Zuschauerseite, das sich auf andere Kriterien als die per Apparatur gemessene Einschaltquote stützt. Dem Fernsehen als Institution gegenüber ist Kritik Resonanz auf das eigene Tun."[416]

Bezogen auf die Doku-Soap zeichneten sich schnell verschiedene Diskursstränge in der Kritik ab, die das Format aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick nahmen, um formale, inhaltliche oder ästhetische Aspekte näher zu betrachten. Gleichzeitig waren jedoch ebenso früh gemeinsame Tendenzen erkennbar, die eine verhalten skeptische bis offen ablehnende Haltung ge-

---

Sinn?". Beide in: Katz: *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen* S. 103-108 und S. 109-118). Zu Hickethiers „*Kritik der Kritik der Kritik*" [Hervorh. im Original], in der er die häufigsten Vorwürfe gegen die Fernsehkritik reflektiert, s. Hickethier, Knut: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland,* S. 14-17 sowie Gangloff, Tilmann P.: „Wer macht die Fernsehkritik, wo findet sie statt?". In: Ders.; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 102ff.

[415] Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?", S.393.

[416] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 17. Hier sieht sie ihre „Rolle als Sprachrohr eines allgemeinen Publikums, dem als Reaktion gegenüber den Medien nur die Form des Leserbriefs, Anrufs (letztlich private Reaktionen) oder des Abschaltens bleibt." (Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?", S. 393). Neben diesen beiden zentralen Adressatenkreisen wendet sich die Kritik aber auch an die eigene Zunft. „Kritiker haben, wenn sie schreiben, auch ihre Kollegen im Blick. Sie schreiben für die Kritik und betreiben damit eine Selbstverständigung über sich selbst. Kritik als eine Diskursform über die Medien stabilisiert sich auf diese Weise selbst: Die Kritiker verorten sich mit ihren eigenen Beiträgen im Feld der Kritik, fügen sich mit ihren Argumenten in den Diskurs ein und begreifen sich selbst als zentrale Diskursträger über die Medien." (Ebd., S. 394).

genüber der Doku-Soap spiegelten. Eine Reihe von Kritikern fällte ein pauschal negatives Urteil über diese (Un)Art des dokumentarischen Fernsehens, andere richteten gnadenlos über konkrete Produktionen. Allerdings erschienen auch einige differenziertere Besprechungen, in den das mögliche Für und Wider des Formats zumindest andiskutiert wurde.[417] Insgesamt spiegelt die Auseinandersetzung mit der Doku-Soap durchaus die öffentliche Wahrnehmung und Thematisierung des Mediums wider.

> Judgements about good TV rely on an everyday involvement with TV, as much of its output consists of consolatory entertainment. Seen from the outside, from beyond the virtual community of viewers, most consolatory TV seems lame. So a significant amount of the public rhetoric about TV, and a good deal of conversation as well, condemns TV as a whole. Television provides a convenient target for newspaper commentators wanting to decry the decline of cultural and/or moral standards. Articles and people in conversation attack whole genres like reality TV rather than distinguish between particular examples of it. Outside the preview columns und listings pages, it is rare to come across a press discussion of TV which distinguishes between good and bad examples of a particular type of programme.[418]

Im Folgenden werden zunächst die Muster und Mechanismen dargestellt, welche die Fernsehkritik allgemein kennzeichnen und ihre Funktionspotentiale begründen. Diese Aspekte lassen sich in ihren historischen und gegenwärtigen Formen relativ klar darstellen. Wesentlich schwieriger erscheint es, ihrer konkreten Vorgehensweisen habhaft zu werden, denn sobald man „der Bewertung von Populärem in der Fernsehkritik nachgehen möchte, stößt man

[417] In Bezug auf die Themenschwerpunkte innerhalb der Kritik stellt Hickethier fest, dass inzwischen eine zunehmende „Verschiebung des Fokus der Kritik ästhetisch-inhaltlicher Aspekte einzelner Medienprodukte hin zur Kritik des ökonomischen Feldes des Fernsehens, seiner Unternehmen und Märkte“ zu beobachten ist. (Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?“, S. 398). Diese Beobachtung lässt sich bezogen auf die Auseinandersetzung mit der Doku-Soap durchaus bestätigen, wie im Weiteren gezeigt wird.

[418] Ellis, John: *TV FAQ*, S. 17. In einem anderen Zusammenhang kritisiert er als weiteren wesentlichen Mangel die Ablehnung des Mediums an sich: „Many criticisms of television reject the medium because of its relentless everyday ordinariness.“ (Ellis: *Seeing Things*, S. 3f.). Daraus wiederum resultieren grundsätzliche Vorbehalte auf anderen Ebenen: „Commentators jump too quickly to blanket condemnations of the medium, often based on quite justifiable objections to particular programmes or tendencies. But the nature of the medium itself is examined too infrequently, and scarcely at all through involving a historical perspective.” (Ebd., S. 4).

zunächst auf eine Grauzone, da im Einzelnen unklar ist, welche Kriterien die Fernsehkritik bei der Bewertung von populären Angeboten anlegt."[419] Aus dieser Erkenntnis lässt sich eine begründbare Antwort auf die von Hickethier formulierte Frage ableiten, ob und inwiefern die Wissenschaft der Kritik nützlich sein kann.[420] Die Auseinandersetzung mit ihr ist „ein wichtiges Feld der Wissenschaft, weil sie zur Medienkritik in Distanz steht und deshalb einen anderen Blick auf die Praxis der Kritik entwickelt"[421], der dort im besten Fall Momente der Selbstreflexion befördert.[422]

4.1 Formen und Funktionen der Kritik

Die deutsche Fernsehkritik hat im Laufe der Zeit, bedingt durch ihre Einbindung in das sich stetig weiterentwickelnde mediale Dispositiv, viele Veränderungen im Hinblick auf ihre Formen und Funktionen erfahren.[423] Seit den 1950er Jahren gilt sie als wesentlicher Bestandteil einer durch das Fernsehen vermittelten Öffentlichkeit,[424] und hat innerhalb ihrer historischen Entwicklung vielfältige „Haltungen dem Fernsehen gegenüber formuliert"[425]. Sie diskutiert neben Fragen zum Inhalt, zur Ästhetik und zum Programm des Mediums immer auch „soziale und psychologische, ethische und juristische,

---

[419] Goldbeck: *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung*, S. 20.
[420] Vgl. ebd., S. 391.
[421] Ebd., S. 397.
[422] Zu beachten ist allerdings, dass die Kritik „in der Regel nicht für die Wissenschaft [schreibt]. Sie ist auch selten wirklich an der Wissenschaft interessiert, weil sie selbst aktuell und schnell ist und sich damit, zeitlich gesehen, fast immer vor der Wissenschaft über die Medien äußert. Wenn diese sich äußert, ist das Interesse der Kritik am Thema schon längst wieder erloschen." (Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?", S. 394 [Erg. A.N.]).
[423] Zur frühen Geschichte der Fernsehkritik in den 1920er bis 1930er Jahren s. Hickethier, Knut: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen'. Eine kleine Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland". In: Faulstich, Werner (Hg.): *Vom ‚Autor' zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen.* München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Band 5), S. 119-216, hier insbesondere S. 123-131.
[424] Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kritik s. weiterführend Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*, S. 21-29.
[425] Ebd., S. 10.

ökonomische und politische Aspekte“[426]. Damit überlässt sie „den gesellschaftlichen Diskurs über das Fernsehen [...] nicht allein den PR-Aktionen der Anbieter“[427], wobei nicht alle Kritiker gleichermaßen autonom agieren, sondern „vorgegebene Rollen“[428] übernehmen und ihre vermeintlich eigene Position jeweils auf dieser Grundlage formulieren.[429] Hickethier sieht die Fernsehkritik „in der Tradition der Kunstkritik, die sich mit der bürgerlichen Öffentlichkeit herausgebildet hat“[430], und kategorisiert verschiedene, z.T. historisch eingrenzbare Kritikerrollen, die sich innerhalb der letzten Jahrzehnte entwickelt, ergänzt und abgelöst haben.[431]

Gerade zu Beginn des Fernsehzeitalters erschien der Kritiker häufig als ein „*Kollaborateur*“[432] des Fernsehens, der dem neuen Medium als Wegbereiter

---

[426] Ebd., S. 18. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf Kritiken, die in den Feuilletons von Tageszeitungen bzw. in Zeitschriften und Magazinen veröffentlicht wurden. Zur Geschichte der sich ebenfalls in den 1950er Jahren entwickelnden Fernsehkritik in Medienfachdiensten wie z.B. *Kirche und Rundfunk* (heute *epd medien*) oder *Funk-Korrenspondenz* s. Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, passim und ders.: *Geschichte der Fernsehkritik*, passim.

[427] Hickethier, Knut: „Macht oder Ohnmacht? Die TV-Kritiker über Sinn und Zweck ihrer Arbeit“. In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 106-107, hier S. 106.

[428] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 10.

[429] Dazu können z.B. institutionelle Gemengelagen beitragen: „Gefährdung droht der Kritik durch die offene und heimliche Beteiligung der Pressehäuser am Fernsehen, die zwangsläufig zu Interessenskonflikten führt und die Unabhängigkeit der Kritik bedroht.“ (Hickethier: „Macht oder Ohnmacht?“, S. 107). Hickethier nennt als Beispiel den *Spiegel*-Verlag und die bei RTL ausgestrahlte Sendung *Spiegel-TV* (vgl. Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 198). Vgl. zu möglichen Interessenskonflikten auch Saur, Karl-Otto: „Fernsehkritik – Ein Spiegel mit blinden Flecken?“. In: Ders.; Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte.* München: Ölschläger 1988, S. 133-139, hier S. 137.

[430] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 21. Ohne die Kunstkritik wäre die Fernsehkritik nicht möglich, denn diese setzt „den Begriff der Öffentlichkeit voraus, bezieht aus dem geschichtlich gewachsenen Verständnis von Öffentlichkeit, wie es Habermas beschrieben hat“ (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 123f.) ihre Grundlage. Zum hier relevanten Verhältnis von Öffentlichkeit, Publizität und Kritik sowie „zum Entstehen der Kunstkritik und des Kunstrichtertums aus dem Laienurteil in der bürgerlichen Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts“ (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 202) s. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, insbesondere S. 90-116 (OA.: 1962).

[431] Einige Rollenmuster werden im Folgenden kurz dargestellt, um ihre später auf die Erscheinungsformen gegenwärtiger Fernsehkritik zu übertragen.

[432] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 34 [Hervorh. im Original].

zur Seite stand.[433] Ab den 1950er Jahren bestand jedoch die Notwendigkeit für „programmatische Überlegungen zum Fernsehen […], denn viele Fragen zum gesellschaftlichen Status und der sozialen Funktion des Fernsehens“[434] waren noch unbeantwortet. Diesen Defiziten widmete sich als einer der ersten der Journalist Martin Morlock, den das Medium von Beginn an begeisterte:

> Bestand doch die Möglichkeit, auch den Stubenhockern die Welt ein wenig näher zu bringen, sie neben Spaß und Unterhaltung in ihrem gemütlichen Wohnzimmer mit ungemütlichen Gedanken zu konfrontieren. Mit seiner wöchentlichen Kolumne in der *SZ* wurde er zu einem der ersten und bald wohl auch zum bekanntesten Fernsehkritiker Deutschlands.[435]

Diese ab 1955 erscheinende Kolumne war für ihn das Forum, „in der er das Programm der vorangegangenen Woche der Kritik unterzog bzw. in der er anhand des Programms sich zu grundsätzlichen Problemen des Fernsehens äußerte.“[436] Ab 1958 schrieb er unter dem Pseudonym *Telemann* regelmäßig für den *Spiegel*, und „sah sich als kritischer Beobachter der gesellschaftspolitischen Beeinflussung via Bildschirm, denn manch mächtiger Macher nutzte die Flimmerkiste bald für billige Demagogie und noch billigere Anbiederung an Volkes Stimme.“[437] Er widmete sich gleichermaßen der „Spezifik des Fernse-

---

[433] Dieser Typus war kennzeichnend für die Frühphase des Fernsehens in den 1930er Jahren. Seine Haltung wurde nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal aufgegriffen, und beschäftigte sich vornehmlich „mit grundsätzlichen Bemerkungen zum Fernsehen, seiner Technik und seinen Produktionsproblemen.“ (Ebd., S. 36). Vernachlässigt wurden hingegen „institutionelle Aspekte, Fragen der Ökonomie sowie alle grundsätzlichen Erörterungen von Sinn und Zweck, gesellschaftlicher Funktion und Bedeutung des Mediums. Eine besondere ästhetische Debatte, die grundsätzliche Fragen aufwarf, wurde ebenfalls nicht geführt.“ (Ebd., S. 37). Zur Frühgeschichte der Fernsehkritik s. ergänzend auch Wagenführ, Klaus: „Die Anfänge der Fernsehkritik“. In: Saur; Steinmetz (Hg.): *Fernsehkritik*, S. 13-20. Wagenführ gilt nach Hickethier als einer der ersten „kontinuierlich schreibenden Fernsehkritiker“ (Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 34).

[434] Bartz, Christina; Ruchatz, Jens: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Mit Telemann durch die deutsche Fernsehgeschichte. Kommentare und Glossen des Fernsehkritikers Martin Morlock.* Bielefeld: transcript 2006, S. 13-20, hier S. 15.

[435] Treudler-Morlock, Heidi: „Geleitwort“. In: Bartz; Ruchatz (Hg.): *Mit Telemann durch die deutsche Fernsehgeschichte*, S. 9-12, hier S. 11.

[436] Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 147.

[437] Treudler-Morlock: „Geleitwort“, S. 11.

hens, Institution, Programm, Zuschauer, Politik, Ätherkrieg und Personal“[438], und wählte bereits damals einen multiperspektivischen Ansatz, der von einer medien- und kulturwissenschaftlich geprägten Fernsehforschung auch heute immer wieder eingefordert wird. Dabei berücksichtigte er bereits die Rahmungen, die Hickethier in seinem Dispositiv-Modell darstellt.[439] Morlocks Kritiken sind daher „nicht einfach Zeugnisse einer fernsehkritischen Tätigkeit der 50er und 60er Jahre, sondern geben auch Auskunft über die Gegenwart, insofern in ihnen deutlich wird, auf welcher konzeptuellen Grundlage das heutige Fernsehen entwickelt wurde“[440]. Darauf gründend finden sie hier eine besondere Erwähnung.

Nachdem in den 1950er Jahren Medium und Kritik gleichermaßen institutionalisiert waren, wich die anfänglich spürbare Neugierde und Empathie „einer eher distanzierten Haltung des mit einem breiten kulturellen Kontext ausgestatteten Beobachters […], der teilweise mit spitzer, ja verletzender Feder die Sendungen als Ausdruck eines kulturellen Mittelmaßes aufspießte.“[441] Dieses dominante „Konzept des *kulturellen Wächters am Bildschirm*“[442] erscheint nach Meinung Hickethiers überholt, da „die Kultur, die es vor den Gefahren

[438] Bartz; Ruchatz: „Einleitung“, S. 20.

[439] Morlocks Prinzip als *Telemann* war es, „das scheinbar unwichtige Detail ernst zu nehmen, an ihm eine Grundhaltung des Fernsehprogramms und seiner Macher abzulesen und diese dann zu kritisieren.“ (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 159). Ähnlich verfuhr der Literaturhistoriker und Schriftsteller Walter Jens, der ab 1963 unter dem Pseudonym *Momos* Fernsehkritiken für die *Zeit* schrieb. Er richtete seinen Blick auf Details ausgewählter Sendungen. Diese wertete er als „Indiz für den Zustand der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Nicht das ambitioniert ins Bild Gesetzte, sondern mehr das Gewöhnlich-Alltägliche interessierte, weil hier deutsche Mentalität sichtbar zu werden versprach.“ (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 165). Barbara Sichtermann ist es als Kritikerin auch heute noch ein Anliegen, „an scheinbar peripheren Erscheinungen Grundstrukturen des Fernsehens sichtbar zu machen. Das typische Detail interessiert sie.“ (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 198). Ihre unprätentiöse Selbsteinschätzung: „Mich persönlich hat immer das Alltägliche und ‚Normale‘ mehr gereizt als das Ungewöhnliche und Hochartifizielle“ (Sichtermann, Barbara: „Keine spektakuläre Sache“. In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 110-111, hier S. 111).

[440] Bartz; Ruchatz: „Einleitung“, S. 16.

[441] Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 154.

[442] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 249 [Hervorh. Im Original]. Diesen Fernsehwächtern unterstellt Hickethier eine gewisse Blindheit bzw. Naivität gegenüber dem Medium, denn während sie „darauf achteten, dass sich das ungebährdige [sic!] neue Medienkind immer auch kulturell würdevoll verhielt und sich selbst mit kulturell Anspruchsvollem angab, betrieb das Fernsehen die Mediatisierung der Kultur.“ (Ebd.)

des Fernsehens zu bewahren galt, längst selbst zu einer Medienkultur geworden ist.“[443] Dem ist die Beobachtung entgegenzusetzen, dass die Relevanz dieser Kritiker-Rolle sich bislang wellenförmig zu den Entwicklungsschüben des Fernsehsystems verhalten hat. Während der Einführung des dualen Systems und der Etablierung diverser kommerzieller Anbieter war sie eine der wesentlichen Kritikformen, die sich sowohl mit der veränderten Gesamtsituation des Mediums als auch mit den konkreten Angeboten des Privatfernsehens auseinandersetzte. Eine weitere Renaissance erlebte sie z.B. durch den Comedy-Boom, der in den 1990er Jahren als televisionäres Phänomen eng mit dem Zeitgeist der Spaßgesellschaft verknüpft war.[444] Insgesamt betrachtet ist die kritische „Abwehr des Fernsehens als angeblich kulturell mediokres Unternehmen“[445] in jeder historischen Phase des Mediums mehr oder minder deutlich präsent, so auch zur Zeit der Doku-Soap.

Dahingegen ist die einst wesentliche „Rolle des *ideologiekritischen Kritikers*“[446] nach Hickethiers Einschätzung nicht länger ernsthaft zu besetzen, „weil über die ideologischen Implikate gerade auch die intelligenten Macher immer schon selbst Bescheid wussten und die Zuschauer, selbst wo sie die Existenz der Beeinflussung ahnten, sich darum nicht sonderlich scherten.“[447]

---

[443] Hickethier: *Geschichte des Fernsehens*, S. 249.

[444] Zum Zeitgeist der Spaßgesellschaft s. exemplarisch Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Campus 2000 (OA.: 1992) sowie ders.: *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur.* Frankfurt a. M.: Campus 2000. Zum Verhältnis von Spaßgesellschaft und Comedy-Angeboten im Fernsehen s. Knop, Karin: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format.* transcript: Bielefeld 2007.

[445] Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 154.

[446] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 250 [Hervorh. Im Original]. Diesen Kritiker-Typus verortet er historisch betrachtet in den 1960er Jahren: „Die Politisierung der bundesrepublikanischen Gesellschaft […] machte vor der Fernsehkritik nicht halt. Doch sie begann nicht in der Sendungskritik, sondern setzte auf der Ebene der allgemeinen Kritik der Kulturindustrie und der Medien an, die sich in den sechziger Jahren an den Schriften Theodor W. Adornos und Walter Benjamins orientierte und die durch die Studentenbewegung mit ihren medienpolitischen Aktionen neue Impulse erhielt. (Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 178).

[447] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 250. Im Hinblick auf die Fernsehrezeption und den ihnen inhärenten Ideologien bemerkt Hickethier ergänzend: „Die ideologischen Botschaften wurden und werden nicht nur häufig ‚gegen den Strich‘ gelesen, sondern waren auch, weil oft durchschaut, eher kontraproduktiv im Sinne der Intentionen ihrer Erfinder.“ (Ebd.) Innerhalb dieser Rahmungen erscheint Fernsehkritik heute häufig als „ein undankbares Geschäft, weil es keine sublime Gehirnwäsche, keine raffiniert

Einzelne Rezensionen zur Doku-Soap lassen allerdings vermuten, dass diese Erkenntnis sich noch nicht bei allen Kritikern durchgesetzt hat.

Dem entgegengesetzt ist die rein *„subjektivistische Kritik“*[448], die auf den individuellen Erfahrungen des Kritikers basiert, und für Hickethier vornehmlich in den Bereichen Film und Theater eine nach wie vor verbreitete und akzeptierte Kritikform darstellt. In Bezug auf das Fernsehen konnte sie sich seiner Ansicht nach nie wirklich etablieren. Diesen Umstand schreibt Hickethier der Spezifik des Dispositivs zu, betont aber gleichzeitig, dass dies nicht zwangsläufig auf einen qualitativen Makel des Mediums hinweist: „Das von vielen beklagte Fehlen einer auratischen Erscheinungsweise des Fernsehens und der Mangel an Erhabenem bildeten [...] ein Potential für Distanz und Ernüchterung, für einen respektlosen Umgang mit dem Medium“[449]. Inwiefern sich in den Kritiken zur Doku-Soap dennoch subjektivistische Tendenzen erkennen lassen, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels genauer betrachtet.

Nach der Einführung des dualen Systems manifestierte sich innerhalb der Kritik die Position, „angesichts der kommerziellen Konkurrenz die öffentlich-rechtlichen Programmacher auf die kulturelle Tradition des Fernsehens in

---

verschleierte Ideologie, keine verlogene Moral mehr aufzudecken gibt. Wie könnte ein Kritiker noch mit seiner Sensibilität für das Latente brillieren, nachdem Ungeniertheit zum herrschenden Inszenierungsprinzip geworden ist? Fernsehkritik früher war Abscheu und Empörung der Aufgeklärten, Fernsehkritik heute ist ungläubiges, stummes Kopfschütteln.“ (Schulze, Gerhard: „Das Medienspiel“. In: Müller-Dohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *Kulturinszenierungen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 363-378, hier S. 369).

[448] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 250 [Hervorh. im Original].

[449] Ebd. Hans-Werner Conrad kommt, ebenfalls von anderen Kritikformen ausgehend, zu einem anderen Schluss. Er schreibt der Fernsehkritik durchaus subjektivistische Tendenzen zu, basierend auf einem Missverhältnis zwischen intellektuellem Anspruch und dem „bunten, lauten, dreisten Amüsierbetrieb Fernsehen“ (Conrad, Hans-Werner: „Einige Anmerkungen zum Zustand der Fernsehkritik“: In: Saur; Steinmetz (Hg.): *Fernsehkritik*, S. 193): „Fernsehkritiker fühlen sich offenbar und arbeiten jedenfalls wie Theater-, Film-, Musik- oder Literaturkritiker. Von deren Gegenständen: Theateraufführungen, Konzerten, Filmpremieren oder Buchveröffentlichungen unterscheidet sich der Gegenstand der Fernsehkritik, das Fernsehprogramm aber generell und grundsätzlich. Es ist kein einzelnes kulturelles Ereignis, sondern ein als *Kontinuum* konzipierter Vorgang, in dem einzelne Sendungen eher untergeordnete Bedeutung haben. Fernsehen entbehrt der Aura des Einmaligen und hat eine *serielle Struktur*. [...] Fernsehen wird vornehmlich als *Unterhaltung* erfahren und genutzt – in allen seinen programmlichen Manifestationen.“ (Ebd., S. 194 [Hervorh. im Original]).

Deutschland zu verpflichten und die kommerziellen Programme an dem durch die öffentlich-rechtlichen bereits gesetzten Standard zu messen.“[450] Eine der nach wie vor konstantesten Rollen ist daher nach wie vor die des Kritikers als *„Anwalt eines Qualitätsfernsehens“*[451]. Sie steht in der Tradition des kulturkritischen Bildschirmwächters und beruht auf der grundsätzlichen Annahme, „daß Veränderungen in dem längst nach Marktgesetzen betriebenen Fernsehen nicht unbedingt Verbesserungen [...] des Mediums sein müssen.“[452] Diese häufig nicht näher definierte antiökonomische Qualität wurde deshalb im Zuge der Dualisierung des Fernsehsystems vor allem gegenüber den Entscheidungsträgern der ARD und des ZDF zur grundsätzlichen Forderung. Diese hingegen beförderten – teilweise gegen den Widerstand der betroffenen Redaktionen – Programmrichtlinien, die den bisherigen Standard insbesondere im Bereich des nicht-fiktionalen Fernsehens

---

[450] Hickethier: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen‘“, S. 192.

[451] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 251 [Hervorh. im Original]. Ilse Kümpfel-Schliekmann, die ihre Film- und Fernsehkritiken unter dem Pseudonym Ponkie veröffentlicht, sieht den Kritiker in der Rolle des Anwalts als einen „Meinungswegweiser: Ein Pfadfinder für Qualität […], der das Fernsehen als Teil der Kultur zu verteidigen hat – Vorkoster für die öffentlich-rechtliche Medienkultur, die einen Auftrag erfüllen soll, jenseits von Musikantenstadl, Infantil-Quiz oder Talk-Bedröhnung.“ (Ponkie: „Pfadfinder für Qualität“. In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 109-110, hier S. 109.) Sibylle Simon-Zülch beurteilt ihre Funktion selbstironischer: „Hochklassiges Qualitätsprogramm [...] wollen auch wir nicht täglich sehen. Da brächten wir doch nie mehr unsere beliebte Floskel unter vom ‚herrschenden Einschaltquotendenken, das die Programmgestaltung dominiert‘. Zwar lässt sich keineswegs bestreiten [...], dass in den Sendeanstalten morgens nicht Fernsehkritiken, sondern Quotenberichte gelesen werden. Aber wir Kritiker leben ja davon, uns klüger, verantwortungsbewusster und gebildeter zu dünken als die, deren Programm wir kritisieren.“ (Simon-Zülch, Sibylle: „Süßer Wahn“. In: Gangloff; Abarbanell (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen*, S. 111-112, hier S 111f.). Anders formuliert: „Eine der schönsten Illusionen des Fernsehkritikers ist die Vorstellung, er tue etwas Wichtiges. Nur so ist es zu ertragen, daß er sich abwechselnd in der Rolle des Vorbeters, Oberlehrers oder Publikumsbeschimpfers wiederfindet, dem von engagierten Leserbriefschreibern in regelmäßigen Abständen mitgeteilt wird, daß er a) entweder ein dämlicher Ignorant oder b) ein Subjekt (wahlweise vaterlandsloser Geselle, rot-grüner Chaot und gottloser Schmutzfink) oder c) ein hochnäsiger, humorloser Verächter oder d) ein intelligenter und gebildeter Mensch sei, der justament genau das geschrieben habe, was er und seine Frau sich auch gleich gedacht hatten.“ (Ponkie: „Pfadfinder für Qualität“, S. 109).

[452] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 251. Ein weiteres seiner wesentlichen Charakteristika ist nach Hickethier seine Prinzipientreue: „Er insistiert darauf, dass Wertungsmaßstäbe, die an erzählerischer und darstellerischer Intensität und Konsistenz, an Korrektheit, Dignität und journalistischer Sorgfalt der Informationsvermittlung ausgerichtet und damit letztlich einer Medienethik verpflichtet sind, weiterhin gelten.“ (Ebd.).

den sich ändernden Systemverhältnissen anpassten, bzw. sich insgesamt zunehmend dem Primat der Unterhaltung beugten. Auch wenn eine darauf fokussierte Programmkritik durchaus ihre Berechtigung hat, erscheint sie gleichzeitig überholt, da sie an veralten Vorstellungen von Fernsehkultur festhält, und den programmlichen Veränderungen gegenüber häufig dünkelhaft und ‚spaßbefreit' erscheint. Darüber hinaus moniert sie vornehmlich die auf dem Bildschirm sichtbaren Ergebnisse ohne die sich dahinter verbergenden Gründen einzubeziehen.

Saur vertritt im Hinblick auf diese Form der Auseinandersetzung mit dem Medium die Ansicht, dass es im Bereich der Kritik keinen Sinn macht, sich mit einem Gegenstand nur widerwillig zu beschäftigen.[453] Seinem Eindruck zu Folge erwecken manche Kritiken beim Leser den Eindruck,

> daß der Kritiker offensichtlich geprügelt worden ist, um sich diese Sendung anzuschauen und seine ganze Frustration nun in dieser Kritik abläßt […]. Aber die Grundvoraussetzung müßte sein, daß man sich mit diesem Medium positiv auseinandersetzt und versucht, es von dieser Warte aus transparenter zu machen.[454]

Darüber hinaus sollten die in Rage geratenen Feuilletonisten stets bedenken, „dass selbst die schärfste Kritik immer auch als Indiz für die Attraktivität eines ‚umstrittenen' Medienprodukts genutzt, der Verriss als Beleg für die öffentliche Bedeutung verwendet wird."[455] Auf diese Art wird aus der Warnung schnell eine Werbung für minderwertige, weil populärkulturelle Waren.

Die Auswertung der im Rahmen dieser Arbeit relevanten Artikel zum Thema Doku-Soap belegt eindrücklich, dass sich an der fernsehhistorisch herleitbaren Skepsis vieler Kritiker insbesondere gegenüber den privaten Programmanbietern grundsätzlich wenig geändert hat. Allerdings zeigt sich auch, dass die Kritik im Hinblick auf die Angebote der öffentlich-rechtlichen Sender ebenfalls zunehmend nach den Haaren in der Suppe sucht als nach den Perlen im Programm zu tauchen. Vielleicht ergeht es ihr letztendlich nicht anders als den

[453] Saur: „Fernsehkritik", S. 135.
[454] Ebd.
[455] Hickethier: „Braucht Kritik Wissenschaft?", S. 402.

einfachen Zuschauern, die aufgrund des sich fortwährend erweiternden Angebots die Übersicht zu verlieren drohen. [456] Die Kritiker kämpfen sich auf der Suche nach qualitativ herausragenden Sendungen durch das immer dichter werdende Programmdickicht, wobei Hickethier vermutet, dass ihr Klagen „über den generellen Verlust an kulturell anspruchsvollen Sendungen […] nicht selten die mangelnde Orientierung über die immer noch vorhandenen kulturellen Angebote innerhalb des ausgeweiteten Angebots als Ursache“[457] hat. Anstatt also nach den qualitativ wertvollen Nadeln im Heuhaufen zu suchen, wirft die Kritik bequemerweise einen Blick auf jene Formate, die ihr aufgrund aktueller Entwicklungen und/oder quantitativer Häufungen direkt an der televisuellen Oberfläche ins Auge stechen. Nach einer eher flüchtigen Betrachtung drückt sie ihnen dann häufig vorschnell den Stempel kollektiver Oberflächlichkeit auf.

4.2 Qualitätsdebatten und spitze Federn

Von Seiten der Kritik wird die Qualität oft vermisst und immer wieder eingefordert, aber nie wirklich definiert. Die Frage danach, was sie im Dispositiv Fernsehen kennzeichnet, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, was „die eigentlich Betroffenen – die Zuschauer – darüber denken.“[458] Kann Qualität im Hinblick auf mediale Produkte überhaupt nach objektiven Vorgaben gemessen werden oder ist sie nicht vielmehr „primär abhängig von ganz individuellen, persönlichen Wertvorstellungen/Normen?“[459] Anknüpfend an Fiskes

[456] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 75.
[457] Ebd. Er bezieht sich hier auf eine lakonische Feststellung Sichtermanns im Hinblick auf die Veränderungen des Fernsehprogramms durch die Einführung des dualen Systems: „Nachweisbar ist der Übergang vom integrierten Programm, das allen von jedem etwas bot und den rundum interessierten Zuschauer unterstellte, zum Zielgruppenprogramm, das jedem etwas bringt und möglichst viele möglichst lange vor’m Gerät halten will.“ (Sichtermann, Barbara: *Fernsehen*. Wagenbach: Berlin 1994, S. 9). „Dieser Umbau des Programms hat weniger eine Reduzierung kulturell wertvoller Angebote zur Folge. Der Zuschauer muss vielmehr ein höheres Engagement beweisen, um sie zu finden.“ (Ebd.).
[458] Schenk, Michael; Gralla, Susanne: „Qualitätsfernsehen aus der Sicht des Publikums“. In: *Media Perspektiven*, 1/1993, S. 8-15, hier S. 8.
[459] Ebd.

Überlegungen zum produktiven Umgang der ‚Leute' mit populärkulturellen Angeboten können sich durchaus verschiedene Vorstellungen von Qualität entwickeln. Sie resultieren dabei

> nicht allein aus inhaltlichen, dramaturgischen oder ästhetischen Kriterien, sondern aus dem sinnvollen Gebrauch, den die Zuschauer im Rahmen ihrer sozialen und lebensweltlichen Bezüge davon machen. Da Fernsehtexte in der Regel einem Genre oder einer Gattung zuzurechnen sind, stellen sie als auf Konventionen beruhende Texte eine kommunikative Übereinkunft mit dem Publikum dar, aus der ihre Qualität resultiert.[460]

Schenk und Gralla verweisen auf eine mögliche „Typologie von Qualitätsfernsehen"[461], in der verschiedene Perspektivierungen voneinander abgegrenzt und konkretisiert werden.[462] Der Begriff „descriptive quality" steht für „die Qualität der Umsetzung von Realität in Medienrealität."[463] Die „sender use quality" beschäftigt sich mit den Kriterien, welche die Fernsehanbieter als qualitative Maßstäbe ansetzen.[464] Die „receiver use quality" bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Medieninhalten und Rezipienten, also dem Publikumsverständnis von Qualität.[465] Unter „professional quality" werden die Qualitätsvorstellungen der Macher und Kritiker zusammengefasst.[466] Aus den möglichen Diskussionspunkten, die diese Kategorisierung nach sich zieht, ergibt sich zunächst die grundlegende Erkenntnis, dass Fernsehqualität ein

[460] Mikos, Lothar: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium.* Berlin: Quintessenz 1994, S. 200. Grundsätzlich gilt für Mikos, dass Fernsehsendungen an sich keine Qualität haben (vgl. ebd., S. 2). Die Begriffe Genre und Gattung werden im fünften Kapitel bezogen auf den Aspekt der Formatierung noch einmal aufgegriffen.
[461] Schenk; Gralla: „Qualitätsfernsehen", S. 8.
[462] Die folgenden Kategorien übernehmen sie aus Rosengren, Karl E.; Carlsson, Mats; Tagerud, Yael: „Quality in Programming. Views from the North". In: *Studies of Broadcasting* 27/1991, S. 21-80.
[463] Schenk; Gralla: „Qualitätsfernsehen", S. 8.
[464] Vgl. ebd.
[465] Vgl. ebd.
[466] Vgl. ebd.

„multidimensionales Phänomen“[467] darstellt, welches nicht nur unterschiedliche Herangehensweisen ermöglicht, sondern sie geradezu erfordert.[468]

Die Frage nach der deskriptiven Qualität des dokumentarischen Fernsehens stellte sich von Seiten der Kritik bereits zu einer Zeit, als so merkantil ausgerichtete Formate wie die Doku-Soap den Programmverantwortlichen noch gar nicht in den Sinn gekommen wären.[469] Ende der 1980er Jahre standen erstmals die bereits lange etablierten, den Fernsehdokumentarismus kennzeichnenden Sendeformen in der Kritik. Cornelia Bolesch warf ihnen mangelnde Vielfalt und Ideenlosigkeit vor: „Es dominiert die journalistische Reportage, das Feature, die (gelegentlich beeindruckende, akribische) Recherche eines Sachverhalts.“[470] Inhalte und Konzeption galten als defizitär, da sie sich kaum an der Lebenswelt des Publikums orientierten.

---

[467] Ebd., S. 9.

[468] Schenk und Gralla schlagen für ihren publikumsorientierten Ansatz zur Qualitätsforschung z.B. ein anderes, eher hierarchisch angelegtes Untersuchungsmodell vor, das drei Ebenen umfasst, welche für die Untersuchung von Fernsehqualität relevant erscheinen: das Rundfunksystem in seiner Gesamtheit, die verschiedenen Sender sowie die einzelnen Sendungen (vgl. ebd.). Nach diesem Modell verbinden die Zuschauer mit jeder Ebene bestimmte Vorstellungen und Assoziationen, die als Grundlage für ihr Qualitätsurteil dienen. Mikos bemerkt zu dieser Sichtweise: „Wenn man Qualität aus der Perspektive der Fernsehzuschauer betrachtet, hängt z.B. die Qualität einer Sendung davon ab, ob sie die Erwartungen ihrer Zuschauer erfüllt. Ein Krimi hat in diesem Sinne Qualität, wenn er die Spannung, die er den Zuschauern verspricht, auch einlöst.“ (Mikos, Lothar: „Aktives Erleben. Vom kulturellen Wert der Fernsehunterhaltung“. In: Hallenberger, Gerd: *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung*. Konstanz: UVK 2011, S. 55-64, hier S. 56).

[469] Der Absatz findet sich in modifizierter Form in Nolte, Andrea: „*Die Super-Nanny*. Eine televisionäre Versuchsanordnung zwischen Spiegelung und Spektakel“. In: Gamm, Hans-Jochen et al. (Hg.): *Infantilisierung des Lernens? Neue Lernkulturen – ein Streitfall. Jahrbuch für Pädagogik 2006.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 239-256, hier S. 239.

[470] Bolesch, Cornelia: „Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen“. In: Steinmetz, Rüdiger; Spitra, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als ‚Zeichen der Zeit‘. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen.* München: Ölschläger 1989, S. 43-44, hier S. 43. Insgesamt scheinen die Weiterentwicklungen des dokumentarischen Fernsehens daran grundsätzlich nichts geändert zu haben, denn knapp 15 Jahre später kommt der Fernsehproduzent Carl-Ludwig Rettinger zu einem ähnlichen Schluss: „Zu provinziell und handgestrickt kommt das meiste daher, was sich auf den 45 Minuten und 30 Minuten Slots im deutschen Fernsehen seit nunmehr vier Jahrzehnten breitgemacht hat. […] Von Dokumentar-‚Film‘ mag man kaum reden, weil die meisten dieser inhouse produzierten Stücke genauso gut als Teletext oder im Radio gesendet werden könnten.“ (Rettinger: „Wir stehen erst am Anfang...“. In: Feil (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*, S. 64-73, hier S. 65).

> Den dokumentarischen Filmen im deutschen Fernsehen fehlt in der Regel die Nähe zum Alltag der Zuschauer, das Hineingehen auch in den Mief oder die Brutalität oder auch nur die Banalität gesellschaftlicher oder privater (aber symptomatischer) Zustände.[471]

Mit der Etablierung der Doku-Soap auf den deutschen Bildschirmen wurde der Alltag der Zuschauer eine Dekade später zum Programm, doch gerade der in den Jahren zuvor noch geforderte, stärkere Bezug zur Lebenswelt des Publikums forderte die Kritik heraus, wie ein Zitat von Marianne Wellershoff belegt:

> Doku-Soaps feiern den Alltag als das Besondere: Menschen im Kaufhaus, am Flughafen, beim Tierarzt, im Urlaub […]. Im Unterschied zur Reportage beschäftigt sich die Doku-Soap vor allem mit weichen Themen, sucht das Skurrile und vielleicht noch das Tragische im Komischen und schrappt deshalb hart an der Belanglosigkeit entlang.[472]

Während den einen die ‚Banalität' alltagsnaher und lebensweltlicher Themen als positives Moment dokumentarischer Fernseharbeiten erscheint, sehen die anderen in der thematischen ‚Belanglosigkeit' vieler Doku-Soaps den qualitativen Abgrund, an dem sich das Format entlang bewegt.[473] Wieder andere, wie z.B. Andrea Kaiser, bewerten das Format schlichtweg als ‚billig' – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn.

---

[471] Bolesch: „Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen", S. 43.

[472] Wellershoff, Marianne: „Jeder kann ein Star sein", S. 101.

[473] Kennzeichnend für die Doku-Soaps ist demnach eine „Mischung aus Belanglosigkeiten und den kleinen Sorgen des Alltags, damit ‚wir uns' wiedererkennen in den Figuren beim nächsten Mal" (Jung, Ferdinand: „Hautnah dabei sein! Was wollen Doku-Soaps erzählen?" In: *Medien und Erziehung*, 5/1999, S. 284-287, hier S. 286). Bei einer solchen Plattheit dürfen es die Kritiker nach Meinung von Conrad nicht belassen. Gerade in ihrer „*Verachtung von Trivialität*" (Conrad: „Einige Anmerkungen zum Zustand der Fernsehkritik", S. 195. [Hervorh. im Original]) sieht er ein wesentliches Problem und fordert stattdessen „Aufklärung über Zusammenhänge, professionelle Analyse und Bewertung auch von trivialen Darbietungen, Erklärung von Wirkungsweisen und Folgewirkungen." (Ebd.). Rettinger erscheint die Situation fünfzehn Jahre später nahezu unverändert: „Das vom geschriebenen Wort und diskursiver Abstraktion dominierte Bildungsideal wird den Erfordernissen audiovisueller Medien nicht gerecht." (Rettinger: „Wir stehen am Anfang ...", S. 72f.).

> Was die Fernsehindustrie von der Echtmenschelei hat, ist offensichtlich: Billigeres und willigeres Sendematerial gibt es schlechterdings nicht. Selbst wenn die Sendungen aufwändig produziert werden, den Rohstoff Normalmensch gibt es massenhaft – und damit konkurrenzlos günstig.[474]

Dieses Zitat belegt exemplarisch die bereits zu Beginn der Arbeit erwähnte, in der Kulturkritik verhaftete Haltung gegenüber der Doku-Soap, welche sich vornehmlich auf die Aspekte der materiellen wie auch mentalen Ökonomisierung medialer Produkte konzentriert.[475] Kaiser kann und will im Wandel von „traditionellen Manufakturen"[476] hin zu industriellen Fertigungsabläufen kein positives Entwicklungspotential erkennen, und betont dies immer wieder aufs Neue.[477] Formatfernsehen wird demnach zur kulturellen Ausschussware er-

---

[474] Kaiser, Andrea: „Die Billigen und die Willigen". In: *Die Zeit*, 21.8.2003, S. 37.

[475] Die ökonomischen Begriffe Industrie, Material, Masse, Rohstoff und die Formulierung ‚konkurrenzlos günstig' wirken allein durch ihre Häufung derart negativ konnotiert, dass die Anlehnung an die Kritische Theorie in dieser Fernsehkritik kaum zu überlesen ist. S. dazu weiterführend Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* (Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Band 3). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, insbesondere „Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug", S. 141-191 (OA.: 1944). Conrad stellt im Hinblick auf das Selbstverständnis der Fernsehkritik fest: „Programme […], die ihren *Warencharakter* deutlich zeigen [...] werden von der Kritik kaum wahr-, geschweige denn ernstgenommen. Dies beweist nicht nur intellektuellen Hochmut, sondern auch die offenbar *konstitutionelle Unfähigkeit* der Fernsehkritik, das Medium als das, was es ist, zu begreifen, zu analysieren und angemessen zu kritisieren. Ohne die Anerkennung der Tatsache, dass Fernsehen weder primär eine kulturelle noch eine politische Anstalt, sondern vor allem eine gigantische Unterhaltungsmaschine ist, dass Fernsehen *alltäglich* und *trivial* und nicht elitär und einmalig ist, wird die Fernsehkritik keine angemessenen Verfahren und Kriterien zur Behandlung und Würdigung ihre Gegenstandes entwickeln." (Conrad: „Einige Anmerkungen zum Zustand der Fernsehkritik", S. 195 [Hervorh. im Original]). Klippel bewertet die in vielen Rezensionen ex- oder implizit enthaltenen „Forderungen der Fernsehkritik […] trotz ihres gesellschaftskritischen Gestus [als] zu schlicht und nicht auf der Höhe dessen, was Ideologiekritik sein könnte. Sie sind an einem unzeitgemäßen bürgerlichen Kulturbegriff orientiert, der den Gegebenheiten eines Massenmediums nicht gerecht wird, und von einer Pädagogik geleitet, die nur ein äußerst diffuses Bild von ihren Adressaten hat." (Klippel: „‚Von Grund auf dumm'", S. 236 [Erg. A.N.]).

[476] Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan: „Die Ökonomie des Dokumentarfilms". In: Feil (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen*, S. 18-41, hier S. 20.

[477] Gerade durch diesen Reflex entlarvt die Kritik nach Heike Klippel einen eigenen Schwachpunkt: „Die ‚Standardisierung' wird so oft beklagt, dass die Kritik ungewollt die bemängelte Einfallslosigkeit […] in ihrer Argumentation reproduziert. ‚Stereotypen', ‚Fließbandproduktion', ‚konfektionierte Massenware' – so lauten die Vorwürfe; die kleinen Abweichungen vom Schema […] werden schnell als scheinhaft entlarvt und auf die immergleichen Muster zurückgeführt. Die ständige Wiederholung dieses Urteils kommt im Grunde einer Ablehnung […] gleich, denn charakteristisch […] sind ja gerade traditio-

klärt, bei der sich die Qualitätsfrage per se erübrigt. Wenn sie überhaupt gestellt wird, geschieht dies häufig nur in rhetorisch implizierter Form, indem die vermeintlich kritische Auseinandersetzung von vornherein einer Verneinung gleich kommt, z.B. wenn es der Kritik scheint

> als habe man in Deutschland das importierte Genre, von dem sich die BBC einst erfrischende Impulse für den nach Quoten zunehmend erfolglosen Dokumentarfilm versprach, in kürzester Zeit heruntergewirtschaftet. Das ZDF sendete im vergangenen Jahr den mitunter noch recht ansehnlichen Sechsteiler „OP. Schicksale im Klinikum“, Arte zeigte vor Weihnachten dann, schon weit weniger gelungen, „Der wahre Kir Royal“ über den Münchner Partyservice Käfer. Es folgte als vorläufiger Tiefpunkt RTL 2 mit der Stadtteilschmonzette „Reeperbahn!“, die sich kaum mehr von dem Woche für Woche wiederaufgekochten Brei jener Privatsender-Magazine unterschied, die sich angeblich mit Reportagen befassen.[478]

In dieser Kritik bedarf es lediglich dreier Beispiele, um den freien Qualitäts(ver)fall eines kompletten Formats zu veranschaulichen. Die Doku-Soap erscheint bereits abgewrackt bevor sie sich überhaupt etabliert hat. Bemerkenswert an dieser Kritik ist allerdings, dass als Grund für diesen Kurzschluss weniger das Konzept selbst, als vielmehr die Umsetzung der ursprünglich britischen Idee in den deutschen Sendeanstalten angeführt wird. Obwohl das ZDF im Vergleich zu Arte[479] noch glimpflich davon kommt und RTLII einmal

---

nelle Erzählformen, die aus Variationen weniger Grundmuster bestehen und nicht unbedingt das Ziel verfolgen, originell zu sein.“ (Klippel: „‚Von Grund auf dumm‘“, S. 229).

[478] Anonym: „Seelenverkäufer auf großer Fahrt“, S. 48. Ein ähnliche Haltung konstatiert Dovey für die britische Kritik, die ihre Sorge um die Qualität gleich mit einem generellen Abgesang auf das Dokumentarische im Fernsehen verband: „Along with the criticism that the docu-soaps were ‚commercials‘, ‚comedy‘ and ‚weak repetitious stories‘ came a secondary level of criticism – docu-soaps are cheap TV compared to the ‚properly researched‘ and expensively resourced postproduction of existing forms of factual. Therefore the rash of docu-soaps will replace other forms of documentary on TV, making the ‚serious‘ documentary redundant.“ (Dovey: *Freakshow*, S. 137).

[479] Auch Arte geriet unter den Generalverdacht, mit dieser „Art Konjugation des Filmischen“ (Schaar, Erwin: „Yellow TV. Arte kreiert eine deutsche ‚Docu-soap‘“. In: *Medien und Erziehung*, 1/1999, S. 32-33, hier S. 32) keine Qualität liefern, sondern lediglich Quote machen zu wollen. Über Christian Bauers Serie *Der wahre Kir Royal* schreibt Erwin Schaar: „Der Blick hinter die Kulissen der feinen Gesellschaft soll auch kleinbürgerliche Seh-Sucht erregen und neues Quotenpublikum generieren. „Der wahre Kir Royal“ soll Assoziationen wecken zum Erfolg von Helmut Dietls „Kir Royal“-Serie und zu dessen Film „Rossini“, der Münchens Schickeria vorführen wollte. Zusammengehalten werden die dokumentarischen Beobachtungen durch Personen, deren Organisationstalent und -be-

mehr die televisionäre Talsohle markiert; letztlich können auch die öffentlich-rechtlichen Produktionen nicht überzeugen. Die vom Bildschirmwächter ohnehin angenommene Mediokrität des Mediums scheint sich anhand der Doku-Soap einmal mehr zu bestätigen.

Dovey erklärt, dass die Verschiebung des Schwerpunktes von der „observational documentary into the category of entertainment“[480] zu einer „critical confusion“[481] geführt hat, aus der seiner Ansicht nach folgendes Dilemma erwächst:

> Using the sets of analytic tools derived from the critical history of documentary to think about docu-soaps feels like using surgical instruments to eat birthday cake. On the other hand the new form is not suspectible to consideration purely as fiction either, lacking the excellent writing and dramatic depth that characterises much of the British (fictional) soap output. Consequently the form finds itself under attack for being ‚bad‘ documentary, but defends itself by claiming it is better than just ‚entertainment‘.[482]

Enthoben vom ihren jeweiligen Gegenständen bringt Klippel den Fernsehkritikern aber auch Verständnis entgegen, denn

> mit ihrem Anliegen ist es ihnen ernst und ihr Kampf gegen Phantasielosigkeit und ästhetische Verarmung verdient Anerkennung. Die Entwicklung des Mediums ist davon jedoch

---

ruf das Ganze spannend machen sollen und es immer wieder zum glücklichen Ende bringen. Aber eher glaubt man aufdringlichem product placement beizuwohnen, auch wenn Regisseur Christian Müller [sic!], der einige bemerkenswerte Fernsehdokumentationen gedreht hat, behauptet, daß „nicht mal ein Essen abgefallen“ sei. Da kann sich der Edelgastronom Michael Käfer nur die Hände reiben ob eine solchen preiswerten Deals. (Ebd., S. 33). Martina Knoben schätzt Bauers Intention und die hier gegebene, spezielle Wechselwirkung zwischen Fakt und Fiktion anders ein: „‚Der wahre Kir Royal‘ schillert vorsätzlich unentschlossen zwischen komödiantischer Belanglosigkeit und Satire, ist aber auch ein interessantes Vexierbild, weil eine Illusions-Maschinerie zum Thema wird: Die Wirklichkeit seiner Figuren besteht schon aus so vielen offensichtlichen Inszenierungen, daß sie – in diese Form gebracht – zu etwas fast völlig Fiktionalem wird. An einem solchen Thema prallt der Vorwurf, Authentizität werden in den Docu-Soaps nur vorgegaukelt (weil die Macher die Akteure inszenieren oder diese sich selbst) ganz einfach ab. Es ist die Spannung zwischen Dokument und Klischee, die die Docu-Soaps interessant macht. Und die Irritation, die entsteht, wenn beides zusammenfällt. (Knoben, Martina: „Schwere Geburt“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.5.1999, S. 18).

[480] Dovey: Freakshow, S. 136.

[481] Ebd.

[482] Ebd.

> weitgehend unbeeinflusst geblieben, der Weg zum Kommerzfernsehen unaufhaltsam weiter beschritten worden. Mit Kritik etwas gegen die Macht des Kapitals ausrichten zu wollen, mag von vornherein ein aussichtsloses Unterfangen sein – dennoch ist zu fragen, ob man mit dieser Mischung aus Arroganz und Moralin nicht doch einiges an Wirkungsmöglichkeiten verschenkt hat.[483]

Wie z.B. Manfred Riepe, der seinen Kommentar zum Aufkommen der Doku-Soap mit folgendem Satz beginnt: „Ein Gespenst geht um in der deutschen Fernsehlandschaft, das Gespenst der ‚Doku-Soap'."[484] Wer mit bildungsbürgerlichen Assoziationskanonen auf populärkulturelle Fernsehspatzen zielt, indem er den Eingangssatz des *Kommunistischen Manifests* von Karl Marx und Friedrich Engels umdichtet, der hat vielleicht doch über das anvisierte Ziel einer einfachen Fernsehkritik hinausgeschossen.

Lünenborg sieht die Qualitätsdebatte als einen wesentlichen Diskurs innerhalb der feuilletonistischen Auseinandersetzung mit der Doku-Soap an.[485] Nach ihrer Einschätzung ist der darauf bezogene substantielle Gehalt und die Aussagekraft der einzelnen Kritiken deutlich von der jeweiligen Ebene abhängig.

> Je konkreter es um die Besprechung einzelner Sendungen bzw. Reihen geht, desto präziser schälen sich Diskurse zur Qualität bzw. mangelnden Qualität des Genres heraus. […] Diskutiert wird die Genauigkeit der Beobachtung, die dokumentarische Qualität der Kamera, das Vermögen, private und intime Beobachtungen öffentlich zu kommunizieren sowie ethische Fragen wie der Respekt vor den Protagonist/-innen.[486]

Wolf illustriert insbesondere den letztgenannten Aspekt anhand eines bereits erwähnten, besonders plakativen Beispiels, das sich auf die erste Staffel der Produktion *OP – Schicksale im Klinikum* bezieht:

> In der Krankenhaus-Serie des ZDF wird von einem neunjährigen Mädchen mit Knochenkrebs erzählt. Es handelt sich um Lina, die

[483] Klippel: „‚Von Grund auf dumm'", S. 234.
[484] Riepe, Manfred: „Der Geruch nach Seife. Zum sechsten Dokumentarfilm-Workshop in Baden-Baden". In: *Frankfurter Rundschau*, 11.6.1999, S. 13.
[485] Vgl. Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 120.
[486] Ebd.

> Protagonistin der Serie. Sie kommt in mehreren Folgen vor, war auch, wie die Eltern, mit den Dreharbeiten einverstanden. Soweit ist alles in Ordnung. Trotzdem muss man sich fragen, ob man es wirklich haben will, dass Linas entscheidende Lebensfrage in einen Cliffhanger verwandelt wird und uns Lust gemacht werden soll auf die nächste Folge, mit der großen Fortsetzungsfrage: Wird Lina ihr rechtes Bein verlieren?[487]

Was in anderen Fällen als schwierige aber mögliche Gratwanderung zwischen dokumentarischem Material und serieller Narration bezeichnet wird, erscheint angesichts des Themas grenzüberschreitend. Dieses reale Schicksal ist bereits in dokumentarisierter Form ein Drama. In ihrer existentiellen Dimension gerät sie durch die hier gewählte Darstellungsform zu einer spannungsgeladenen Fortsetzungsgeschichte, die den Ernst der Lage nicht widerspiegelt. Es geht also nicht allein um das Einverständnis der gezeigten Personen mit den Filmaufnahmen, sondern auch um die anschließende Verarbeitung des durch sie gewonnenen Materials.[488]

Die Frage nach der Ethik und dem respektvollen Umgang mit den vor der Kamera agierenden Personen müssen sich allerdings nicht nur die Filmemacher

[487] Wolf: „Die Docu-Soap.“, S. 295.

[488] Anzumerken ist, dass sich Wolf in seinem Zitat derselben narrativen Strategien bedient, die er den Machern der Doku-Soap vorwirft: Personalisierung erzeugt Emotionalisierung erzeugt Dramatisierung. Vielleicht agiert Wolf in seiner Kritik der Darstellungsweise ebenso grenzüberschreitend; lediglich mit dem Unterschied, dass er statt eines Cliffhangers ein offenes Ende wählt, denn mit dem hier zitierten Abschnitt endet sein Artikel. Die von ihm und anderen Rezensenten kritisierte Form der Überdramatisierung wurde in der zweiten Staffel der Serie vermieden. Insgesamt war die Beobachtungsweise zwar nach wie vor (an)teilnehmend, aber sehr auf Sachlichkeit bedacht. Das zeigte sich insbesondere am Schicksal der kleinen Klara, deren Krankengeschichte bereits begann, noch bevor sie geboren worden war. Im dritten Schwangerschaftsmonat wurde ein Loch in ihrer Bauchdecke diagnostiziert, sie musste direkt nach der Entbindung operiert werden. Die Kamera begleitete ihre Mutter Nicole zu Untersuchungsterminen, während der Geburt und dokumentierte auch den anschließenden Eingriff, blieb aber bis auf einige Nahaufnahmen der Gesichter distanziert. Zusätzlich erläuterte ein Off-Kommentar die wesentlichen Begriffe und Vorgänge. Als Klara einige Wochen später aus der Klinik entlassen wurde, schien ihre Klinik-Geschichte zu einem glücklichen Ende gekommen zu sein. Kurze Zeit später starb sie allerdings an plötzlichem Kindstod. Gemeinsam mit den Eltern und Ärzten entschied sich das Team, diese unvorhersehbare Entwicklung in die Serie einzubinden. Hier wurde jedoch auf übermäßig dramatisierende Erzählstrategien verzichtet; anstatt dessen wurden Interviews geführt, Eltern-Arzt-Gespräche dokumentiert und durch einen sachlichen Kommentar ergänzt (s. dazu ausführlicher Nolte: „‚Der Tod kommt ungeladen…‘“, S. 56-60).

gefallen lassen. Auch die Kritikerzunft muss sich vergegenwärtigen, dass es eine Grenze zwischen der *Be*urteilung eines dokumentarischen Formats und der *Ab*urteilung der daran beteiligten Menschen gibt. Diese hat Hans Hoff in seiner Rezension zur Serie *Abnehmen in Essen* aus den Augen verloren.

> Wenn korpulente Frauen stundenlang klagen und quieken wie die Teletubbies, dann erfüllt das normalerweise den Tatbestand der Ruhestörung oder, falls man spät bei RTL II gelandet ist, den der kalkulierten Geschmacklosigkeit. Stöhnen die dicken Damen allerdings im Öffentlich-Rechtlichen, so kann es passieren, dass es keine Anzeige gibt, sondern einen Grimme-Preis.[489]

Hier diskreditiert der Kritiker nicht nur die Serie, sondern auch ihre Protagonistinnen, und disqualifiziert sich auf seiner hehren Suche nach Qualität damit selbst.

Ein angemessenerer Ton findet sich in einer vergleichenden Kritik der RTL-Produktion *Das Clubschiff* mit dem britischen Vorbild *The Cruise*. Der Rezensent erläutert mit Bezug auf Chris Terrill die Ambivalenz des entscheidungstragenden Casting-Kriteriums.[490]

> Man suche nach „außergewöhnlichen gewöhnlichen Menschen". Man könnte hinzufügen, daß sie sich bitteschön auch in einer „außergewöhnlichen gewöhnlichen Situation" befinden sollten. Das „Clubschiff" vermag es jedoch nicht einmal, dieses dem Genre zugrundeliegende Paradox zu illustrieren, zeigt es doch Menschen, die ausgesprochen gewöhnlich sind.[491]

---

[489] Hoff, Hans: „Sein als Schein". In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.3.2000, S. 22. Lünenborg kommentiert die in dieser Kritik diffamierende Haltung angenehm lakonisch: „So leistet Hans Hoff […] seinen Beitrag zum *gendered discourse*." (Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 118 [Hervorh. Im Original]).

[490] Die Themen Casting und Konzept sind jedoch nicht nur in Bezug auf die Doku-Soap virulent: „Kaum ein Dokumentarfilm, das gilt auch für den öffentlich-rechtlich produzierten, kommt heute noch ohne ein Drehbuch aus, das Casting nimmt mitunter Formen an wie bei einer Spielfilmproduktion." (Fischer, Stefan: „Anschwellender Bocksgesang". In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.10.2003, S. 18).

[491] Anonym: „Seelenverkäufer auf großer Fahrt", S. 48.

Hinzu kommt, dass es den Protagonisten an der Natürlichkeit mangelt, die RTL so betont hatte.[492] Barbara Sichtermann sieht in diesem Fall allerdings eher das Filmteam in der Verantwortung als die beteiligten (Selbst)Darsteller. Sie kompensieren ihre Überforderung bzw. Unsicherheit im Umgang mit der Drehsituation zu unterschiedlich, als dass noch ein Eindruck von Authentizität entstehen könnte.

> Es geht um die ästhetische Moral der Macher, die allen Ernstes glauben, sie könnten das Netz ihres Konzepts über die Wirklichkeit werfen und ein TV-verwertbares Drama an Land ziehen. Wenn Passagierin Sandra an Bord geht und den ihr in einer Liebelei verbundenen Stewart Uwe überrascht, ist sie mit dem Team im Bunde. Sie ist schon vom Fernsehen, nicht mehr aus dem Leben. Uwe sieht man die Verlegenheit an, als das Mädel ihn umhalst und die Kamera lossurrt; auch Sandra ist schließlich kein Profi, und so gerät die große Umarmung zur Quasi-Show vom Peinlichkeitsgrad eines Amateurvideos.[493]

Hier kommt der Unterschied zu einer Protagonistin wie z.B. Jane MacDonald zum Tragen, die es durch ihre Bühnenerfahrung schafft, der Kamera und dem Zuschauer ein Bild ihrer Persönlichkeit zu liefern, dass ihre Person tatsächlich glaub-*würdig* erscheinen lässt. Sie weiß, was sie vor und mit der Kamera tut, Sandra hingegen nicht.[494] Das ist vermutlich auch der wesentliche Grund dafür, dass die Szenen zwischen Uwe und der Dame seines Herzens in fast allen Besprechungen der Doku-Soap thematisiert werden. Beim Publikum kam das von Seiten des Filmteams wohl nicht erzwungene aber doch erwartete Gefühl von Romantik deshalb nicht auf, weil es sofort Assoziationen zu im kollektiven Gedächtnis verankerten, fiktionalen Motiven herstellen konnte.

---

[492] Vgl. den Hinweis auf die Programmankündigung in Kapitel 3.2, S. 92 der vorliegenden Arbeit.

[493] Sichtermann: „Nur peinlich“, S. 42.

[494] Die Macher der Serie versuchten überdies, die märchenhafte Erzählung eines aufgehenden Sterns am Musikhimmel zu kopieren. So gesellte sich zu den narrativen Mängeln noch das Moment der Ideenlosigkeit: „Die Geschichte von der singenden Clubschiffriseuse, die einmal ein großer Star werden möchte, erinnert fatal an die Sängerin Jane McDonald […]. Mit ihrem Gesang hat sie immerhin die Geschichte von „The Cruise“ bis in die real existierende englische Hitparade fortgesponnen.“ (Anonym: „Seelenverkäufer auf großer Fahrt“, S. 48). Die Prognose hinsichtlich des Adaptionsversuchs dieser Erfolgsstory ist ernüchternd: „Für einen solchen Coup wird das Seemannsgarn von RTL-Regisseur Ulrich Schwind wohl kaum reichen.“ (Ebd.).

Diese sind nicht mit dem „Authentizitätsversprechen“[495] der Doku-Soaps vereinbar: „Echtes Leben, richtige Menschen, wirkliche Emotionen.“[496] Einige Posen des verliebten Paares erinnern hingegen fatal an Momente aus James Camerons Hollywood-Blockbuster *Titanic* aus dem Jahr 1997.[497] Diese Art von inszenatorischen Brüchen zwischen Fakt und Fiktion schwächen den dokumentarischen Gestus nicht nur, sie negieren ihn. Darüber hinaus verbindet die deutsche Fernsehnation menschelnde Geschichten auf einem Kreuzfahrtdampfer seit nunmehr dreißig Jahren mit der ZDF-Serie *Das Traumschiff*. Dessen Zuschauer werden von der nicht ganz so traumhaft-entrückten, animationsorientierten Atmosphäre auf der *Aida* eher irritiert gewesen sein, während sich andere Zielgruppen vielleicht noch nicht im kreuzfahrtreifen Alter sahen, und deshalb kein Interesse entwickelten. In jedem Fall segelte das Format aufgrund der in den Kritiken herausgearbeiteten Schwächen an den Unterhaltungswünschen des Publikums vorbei.

Auch in den Kritiken zu anderen Doku-Soaps dominiert die Suche nach tragenden Narrationen und authentischen Transformation des ‚echten‘ Lebens in mediale Geschichten. Wie bereits beim *Clubschiff* veranschaulicht, diskutiert die Kritik häufig das Zusammenspiel von visueller Ästhetik und erzählerischen Elementen. Das belegt exemplarisch Marianne Wellershoffs Rezension der RTLII-Produktion *Reeperbahn!*. Dort werden „konventionelle Interviews [...] mit sinnlos herumwirbelnder Kamera gefilmt und wie ein Musikvideo zusammengeschnitten. Doch die Gespräche ergeben keine Handlung mit Anfang und Ende.“[498] Diese Schwächen können auch durch den Hamburger Kiez als Handlungsort und den schrägen Selbstinszenator Srecko, der als hyperaktiver Choreograph im „Dollhouse“ jeden Abend die Puppen tanzen lässt, nicht ausgeglichen werden: „Das größte Problem der Filmemacher ist im wirklichen Leben

[495] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 311.
[496] Ebd.
[497] Vgl. Heimbach: „Helden wie wir“. Hinzu kommt eine durch die mit der Handkamera gedrehten Aufnahmen und hektisch wirkende Montage insgesamt verfehlte Ästhetik, ergänzt durch eine mangelhafte Narration (vgl. ebd.). Das unterhaltsame Potential des Formats geht auch deshalb verloren, weil Effekte und Erzählung nicht in einer angemessenen Balance zueinander stehen.
[498] Wellershoff: „Jeder kann ein Star sein“, S. 101.

Geschichten zu finden, die einen Erzählbogen bieten.“[499] Doch damit ist es noch nicht getan, denn die Doku-Soaps versprechen den Zuschauern durch ihre fiktionalen Strategien eine authentische Aufbereitung der Realität. Die Authentizität ist neben der Narration der zweite entscheidende Faktor innerhalb der Qualitätsdebatten. Sie bildet die wesentliche Grundlage des dokumentarischen Wahrnehmungsvertrags, dem die Rezipienten auch im Hinblick auf ein populäres Format wie der Doku-Soap vertrauen.

> Diskutiert werden also die Fragen: Leistet das Genre ‚Doku-Soap‘ Aussagen über die Wirklichkeit?, Liefert es dem Publikum glaubwürdige Aussagen? Sowie: In welchem Umfang basiert das Genre auf Inszenierungen (die womöglich nicht als solche zu erkennen sind)?[500]

In diesem Punkt ist Kritik ist nicht gleich Kritik, wie Lünenborg feststellt. Manche Rezensenten kommentieren das Gesehene „negativ-verkürzend und stellen oftmals eine sehr simple Verbindung zwischen Realität, Film und Publikum“[501] her. Andere sind in ihren Analysen wesentlich differenzierter und suchen die „Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm und der dort sehr komplex geführten Debatte um das Verhältnis von Film und Wirklichkeit.“[502] Häufig wird sie in den Kritiken aber, wie am Beispiel der Doku-Soap *Das Clubschiff* zu erkennen ist, innerhalb der Auseinandersetzungen mit der Erzählhaltung und Kameraästhetik mitverhandelt.

Ebenso wie andere ‚Kritiker der Kritik‘ merkt auch Lünenborg an, dass sich das Feuilleton mit dem Unterhaltungscharakter des Mediums Fernsehen generell eher schwer tut.[503] Doch bezogen auf die Doku-Soap gab auch Rezensenten, die Gefallen an ihr und ihrem Umgang mit den Alltäglichkeiten des Lebens fanden, und denen ihre Unterhaltsamkeit kein populärkultureller Dorn im Kritikerauge war.

---

[499] Ebd.
[500] Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung“, S. 119.
[501] Ebd., S. 120.
[502] Ebd.
[503] Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung“, S. 118.

> Es gibt sie, die intelligent gemachte, unterhaltsame Sendung für die Hauptsendezeit, die gute Quoten bringt. *Driving School* zum Beispiel, eine „Doku-Soap“ aus England. Die BBC filmte echte Fahrschüler bei ihren Fahrübungen und schnitt das Material zu einer witzigen Real-Seifenoper zusammen. Die Sendung hatte 12 Millionen Zuschauer zur besten Sendezeit, das entspricht einem Marktanteil von 50 Prozent. Qualität und Quote [...] müssen sich nicht ausschließen.[504]

Für Arnu Titus sind die ‚Echtheit‘ der Protagonisten und die Montage des Materials im Fall der britischen Fahrschüler-Docu-Soap die Momente, welche die Intelligenz der Macher belegen und die Unterhaltsamkeit der Serie begründen. Das sah das Adolf-Grimme-Institut im Hinblick auf *Die Fahrschule* scheinbar ähnlich und nominierte die Serie im Jahr 2000 erstaunlicherweise für einen Preis in der Kategorie „Information und Kultur“. Ausschlaggebend war auch hier die Protagonistin. Doris Grinda hatte maßgeblich zum Erfolg der Serie beigetragen, indem sie

> hinter dem Steuer leidenschaftlich agierte, im Zweifel mehr mit der Schnauze als mit dem Kopf. Kraftausdrücke lagen ihr ebenso wie derber Humor, und wenn es sein musste, konnte sie auch ziemlich vulgär sein. Damit traf sie einen Ton, der zunächst bei den Zuschauern ankam und dann auch – zur allgemeinen Überraschung – bei jenem qualitätsbewussten Gremium, das die Kandidaten für den diesjährigen Grimme-Preis nominiert. Zwar sei diese SAT.1-Produktion schwer in Einklang zu bringen mit den Qualitätsansprüchen des Grimme-Instituts […]. Aber die Fahrschule sei zum einen pointenreich, zum anderen so professionell gearbeitet, dass sie das pralle Leben auf natürliche Weise darstellt.[505]

Die Fahrschule ist auch ein Beispiel dafür, dass nicht nur die Serie selbst sondern auch ihre Kritik – ganz im Sinne Otto Saurs – Spaß machen kann, sofern sich der professionelle Betrachter nicht über das gemeine Publikum erhebt, sondern sich selbst in der Rolle des sich unterhalten lassenden Zuschauers einfindet. Das belegt z.B. die Rezension von Stefan Niggemeier, für die er ei-

[504] Arnu, Titus: „Nicht privat, also besser?“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.5.1998, S. 19.
[505] Bahnerth: „Doris, es ist grün!“, S. 4.

nige kurze Dialoge zwischen Doris und ihrem Fahrlehrer transkribiert, u. a. aus einer Übungsfahrt im Parkhaus:

> „Wat denn“, fragt Doris ihren Fahrlehrer, „da durch das Loch soll ich?“ […] Energisches Kurbeln am Lenkrad. „Richtig so? Ganz nach rechts den Lenker?“ – „Dann fahren Sie gegen die Wand.“ Abwechselnd vor Entsetzen und Ekstase grölend, schlingert Doris durch die Serpentinen, bis der Wagen steht. Oha. Anfahren am Berg. „Halten Sie die Kupplung schön fest“, sagt ihr Fahrlehrer Mombi. „Was, ich soll jetzt mit einer Hand lenken?“ Klaus „Mombi“ Momberger ist der Held in diesem Drama. Mit Geduld und beherzten Griffen ins Lenkrad sorgt er dafür, daß seine Fahrschüler den Kampf gegen das eigene Auto und jeden anderen Verkehrsteilnehmer, wenn schon nicht gewinnen, dann wenigstens nicht aufgeben. Wie Doris. […] Tanken ist nicht so ihr Fall. Einmal fährt ein Wagen fast auf, weil der Abstand zu klein war. „Was lernen wir daraus“, fragt Mombi. „Der war blöd“, antwortet Doris.[506]

Das schriftliche Festhalten des Gesagten und die empathische Kommentierung lässt die Serie sogar ohne die ‚Bebilderung‘ durch das Medium Fernsehen amüsant erscheinen. Durch die Fokussierung auf die sprachliche Ebene gelingt es Niggemeier, dem Leser einen wesentlichen Teil der Situationskomik der Serie zugänglich zu machen, und eine reine Deskription des Gesehenen zu vermeiden. Christoph Schultheis hingegen gelingt es in seiner Rezension, die Empörung über die mangel- aber massenhaft gefertigte Fernsehware und die darin enthaltenen Inszenierungen in einem Satz zusammenzufassen – aber das Ganze blumig-hübsch verpackt:

> Und weil die ebenso inflationäre wie preiswerte Doku-Soap inzwischen auch hierzulande auf allen Kanälen grünt und blüht wie der Flieder am Straßenrand, wurde auch die Sat.1-„Fahrschule“ eilig auf sechsmal 30 Minuten ins modische Hybridformat gestreckt und wurden die Fahrschüler selbst sichtlich dazu aufgefordert, beim Linksabbiegen und Kupplungkommenlassen ungebremst aus dem biographischen Nähkästchen zu plaudern.[507]

---

[506] Niggemeier: „Bitte anschnallen!“, S. 22.

[507] Schultheis: „Fahrn Se mal rechts ran“, S. 14. Biologistische Metaphern finden sich auch in anderen Kritiken, wie z.B.: „Vor allem Bei RTL2 vermehren sich die Doku-Serien so schnell wie die Blaualgen im Rekordsommer.“ (Hochreither: „Lachen selbst wenn’s weh tut“, S. 204). Die hier hervorgerufene Assoziation erweckt den Eindruck, dass es sich bei der Doku-Soap um eine echte Fernsehplage handelt.

Die Kritik bleibt jedoch ohne Aussage, wenn sie sich im Wesentlichen auf eine Wiedergabe des Gesehenen beschränkt, die noch absurder erscheinen will als die besprochene Sendung, wie Peer Schaders Kritik der RTLII-Comedy-Docu-Soap *You drive me crazy* zeigt:

> Wenn Berlins bekannteste Prostituierte Molly die Handbremse nicht findet, weil sie draufsitzt, und Stripperin Marnie wie ein panisch grinsender Hamster am Steuer schraubt, hat das durchaus einen gewissen humoristischen Charme. Und vom blass-biederen Börsenfreak über die Berliner Dragqueen bis hin zur 76-jährigen Radkappenzerstörerin hat man nacheinander alles in den Wagen gepackt, was reinging und einigermaßen durchgedrehtes Verhalten erhoffen ließ.[508]

Die Rezension präsentiert sich so als „eine karikierende Nacherzählung der Handlung […], so dass sich der Unsinn, der dort geboten wurde, sozusagen von selbst offenbaren möge.“[509] Eine nähere Analyse erübrigt sich hier scheinbar von selbst. Wenn die Kritik ihre Funktion darauf reduziert, dem Leser zu erzählen, was dieser als Fernsehzuschauer bereits selbst gesehen hat, und wenn diese beklagenswerte Art der Deskription dann doch nur wieder im Lamento mündet, scheint sie sich selbst ihrer Daseinsberechtigung zu berauben, da sie keine Analyse bietet, die der Praxis neue Impulse oder dem Zuschauer Möglichkeiten zur Reflexion geben kann. Im konkreten Fall ließe sich z.B. fragen, warum die Macher der Meinung sind, das dieses Setting mit dieser Casting-Auswahl das Publikum unterhalten könnte, und was dieses wiederum daran reizt, den Apparat einzuschalten, wenn das Leben so „schön blöd“[510] präsentiert wird. Schader resümiert auch im Weiteren lediglich das Gesehene:

> Spätestens wenn der Zuschauer Oma Brunhilde im trauten Heim beim Ansehen ihrer Strapse-Fotos über die Schulter sieht oder sich in Mollys Puff von der übergewichtigen Bordellbesitzerin mit einem Plastikdildo die zuvor gelernten Schaltübungen erklären lässt,

[508] Schader, Peer: „Chaos fährt mit“. In: *taz*, 6.5.2000, S. 23.
[509] Ebd.
[510] Anonym: „Das Leben ist schön blöd“. In: *TV Today*, 9/2000, S. 43.

> ist die Fahrschul-Soap allerdings auf dem gewohnten RTL2 Niveau angelangt. [511]

Wo genau die geschmackliche Grenze zwischen Mollys zuvor beschriebener Suche nach der Handbremse und Oma Brunhildes Fotoalbum verläuft, geht aus der Kritik nicht hervor. Vielmehr scheint es, dass Schader zum Schluss möglichst unbeschadet aus den Niederungen des Formats zurück auf den Sockel des Fernsehkritikers gelangen will, da er ja lediglich für einen kulturell ebenfalls überlegenen Leser in diese gesellschaftlichen wie auch kulturellen Untiefen abgetaucht ist: „Die Häme, die sich zuweilen in den journalistischen Berichten über das Genre ausdrückt, spiegelt die soziale Differenz zwischen den Milieus, in denen die Geschichten spielen, und dem Milieu der journalistischen Autor/-innen.“[512] Eine auf diese Art betriebene Fernsehkritik erscheint in weiten Teilen als ein „Reflex auf das angebotene und zugemutete Programm“.[513] In diesen Momenten kristallisiert sich für Klippel eine dominante Grundhaltung aus „Ablehnung und Überheblichkeit“[514] der Kritiker gegenüber ihren Gegenständen heraus. Klippel erscheinen die für ihre Untersuchung ausgewerteten Rezensionen insgesamt „wenig analytisch, dafür aber stark und sehr eindeutig beurteilend. Ziel der Kritiken ist es in der Regel, eine Serie als gut oder schlecht zu bewerten, wobei Negativ-Urteile meist viel massiver und plakativer vorgebracht werden als positive Bewertungen.“[515]

Doch es gibt auch Doku-Soaps, die zu massiv negativer Kritik berechtigen, wie z.B. die Produktion *Frankfurt Airport*. Für die verantwortlichen ZDF-Redakteure Bodo Witzke und Ulli Rothaus dieser Drehort

---

[511] Schader, Peer: „Chaos fährt mit“, S. 23. Das störte RTLII nicht im Geringsten. Ab dem 23.8.1999 zeigte der Sender die sechsteilige Doku-Soap *Ibiza ´99 – Gute Zeiten, Sexy Zeiten,* in der Teenie-Urlauber auf der Balearen-Insel „beim Eincremen und Anbaggern abgefilmt wurden.“ (Gehrs, Oliver: „Mädels, Möpse, Marktanteile“. In: *Der Spiegel* 37/1999, S. 134). Am RTII-Unterhaltungsprogrammchef Jan Tibursky prallte jede Kritik am „Pfui-TV als Marktlücke“ (ebd.) ab: „Wir sind unangreifbar, weil wir uns nicht ernst nehmen.“ (Zitat Tibursky ebd.). Nebenberuflich war Tibursky zur damaligen Zeit als Dozent für Dramaturgie an der Universität der Künste in Berlin tätig (vgl. ebd.).

[512] Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung“, S. 119.

[513] Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik*, S. 13f.

[514] Klippel: „‚Von Grund auf dumm‘“, S. 228.

[515] Ebd. S. 226.

> mehr als ein Platz routinierter Geschäftigkeit, mehr als ein logistisches Zentrum zwischen Ankunft und Abflug. An einem Flughafen bündeln sich die Gefühle: die Sehnsucht nach Urlaub und Ferne, nach Flucht aus dem Alltag; aber auch die Freude der Rückkehr und des Nachhausekommens. An einem Flughafen ist der Mythos vom Fliegen ebenso zu Hause wie die Flugangst und der Zweifel am technisch Machbaren. Ein starker Ort, modern, auf der Höhe der Zeit; ein Ort, der auf (fast) jeden eine Faszination ausübt.[516]

Die Betonung liegt auf dem Wort ‚fast', zumindest sofern es sich um die Darstellung eines Flughafens in einer dokumentarischen Filmerzählung handelt. Klaus Ungerers Besprechung wirkt in jedem Fall wenig fasziniert:

> Im Vorspann fällt ein Koffer um, aber ganz genau kann man das nicht erkennen, so flott ist der Schnitt. Flugzeuge landen und starten, Menschen umarmen sich, wischen Schweiß von der Stirn, wuseln. Hektik und „ran"-taugliche Büchsenmusik machen Stimmung […]. Ein Thriller jagt die nächste Pointe, und wo das Gefilmte es nicht hergibt, helfen Musik und Erzählstimme eben nach. „Elftausend Meter über dem Atlantik" ist zum Beispiel eine hübsche Information, die für diffuse Dramatik sorgt. […] Und der Koffer, der umfiel? Oder war es nicht doch ein Sack Reis?[517]

Doch so sehr sich der Rezensent über die visuellen und auditiven Aufwertungsversuche der mageren Bilder und hageren Geschichten amüsiert, so hart geht er mit den Journalisten ins Gericht, wenn es um ihren Umgang mit ernsten Themen geht:

> Eine Frau ist aus dem Kosovo geflohen, mitsamt ihrem entkräfteten Säugling wird sie ins Flughafenkrankenhaus gebracht. Das ist genau die Geschichte, auf die die Reporter gewartet haben. […] Warum das Filmteam sie verfolgt, begreift sie kaum.[518]

---

[516] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 316.
[517] Ungerer, Klaus: „Der Koch und seine Liebhaber". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.7.1999, S. 44.
[518] Ebd.

Dafür hat der Zuschauer in diesem Moment am Bildschirm die Möglichkeit, zu begreifen wie es aussieht, wenn „Aufdringlichkeit zum Trauerspiel“[519] wird. So geht es bei den Aufnahmen dann auch ‚munter‘ weiter.

> Man eilt zu einem Suizidversuch, der keiner ist, wenigstens gibt es Blut zu sehen. Man eilt zum Flugzeug, das mit einem Toten an Bord landet. Hier behält der Anstand des Flughafenpersonals die Oberhand, die Dokumentaristen können nur aus der Ferne draufhalten. Anschließend stellen sie die Sanitäter. „Ein eigenartiger Ort, um zu sterben, so ein Flugzeug, nä?“ locken sie. Dazu fällt den Sanitätern nicht viel ein.[520]

Dem Rezensenten auch nicht. Dafür erinnert er sich wieder daran, dass er eigentlich gerade Urlaub an der Ostsee macht, und die Kritik nur geschrieben hat, um seinem Redakteurskollegen einen Gefallen zu tun.[521]

Was der Zuschauer – respektive Leser – aus der Fernseh*serie* ableitet und was er mit Ungerers Fernseh*kritik* anfängt, bleibt ihm also im Wesentlichen selbst überlassen; das verbindet diese beiden Textsorten. Denn auch wenn die Kritik redlich darum bemüht ist, sich in ihrem Gestus von ihren Gegenständen abzu-

---

[519] Ebd.

[520] Ebd. Ungerer zieht zwar keine analytischen Schlüsse aus seinen Beobachtungen zur konkreten Serie, er nähert sich aber einem Moment der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Format. Dovey kritisiert an den Docu-Soaps vor allem, dass es ihnen nicht gelingt, „to make some observation *about* the world rather than just an observation *of* the world.“ (Dovey: *Freakshow*, S. 144 [Hervorh. im Original]). Dieses „flattening-out of material through the formal equivalence with which it is all treated“ (Ebd., S. 145) erscheint ihm als ein wesentliches Problem der Docu-Soaps. „There is no room for the film-maker to discover the *really* interesting or significant aspect of a story, or to build a film around it in the edit. The necessity of maintaining the formal structure militates against these programmes taking on a shape or form dictated by the material. […] each sequence is given equal length and therefore appears equally significant.“ (Dovey: *Freakshow*, S. 144). Er verweist exemplarisch auf eine Folge der Docu-Soap *Airport*: „Five thousand budgerigars have to be taken from their crates and repackaged in the middle of the night by the airport’s specialist animal crew. One of the main characters, an airport policewoman, is on patrol but she has a pair of new shoes which hurt her feet. An Albanian refugee family are detained in immigration, attempting to find asylum in the UK but having had their false passports discovered. The mid-section of the episode is built around an intercut between these three strands: budgies, feet, Albanians; budgies, feet, Albanians, in a metronomic rhythm. The textual equivalence granted to each of these events inevitably suggests a symbolic equivalence. […] the final effect of treating a refugee family, a policewoman’s feet and 5000 birds as equally important demonstrates acutely the degree to which the moral perspective associated with documentary practice has been jettisoned in this new form.“ (Ebd.).

[521] Vgl. ebd.

heben, sind ihre Kommentare letztlich doch auch ein Teil der populärkulturellen ‚Veranstaltung Fernsehen'.

5. Das Fernsehen und die Doku-Soap

Im Rückgriff auf die eingangs dargestellten theoretischen Grundlagen zum Fernsehen und zur Wahrnehmung des Dokumentarischen sowie die Darstellungen zur Entwicklung und Etablierung der Doku-Soap und den mit ihr verbundenen öffentlichen Debatten, wendet sich der Blick im Folgenden noch einmal dem Fernsehen zu. Ziel ist es, das Format mit dem Medium in Beziehung zu setzen, um aufzuzeigen, inwieweit ein konkreter Gegenstand wie die Doku-Soap Rückschlüsse auf das Dispositiv in seiner Gesamtheit zulässt.

Für die fundierte fernsehwissenschaftliche Untersuchung einer televisuellen Form wie der Doku-Soap erscheint es nicht ausreichend, ihre Entwicklung und Etablierung nachzuzeichnen und wesentliche Merkmale in textimmanenten Interpretationen ausgewählter Beispiele herauszuarbeiten. Ebenso relevant ist die Frage nach der Einbettung des Formats in das Medium und dessen Bedingtheiten, denn sie prägen seine jeweiligen Ausformungen in entscheidendem Maße. Durch diese Herangehensweise eröffnen sich gleichzeitig Möglichkeiten, die Verfasstheit des Dispositivs zu veranschaulichen und somit in seiner Komplexität (be)greifbarer zu machen. Neben den gewachsenen institutionellen, ökonomischen und technischen Strukturen können hier auch die sich stetig wandelnden formalen, ästhetischen, inhaltlichen und intentionalen Aspekte in die Betrachtung einbezogen werden.

Die Doku-Soap erscheint in diesem Rahmen besonders geeignet, um die Relation zwischen Format und Medium aufzuzeigen, da sie ein originär für das Fernsehen entwickeltes Format darstellt, das aus Konzepten und Elementen bereits etablierter Sendeformen zusammengesetzt wurde und in seinen strukturellen Merkmalen und rezeptionsorientierten Funktionspotentialen von Beginn an auf die Zwänge, Bedürfnisse und Möglichkeiten des Dispositivs Fernsehen ausgerichtet war.

5.1 Strukturen: Programmierung – Formatierung

Hickethier bezeichnet das Programm als „Innenseite des Dispositivs“[522], insofern es den „Wahrnehmungsrahmen“[523] für den Fluss der gesamten Sendeelemente des Fernsehens setzt. „Zeitliche Plazierungen, inhaltliche Determinationen durch Programmrichtlinien und Marketingstrategien und ästhetische Normierungen des Angebots prägen das Dispositiv ebenso wie die Erwartungen und Sehgewohnheiten der Zuschauer“.[524] Das Programm wird somit auch zur „Schnittstelle einer Mensch-Maschine-Anordnung“[525]. Im Fokus der folgenden Ausführungen stehen die eng miteinander verknüpften, strukturellen Merkmale der Programmierung und Formatierung. Sie prägen das Dispositiv ebenso wie seine Angebote, und spiegeln sich deshalb auch in der Gestaltung der Doku-Soap als sowie in ihrer Einbindung in den Sendeablauf eindrücklich wider. Das Format steht somit exemplarisch für die einzelnen Programmteile des medialen Ganzen.[526]

> Fernsehen ist keine Veranstaltung, bei der dem Zuschauer ein einzelner Film präsentiert wird, Fernsehen bietet sich dem Betrachter als ein Sendungskonglomerat an, mehr noch: als ein Programm, das, zusammengesetzt aus ganz verschiedenen Bestandteilen, gerade in dieser Zusammengesetztheit seinen eigenen Charakter findet.[527]

Das Zusammenstellen eines Programms bzw. eines Programmablaufs ist dabei nicht als beliebiges Mischen einzelner Sendungen bzw. verschiedener Sendungstypen zu verstehen. Vielmehr muss eine ganze Reihe von Aspekten

---

[522] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 76.
[523] Hickethier, Knut: „Methodische Probleme der Fernsehanalyse“. In: Ders. (Hg.): *Aspekte der Fernsehanalyse.* Münster (u. a.): LIT 1994, S. 10-28, hier S. 17.
[524] Ebd. An anderer Stelle bezeichnet er sie als „**Binnenstruktur**“: „Sie schafft für die einzelnen Produkte Kontexte, die wiederum auf das einzelne Angebot rückwirken. Das Programm ist […] mehr als die Summe seiner Teile.“ (Hickethier: „Apparat – Dispositiv – Programm“, S. 437 [Hervorh. im Original]).
[525] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 76.
[526] S. dazu auch Ellis: „Any single programme taken as an example of segmentation reveals only the way in which this characteristic procedure has ‚invaded‘ what is characteristically taken to be an independent textual entity: the programme.“ (Ellis: *Visible Fictions*, S. 122).
[527] Hickethier: „Methodische Probleme der Fernsehanalyse“, S. 13.

berücksichtigt werden, um durch eine möglichst hohe Zuschauerakzeptanz ein Ergebnis zu erzielen, das sowohl den institutionellen Möglichkeiten der Programmanbieter entspricht, als auch ihren ökonomischen Erfordernissen gerecht wird. Die Planung eines Sendeablaufs stellte bereits während der Etablierungsphase des Fernsehens eine Herausforderung dar.

> Dem Zuschauer, der beim Fernsehen von einem Angebot ins nächste hinübergleitet, wird damit Gegensätzliches vermittelt, ihm werden damit politische Nachrichten aus aller Welt geliefert und er gerät danach umstandslos in eine literarische oder theatralische Unterhaltung, oder er wird von einer Ratgebersendung für Alltagsprobleme in eine Unterhaltungssendung und von dieser in eine politische Debatte hineingezogen.[528]

Das Hinübergleiten von einer programmlichen Offerte zur nächsten stellt für den Zuschauer nach einer fernsehgeschichtlichen Phase der Gewöhnung und Habitualisierung, wie sie Hickethier im Hinblick auf das Medium beschrieben hat, heute keine Schwierigkeit mehr dar. Vielmehr hat er seine Gebrauchskompetenzen erweitert und sieht das Fernsehen als eine Art Warenhaus, aus dessen Angebot er sich seinen Bedürfnissen entsprechend bedienen kann. Er schaut was ihm gefällt, klinkt sich ein und wieder aus, gestaltet sein eigenes Programm, indem er Werbeblöcke wegschaltet, mittels Fernbedienung zwischen verschiedenen Sendern hin- und herspringt, oder die in den einzelnen Sendungen präsentierten Sinneinheiten durch unzögerliches Zappen einfach sprengt.[529] In jedem Fall ist sein Rezeptionsverhalten im Laufe der Zeit immer unberechenbarer geworden. Am Beispiel der Positionierung eines Formats wie der Doku-Soap kann veranschaulicht werden, welcher

[528] Hickethier, Knut: „Orientierungsvermittlung, Verhaltensmodellierung, Sinnstiftung – Zu den gesellschaftlichen Funktionen der Medien“. In: *Medien und Erziehung* 43/1999, S. 348-351, hier S. 349. Daher kommt Hickethier an anderer Stelle zu dem Schluss, „dass das Objekt der Fernsehanalyse gar nicht die einzelne Sendung […], sondern das Programm ist.“ (Hickethier: „Methodische Probleme der Fernsehanalyse“, S. 13).

[529] Somit lässt sich der „gängigen, von Produzenten vertretenen Auffassung, daß diese institutionalisierten Apparate dazu dienen, für die Zuschauer zu produzieren, also allein ein Angebot zu liefern, […] mit ebenso großer Berechtigung die entgegengesetzte, eher von Rezipienten vertretene Auffassung gegenüberstellen, daß sich der Zuschauer in ein bestehendes Netz medialer Programmwelten einschaltet, die auch unabhängig von seinem Sichzuschalten tätig sind und die nach internen, den Zuschauern oft fremden und nicht einsehbaren Regeln funktionieren.“ (Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 70).

strukturellen Strategien sich Fernsehanbieter und Programmacher bedienen, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen, zurück zu gewinnen und im besten Fall zu halten. Das Ziel ist, ihn auf eine Weise zu unterhalten, die ein diffuses, aber angenehmes Gefühl des Wohlbefindens entstehen lässt, das Hickethier als „*Flow*“ bezeichnet.[530] „Es geht im *flow*-Erlebnis um das Erlebnis einer Aktivität […], um eine Erfahrung des Subjekts, das sich selbst als Bedeutungsproduzenten gegenüber dem Fernsehangebot einsetzt.“[531] Im Idealfall wird dieses Empfinden bzw. Erlebnis durch den „planned flow“[532] der Programmgestaltung erzeugt.

> *Program floating* als eine ‚Verflüssigung‘ starrer Programmschemata zielt auf die Schaffung eines nicht mehr durch Raster und Ressorts, sondern durch weiche Übergänge und beständige Attraktionswechsel bestimmten Kontinuums, das das Wahrnehmungsinteresse durch die Forcierung des Angebotswechsels permanent wachzuhalten sucht.[533]

Hier lösen sich die zusammengesetzten Bestandteile des Sendeablaufs, die Raymond Williams als „sequences“[534] bezeichnet, auf. Diese Veränderung der Programmgestaltung hat in Deutschland mit der Einführung des dualen Sys-

---

[530] Vgl. Hickethier, Knut: „Gute Unterhaltung ist nachhaltig“. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung.* Konstanz: UVK 2011, S. 103-112, hier S. 105 [Hervorh. im Original]. Er bezieht sich hier auf Mihaly Csikszentmihalyi, der unter diesem Begriff das „Aufgehen des Einzelnen in der gerade betriebenen Tätigkeit“ (ebd.) versteht. S. dazu weiterführend Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett 2000 (OA.: 1985). Hierin schlägt sich auch die Einschätzung der Qualität einer Sendung oder eines Programms aus Sicht des Publikums nieder. Sie ist abhängig davon, ob der Zuschauer das ihm Angebotene wert schätzt, weil es einige für ihn empfindbare Kriterien erfüllt, wie z.B. einen bestimmten Erzählstil, grundsätzliche Glaubwürdigkeit und Vertrauen, die Nähe zur eigenen Lebenswelt oder auch Originalität (vgl. Schenk; Gralla: „Qualitätsfernsehen“, S. 9ff.).

[531] Wulff, Hans J.: „*Flow*. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens“. In: *montage/av*, 4/2/1995, S. 21-39, hier S. 27 [Hervorh. im Original].

[532] Williams, Raymond: *Television. Technology and cultural form.* New York: Schocken Books 1975, S. 86. Die Verwendung dieses Begriffs innerhalb der Fernsehwissenschaft geht auf Williams zurück, der darin „the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form“ (ebd.) sah.

[533] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 76 [Hervorh. im Original]. „There are of course many cases, in which this does not happen: people can consciously select another channel or another programme, or switch off altogether.“ (Williams: *Television*, S. 93).

[534] Williams: *Television*, S. 86.

tems eingesetzt.[535] Insbesondere die privaten Fernsehanbieter müssen allein schon aus ökonomischen Gründen versuchen, möglichst viele Zuschauer an ihr Programm zu binden, und ihre Aufmerksamkeit von einer Sendung zur darauf folgenden aufrecht zu erhalten. Nur so können sie potentiellen Werbekunden entsprechend hohe Einschaltquoten präsentieren, um sich aus diesen Einnahmen zu finanzieren.[536] Um diesen sogenannten „Audience Flow"[537] zu erreichen, sind bei der Konzeption des Programmablaufs folgende Überlegungen entscheidend: „Welche Sendungen folgen aufeinander? Sprechen sie dieselben Zielgruppen an? Wann erreiche ich welche Zielgruppe?"[538] Eine wesentliche Strategie stellt in diesem Zusammenhang das „Blocking"[539] dar. Hierbei wird ein Programm vertikal strukturiert, d.h. es „werden über mehrere Programmplätze hinweg Sendestrecken geschaffen, die den Zuschauer durch ein an seinen im jeweiligen Zeitkorridor antizipierten Rezeptionsbedürfnis gemessen adäquates Programmfeld führen."[540] Bezogen auf die Doku-Soap lässt sich diese typische Form der Programmierung an einem makabren Beispiel eindrücklich illustrieren. Das ZDF programmierte die sechs Folgen der bereits erwähnten Serie *Im Netz der Mordkommission* ab Anfang Juli 2001 jeweils freitags um 21.15 Uhr, also direkt nach dem Freitagskrimi.[541] Die damit verbundene Intention lässt sich leicht ableiten. Jene Zu-

---

[535] Vgl. Wulff: *„Flow"*, S. 21 sowie Karstens, Eric; Schütte, Jörg: *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten.* 2., aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 302.

[536] Vgl. Williams: *Television*, S. 93f.

[537] Eick, Denis: *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender.* Konstanz: UVK 2007, S. 108. S. dazu weiterführend Kuchenbuch, Katharina; Auer, Reiner: *„Audience Flow bei ZDF, ARD, RTL und SAT.1. Ein Instrument zur Unterstützung der Programmplanung"*. In: *Media Perspektiven* 3/2006, S. 154-170.

[538] Eick: *Programmplanung*, S. 108. Daher sind die Planungen „auf den Lebensrhythmus und das Zeitbudget der Zuschauer abgestimmt, die nur in Grenzen variabel sind. […] Die Fernseh-Zeit ist nicht beliebig ausweitbar, die Lebensverhältnisse mit ihren alltäglichen Anforderungen setzen enge Grenzen." (Hickethier: „Dispositiv Fernsehen", S. 78).

[539] Ebd., S. 116.

[540] Meckel, Miriam: „Die neue Übersichtlichkeit. Zur Entwicklung des Format-Fernsehens in Deutschland". In: *Rundfunk und Fernsehen* 4/1997, S. 475-485, hier S. 478. Diese Zeitleisten erleichtern den Sendern die Programmplanung und dem Zuschauer die Orientierung im Programm (vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen", S. 77). Er nennt als Beispiel u.a. das linearisierte Blocken von Sendungen im wochentäglichen Vorabend-Programm, insbesondere bei den *Daily Soaps* (vgl. ebd.).

[541] Vgl. Schütze: „Die Sorgen des Kommissars", S. 13.

schauer, die sich durch fiktive Kriminalgeschichten unterhalten fühlen, die innerhalb einer Stunde Sendezeit gelöst werden können, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit auch daran interessiert, die Auflösung realer Mordfälle mit zu verfolgen, vor allem wenn sich die Darstellung der polizeilichen Ermittlungen dramaturgisch den vertrauten Seherfahrungen des zuvor rezipierten Krimis anpasst. Somit ist die richtige Positionierung einer Sendung im Programmablauf wesentlich für ihren Erfolg, denn sie entscheidet über die zu erwartenden Publikumszahlen, auch wenn dieses Kalkül – ausgerechnet im öffentlich-rechtlichen Fernsehen – auf Kosten der Pietät geschieht.[542]

Diese Art der Programm-Linearisierung, die Frage nach dem ‚wer sieht was uns wann', wirkt sich also auf die Sende*inhalte* zu bestimmten Sende*zeiten* aus. Dazu kommt die zeitliche Standardisierung der Formate, wobei die Sende*längen* je nach Programanbieter und Tageszeit 25, 30, 45, 60 oder 90 Minuten umfassen.[543] Ergänzt durch die dem jeweiligen Format passenden Gestaltungsmittel und durch an der Zielgruppe ausgerichtete Themen, kommen die Programme so den Bedürfnissen den Rezipienten entgegen.[544] „Die Mehrheit der Zuschauer weiß in der Regel wenige Sekunden nach dem Einschalten eines Programms, ob man sich gerade in einer dokumentarischen oder in einer fiktionalen Form befindet, und orientiert ihre Erwartungen entsprechend."[545]

Eine weitere wesentliche Strategie zur Programmplanung stellt das sogenannte „Stripping" [546] dar. Hierdurch wird das Sendeangebot auf der horizontalen Ebene strukturiert:

---

[542] Insgesamt betrachtet gehörten die ‚dokumentarischen Filmerzählungen' des ZDF zu den technisch aufwendigsten und intentional ambitioniertesten Produktionen im Bereich der Doku-Soaps. Gleichzeitig zählten sie – wie bei *OP – Schicksale im Klinikum* oder *Frankfurt Airport* bereits erwähnt – aufgrund der zur Materialgewinnung angewandten Arbeitsmethoden und der zur Sensation tendierenden Präsentation der Geschichten gleichzeitig zu den am meisten kritisierten Serien dieser Art.

[543] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen", S. 77. Die Programmierungszeiten von im Fernsehen gezeigten Filmen divergieren demgegenüber.

[544] Vgl. ebd., S. 77.

[545] Ebd., S. 77.

[546] Eick, Denis: *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender.* Konstanz: UVK 2007, S. 102. Hickethier bemerkt zu den Folgen des *„program stripping"*: „Die oft in vergangenen Entwicklungen ‚gewachsenen', sehr diffizilen Plazierungen einzelner

> Gleiche Sendeformate bzw. Formatstrecken bekommen über die Woche hinweg jeden Tag den gleichen Programmplatz zugewiesen. So weiß der Zuschauer täglich, daß er zu einem bestimmten Zeitpunkt „sein“ Programm einschalten muß, um ein bestimmtes Informations-, Unterhaltungs-, Service- oder Sportangebot zu bekommen.[547]

Auch dies soll dem Rezipienten die Orientierung erleichtern und ihn dazu bewegen, zu einer bestimmten Tageszeit immer den gleichen Sender einzuschalten. Das ‚Stripping‘ kann daher gut mit dem ‚Blocking‘ kombiniert werden, ist aber ebenso auch punktuell für einzelne Programmplätze oder -angebote einsetzbar. Das lässt sich z.B. an der Planung des Sendeablaufs bei Arte belegen. Der deutsch-französische ‚Kulturkanal‘ hatte in der Programmreform von 1998 die zeitliche Strukturierung des abendlichen Sendeablaufs modifiziert, um die bis dahin bestehende halbstündige Differenz zwischen dem Beginn der deutschen und der französischen Prime Time zu überbrücken.[548] Von montags bis donnerstags erhielten in der Zeit zwischen 20.15 Uhr und 20.45 Uhr Reportagen und Dokumentationsformate einen festen Sendeplatz,[549] wobei die in diesem Bereich anvisierte thematische Breite ebenso ausdrücklich betont wurde wie der narrative Gestus.

> Das Spektrum der erzählten Geschichten ist groß. Wir sind nah an den Menschen, gehen offen und fair mit ihnen um. Niemand wird vorgeführt oder lächerlich gemacht. Wir setzen das Thema spielerisch um, servieren aber keine flotten, oberflächlichen Häppchen, sondern gehen dokumentarisch in die Tiefe.[550]

Sendungen wurden vereinheitlicht“ (Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 76 [Hervorh. im Original]).

[547] Meckel, Miriam: „Die neue Übersichtlichkeit“, S. 478.

[548] Während diese hierzulande um 20.15 Uhr beginnt, startet sie in Frankreich eine halbe Stunde später. Diese Zeiten gelten als besonders relevante „Umschaltzeiten“ (Stadler: *Die strategische Planung von Fernsehsendungen*, S. 42). „Die Umschaltzeitenplanung teilt das deutsche Fernsehen in Vormittags-/Nachmittagsprogramm, Access-Prime-Time, Prime-Time und Late Night ein.“ Die für das abendliche Hauptprogramm wesentlichen Umschaltzeitpunkte sind im deutschen Fernsehen – je nach Sender – 19.00 Uhr bzw. 20.15 Uhr. „Dabei werden Brüche in der Zielgruppenansprache bewusst eingesetzt, um einen Austausch des Publikums zu festen Zeiten zu ermöglichen.“ (Ebd.).

[549] Vgl. Rothenberger: *Von elitär zu populär?*, S. 245.

[550] Even, Anne: „Zeit geben und Zeit nehmen“. http://www.zdf-jahrbuch.de/2006/programmbouquet/even.html, 30.12.2011. Von 1998 bis 2004 stieg die

Dass Arte auch die Doku-Soaps hier platzierte, weist deutlich darauf hin, dass die Programmverantwortlichen dieses Format als integrierten Bestandteil ihres dokumentarischen bzw. journalistischen Portfolios ansahen.

Zu dieser Sendezeit nicht mehr auf freie Formen zu setzen, sondern relativ formatierte Angebote zu präsentieren, schuf eine über die Woche hin stabile Programmleiste. Durch Formate wie die Doku-Soap eröffneten sich für Arte neue Möglichkeiten der Programmgestaltung. Zwar sah die verantwortliche Redakteurin Anne Even in den damals wie heute im Programmkonzepts präsenten Themenabenden, das wesentliche Alleinstellungsmerkmal des Senders: „Ein ganz eigenes Profil zeigt ARTE beim großen Feld der Themenabende, einer Spielfläche für alle Programmformen, vor allem der vielfältigen dokumentarischen.“ [551] Diese Art der Programmierung verlangt vom Zuschauer allerdings eine gewisse „Muße“[552], die häufig nur der derjenige hat, der sich bewusst für das Abendprogramm des Kultursenders entscheidet. An dieser Schnittstelle bildeten die auf eine halbe Stunde Sendezeit begrenzten, leichter zugänglichen Doku-Soaps eine Art ‚Gegenprogramm‘, das dem Sender ermöglichte auch andere Rezipientengruppen zu erreichen, und jüngere Zielgruppen anzusprechen.[553] Das Konzept bewährte sich, so dass Arte in den Jahren von 2003 bis 2005 bis zu 5% der Gesamtsendezeit für Doku-Soaps bereitstellte.[554]

Zahl der gezeigten Produktionen kontinuierlich an. Im Jahr 2004 umfassten die Doku-Soaps auf Arte 5,0% der Gesamtsendezeit, nahmen dann aber wieder ab, 2006 waren es nur noch 3,5% (vgl. Rothenberger: *Von elitär zu populär?*, S. 464).

[551] Even, Anne: „Die Welt erzählen. Vielfalt ohne Marktzwänge: ARTE“. In: *ZDF-Jahrbuch* 1999, S. 72-73, hier S. 72f.

[552] Rothenberger, Liane: *Von elitär zu populär? Die Programmentwicklung im deutsch-französischen Kulturkanal arte.* Konstanz: UVK 2008, S. 305.

[553] Vgl. ebd., S. 246. So äußerte sich auch Even: „Auch ARTE will natürlich mehr Zuschauer, will mit bester Programmierung die wechselnden Zielgruppen erreichen und neue Zielgruppen gewinnen.“ (Even: „Zeit geben, Zeit nehmen“).

[554] Vgl. Rothenberger: *Von elitär zu populär?*, S. 246. (Rothenberger: *Von elitär zu populär?*, S. 271). Sie zitiert im Folgenden aus einem Gespräch, das sie im Jahr 2006 mit Thomas Salb, dem Bereichsleiter für die Programmkoordination bei Arte Deutschland, geführt hat. Ihm erschien das Format zum damaligen Zeitpunkt bereits relativ ausgereizt und er prognostizierte, dass es weniger regelmäßig im Programm erscheinen würde als in den beiden Jahren zuvor (vgl. ebd.). Das spiegelte sich in der Programmplanung wider, denn 2006 wurden weniger Produktionen als in den Jahren zuvor realisiert, die Doku-

Dieses Beispiel zeigt, dass die Gestaltungsmöglichkeiten, die ein Format wie die Doku-Soap eröffnet, den Rezeptionsbedürfnissen verschiedener Teilpublika gerecht werden, denn

> mit ihrer seriellen Dramaturgie spricht sie die Sehgewohnheiten der Lindenstraßen- und GZSZ-Generation an; und sie schlägt der Fernbedienung ein Schnippchen, da jede Sendung mit ihren parallelisierten Geschichten bereits fertig *vorgezappt* daherkommt. So gibt die Doku-Soap auch Multi-Tasking-Junkies und Menschen mit Aufmerksamkeitsstörungen eine Chance. Und, wenn sie gut gemacht ist und von interessanten Menschen erzählt, kann sie auch den Informationssucher erreichen. So nennt die Medienforschung einen Zuschauertypus, der seinen Spaß aus dem aktiven Rezipieren zieht und notorisch versucht, sich aus den angebotenen Geschichten sein eigenes Bild zusammen zu reimen.[555]

Am Beispiel von Arte lässt sich allerdings gleichzeitig feststellen, dass auch öffentlich-rechtlich institutionalisierte Sender sich immer stärker mit den Zwängen des Fernsehmarktes auseinandersetzen müssen. Das führt zur Übernahme von Strategien der Programmplanung, die lange Zeit als kennzeichnend für kommerziell ausgerichtete Programmanbieter gegolten haben. Gleiches belegt das oben angeführte Beispiel der vertikalen Strukturierung des Freitagabendprogramms beim ZDF.[556] Bezogen auf die Weiterentwicklung und Umgestaltung der Sendeabläufe bei Arte zeigt sich darüber hinaus aber auch, dass Veränderungen dieser Art – entgegen aller Sorgen der kulturkritischen Bildschirmwächter – neue Möglichkeiten bieten, um z.B. aus hochkulturellen Sendeformen und populären Produktionen ein den eigenen Ansprüchen

---

Soap erhielten nur noch 3,5 % der Sendezeit (vgl. ebd., S. 464). Even bemerkte dazu: „Wie es weitergeht, bleibt abzuwarten. Die Programmkonferenz in Straßburg hat die Entscheidung. Leicht wird es niemand auf diesem Sendeplatz haben, wenn er Qualität bietet.“ (Even, Anne: „Zeit geben und Zeit nehmen“).

[555] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 307.

[556] Hachmeister und Lingemann stellen generell fest: „Sowohl ARD und ZDF zeigen deutliche Tendenzen zur Formatisierung ihrer Programme, um die gestiegene Unübersichtlichkeit der TV-Landschaft für den Zuschauer zu reduzieren: Kurze, standardisierte Einzelformate werden mit klaren Reihenprofilen ‚aufgerüstet’, um dem Zuschauer einen stärkeren Aufmerksamkeitsreiz zu bieten.“ (Hachmeister; Lingemann: „Die Ökonomie des Dokumentarfilms“, S. 31).

genügendes und den Erwartungen des Publikums entsprechendes Programm zu erstellen. Rothenberger stellt zusammenfassend fest, dass

> die Reformen eine immer stärkere Formatierung und Horizontalisierung mit sich gebracht haben, die mit einer höheren Wiederauffindbarkeit der Sendungen für das Publikum einhergeht. Auch konnte eine zunehmende Offenheit für neue Darstellungsformen wie Doku-Soap, Kochsendungen und Ratespiel festgestellt werden, womit man dem Ruf des Elitefernsehens entgegentreten möchte.[557]

Hier zeigt sich, dass die Formatierung des Nicht-fiktionalen bzw. des Dokumentarischen nicht zwangsläufig mit einem Qualitätsverlust einhergeht, wie die Kritik ihn der Doku-Soap immer wieder zugeschrieben hatte. Ohne Zweifel geht das Format-Konzept grundsätzlich

> vom Marktbegriff aus, sucht zunächst das vorgefundene Spektrum der Elemente eines Genres auszudifferenzieren, die auf diese Weise erweiterten Bausätze auf ihre ‚Marktfähigkeit' durchzutesten und aus den ‚erfolgreichen' – d.h. auf eine große Publikumsakzeptanz stoßenden – Elementen eine Sendung bzw. ein Programm synthetisch zusammenzufügen.[558]

Sie dienen vornehmlich „der Optimierung von Sendeformen vor allem im Hinblick auf die Einschaltquote und Marktanteile sowie die internationale

---

[557] Rothenberger: *Von elitär zu populär?*, S. 383.

[558] Hickethier, Knut: „Formatierung der Programme. Trends der Programmentwicklung im öffentlichen und im privaten Fernsehen". In: Schröder, Hermann-Dieter (Hg.): *Entwicklung und Perspektiven der Programmindustrie.* Baden-Baden 1999, S. 89-103, hier S. 103f. Demgegenüber sind Genres aus Hickethiers Sicht „zunächst einmal Verständigungsbegriffe. Sie dienen als Klassifikationen unterschiedlicher Filme der Kommunikation über Filme, sowohl auf der Rezipienten- als auch auf der Produzentenseite sowie zwischen beiden Seiten. Genres stehen für Organisation von Wissen über die filmische Gestaltung und regulieren die Produktion von Filmen. Sie geben Orientierungen vor, stiften Erwartungen und determinieren die Rezeption. Als Begriffe der Verständigung stehen sie in Beziehung zu Filmeigenschaften, werden aber auch durch die kommunikative Verwendung innerhalb der Diskurse geprägt." (Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse". In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie.* Mainz: Bender 2002, S. 62-103, hier S. 63). Im filmischen Diskurs werden häufig ‚klassische' Kategorien wie z.B. Kriminalfilm, Komödie, Kriegsfilm, Horror- und Fantasyfilm, Melodram oder Western angeführt. Bei näherer Betrachtung verschiedener Produktionen stellt sich auch hier heraus, dass in vielen Filmen Elemente aus anderen Genres integriert wurden. Der Begriff Genre ist durch eine gewisse „Unschärfe" (ebd,. S. 64) gekennzeichnet. „Alle Versuche, eine überschneidungsfreie Typologie von Genres zu entwerfen, sind deshalb bislang gescheitert." (Ebd., S. 65).

Verkäuflichkeit.“ [559] Jedoch lässt die bewusste Entscheidung eines (Hoch)Kulturkanals wie Arte, die Doku-Soap in das Abendprogramm integrieren, den Schluss zu, dass das Format sowohl für die dortigen Programmverantwortlichen als auch für das interessierte Publikum ein qualitatives Potential bot.[560]

Damit erschien das Format gerade Arte nicht nur eine pragmatische Lösung für das programmplanerische Problem eines Senders, der sowohl den deutschen als auch den französischen Sendeabläufen gerecht werden musste.[561] Der Reihentitel „Das Leben – eine Serie“, unter dem die ausgestrahlten Doku-Soaps präsentiert wurden, verwies darauf, dass sich mit diesem dokumentarischen Format eine stabile Brücke zwischen Rezipient und Medium schlagen ließ. Die dort vollzogene Serialisierung des dokumentarischen Fernsehens beruhte auf der für fiktionale Sendeangebote bereits lange existenten Erkenntnis, dass beim Publikum besonders erfolgreiche Angebote nicht punktuell präsentiert, sondern in permanenten Angebotsleisten platziert werden sollten.[562]

---

[559] Mikos: „Imitation und Adaption“, S. 98. Als Fernsehgenres führt er Familienserien, Kriminalserien, Gameshows oder Fernsehfilme an (vgl. ebd., S. 97).

[560] Hier sei noch einmal betont, dass ausgerechnet dieses von der Kritik als qualitativ minderwertig beurteilte Format bei den als seriös geltenden öffentlich-rechtlichen Sendern wie Arte, dem ZDF oder auch dem WDR auf das nachhaltigste Interesse stieß und dort eine Chance zur Entfaltung erhielt, während sich die kommerziellen Anbieter nach ersten Fehlversuchen in ihrem Programm auf etablierte Formate zurückgriffen.

[561] Dieser Vorwurf blieb innerhalb der Kritik jedoch bestehen. Wolf entwickelt im Hinblick auf die Platzierung dieser dokumentarischen Produktionen im Programm der öffentlich-rechtlichen Sender eine schlichte Formel: „Je früher in der Primetime, desto formatierter“ (Wolf, Fritz: „Zunehmende Formatierung. Über den Umgang mit dokumentarischen Sendeplätzen im Fernsehen.“ In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 105-115, hier S. 107). Jung lehnt das Format gerade wegen seiner Positionierung im Abendprogramm ab, denn dass „es sich bei den Doku-Soaps wohl kaum um eine neue dokumentarische Methode handelt, belegt allein schon die Tatsache, dass sie zu den besten Sendezeiten ausgestrahlt werden.“ (Jung: „Hautnah dabei sein!“ S. 286). Weiter heißt es bei ihm: „Erstaunlich dabei ist höchstens, wie viele ehemalige Dokumentarfilmer neben journalistisch arbeitenden Dokumentaristen sich danach drängen, die ästhetischen Normen zu bedienen, bei denen es weder auf den Autor noch auf seine Bilder ankommt.“ (Ebd.). Auf das ehemals laute Klagen darüber, dass das Dokumentarische keinen Platz in der Hauptsendezeit fände, folgte die befremdliche Beschwerde, dass alles, was in der Prime Time mit dem Etikett Doku-Soap versehen wird, genau diesen Anspruch nicht erfüllt.

[562] Vgl. Hickethier: „Dispositiv Fernsehen“, S. 79.

> Mit der Doku-Soap entwickelt der Dokumentarfilm eine Form, die auf die Nutzungsgewohnheiten im seriellen Medium Fernsehen reagiert. […] Wer Fernsehen als serielles Medium begreift, dessen Rezeption stark ritualisierten Charakter hat, der muss auch im Bereich des Dokumentarischen rezeptionsadäquate Formate entwickeln. Die serielle Erzählung ist eine solche.[563]

Die Doku-Soap gleicht sich mit ihrer kurzweiligen Narrationsstruktur der Rezeptionshaltung des Zuschauers an. So wie dieser sich in die Programmangebote ein- und wieder ausklinkt, richtet die Doku-Soap für eine gewisse Zeit den Blick auf den Alltag ihrer Protagonisten, um die so gewonnen Eindrücke auf dem Bildschirm ein- und wieder auszublenden. Auch wenn „the narrative may cover a coherent incident and may be structured to provide a sense of ending, […] there is always more to be said. The characters will continue their lives; the institution will continue its constant adaptations to the demands of the world outside."[564] Das Leben geht weiter, in der Realität ebenso wie im Programm. Somit sind Doku-Soaps als ein Versuch zu werten,

> die bestehenden Formen Reportage, Dokumentation, Porträt und Dokumentarfilm zeitgemäß weiterzuentwickeln. Der Schritt von Einzelstück zur Serie ist dabei nur logisch – er schafft Publikumsbindung und vergrößert die Chance auf Wiedererkennbarkeit. Ebenso nahe liegend ist es, auf Seriendramaturgie und (meistens) auf verschachtelte Geschichten zu setzen. Schließlich ist die Parallelmontage eine klassische und gleichzeitig eine moderne Erzählform. Sie bietet die Chance, Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Welt adäquat widerzuspiegeln.[565]

5.2 Funktionen: Orientieren – Durcharbeiten

Die Entwicklung der Doku-Soap gegen Ende der 1990er Jahre und ihre sich daran anschließende Etablierung, sowie die beim Publikum einige Zeit vorhaltende Popularität weisen auf ein Zuschauerverhalten hin, das trotz der sich

[563] Lünenborg: „Phänomene der Entgrenzung", S. 117.
[564] Ellis: *Seeing Things*, S. 82.
[565] Witzke; Rothaus: *Fernsehreportage*, S. 313.

erweiternden Programmfläche und des stetig wachsenden Angebots insgesamt weniger individualisiert war als vermutet.[566] Zwar gibt es auch heute

> eine sehr starke Ausdifferenzierung der Programmpräferenzen des Publikums aufgrund der gewachsenen Zahl der Programme, doch sind große Teilpublika offenbar mit bestimmten Formaten [...] leicht zu erreichen, egal in welchem Programm sie vertreten sind.[567]

Was bezogen auf die Doku-Soap eine mögliche Erklärung dafür sein könnte, soll im Folgenden erörtert werden. Als das Format seinen quantitativen Höhepunkt erreicht hat, bemerkt die Kritikerin Irmgard Hochreither, dass es im Fernsehen ‚gewaltig menschelt',[568] und stellt die schlicht formulierte aber schwer zu beantwortende Frage: „Warum ist es bloß so interessant, anderen beim Leben zuzuschauen?"[569] Des Rätsels Lösung bleibt sie schuldig, wie viele andere Kritiker verlegt sie sich auf das Konstatieren, nicht auf das Analysieren solcher Phänomene. Sichtermann hingegen versucht sich an einer Erklärung, und bezeichnet Sendeformen wie die Doku-Soap als „Nachbarschaftsfernsehen"[570]. Diese Art nicht-fiktionaler Unterhaltungsserien „bedient die Neugier von Menschen, die just jene Probleme des Führerscheins oder des Babykriegens selber haben oder gern hätten oder aber die umgekehrt heilfroh sind, dass sie sie nicht haben."[571] Hier reicht das vermutete Spektrum möglicher Rezeptions*haltungen* vom Interesse an den Themen bzw. Menschen über Formen der Empathie bis hin zum immer wieder vermuteten Sozialvoyeurismus. Lünenborg setzt sich mit den Rezeptions*gründen* auseinander, und sieht eine

---

[566] Dennoch bietet das Fernsehen gleichzeitig die gegenläufige „Funktion der *sozialen Differenzierung*" (Münker: „Epilog zum Fernsehen", S. 234 [Hervorh. im Original]). „Während wir das Medium Fernsehen auf der einen Seite dazu verwenden, die Anschlußfähigkeit unserer Kommunikation zu sichern, benutzen wir es auf der anderen Seite dazu, uns – durch die Wahl der Programme und Sendungen, die wir einschalten, die Tageszeit zu der wir schauen, den Ort, an dem wir den Apparat aufstellen, etc. – innerhalb der Masse aller Zuschauer individuell zu positionieren." (Ebd., S. 235).
[567] Hickethier: „Dispositiv Fernsehen", S. 78.
[568] Vgl. Hochreither, Irmgard: „Lachen. Selbst wenn's wehtut". In: *Stern*, 18.12.2003, S. 204.
[569] Ebd.
[570] Sichtermann: „Gerupftes Huhn", S. 5.
[571] Ebd.

denkbare gesellschaftliche Funktion dieser zwischen Fakt und Fiktion angesiedelten Formate darin, „dass sie mit der Behandlung des Alltäglichen, des Privaten in dem öffentlichen Medium des Fernsehens neue Angebote zur sinnhaften Orientierung im Alltag liefern."[572] Einer der Gründe für das Publikumsinteresse sind demnach gesellschaftliche Veränderungen, die Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen haben, so wie Ellis es in seinem Konzept des Durcharbeitens veranschaulicht hat.[573] Darauf reagieren die Medien, und insbesondere das Fernsehen.

> Die zunehmende Bedeutung von Alltagsthemen in den Medien reflektiert einen Bedeutungsverlust offizieller Institutionen. Kirche, Nachbarschaft oder Familie bieten kein verlässliches Muster zur Gestaltung des eigenen Lebens. Wo diese Institutionen keine konsensualen, sinngebenden Strukturen repräsentieren, wird das alltägliche Handeln politisch und gesellschaftlich relevant, weil dort täglich neu Sinn produziert werden muss.[574]

Das Dispositiv Fernsehen bietet den Zuschauern innerhalb seiner verschiedenen Programme und Sendeformen sowohl explizite wie auch implizite Orientierungsangebote. Das gilt nicht nur für Informationssendungen; auch den Unterhaltungsformaten kommt eine wesentliche Bedeutung zu.

> Fernsehunterhaltung – sowohl die fiktionale wie die nicht fiktionale Unterhaltung – stellt eine Form von kultureller Kommunikation dar, die sowohl unter gesellschaftlichen Aspekten – also von ihren Funktionen, die sie für die Gesellschaft insgesamt erfüllt – als auch unter individuellen Aspekten, die für die einzelnen Zuschauer von Bedeutung sind, betrachtet werden kann.[575]

---

[572] Ebd., S. 112.

[573] Vgl. Kapitel 2.2.2 der vorliegenden Arbeit.

[574] Ebd. Somit dient das Fernsehen als „eine Maschine, mit deren Hilfe wir uns über die Welt informieren, […] der *sozialen Integration* der Zuschauer: wie andere Medien auch sichert das Fernsehen, um mit Luhmann zu sprechen, die Anschlußfähigkeit der Kommunikation" (Münker: „Epilog zum Fernsehen", S. 230 [Hervorh. im Original]. S. dazu weiterführend Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996). Casetti und Odin bezeichnen das gegenwärtige Fernsehen als einen „Raum des *sozialen Zusammenseins*" (Casetti; Odin: „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen", S. 315 [Hervorh. im Original]).

[575] Hickethier: „Gute Unterhaltung ist nachhaltig", S. 103. Ursula Dehm und Dieter Storll fordern daher, sich endlich von der Vorstellung einer manifesten Dichotomie zwischen Information und Unterhaltung zu verabschieden, da die Unterhaltung durchaus ein Potential zur Orientierung biete. (Dehm, Ursula; Storll, Dieter: „Die Zuschauer verstehen:

Insbesondere ein Format wie die Doku-Soap, das als eines der ersten deutlich und offen Verbindungen zwischen faktischem Material und fiktionalen Strategien herstellte, ermöglichte eine Reihe von auch heute präsenten Rezeptionshaltungen und -gründen, die nicht länger auf Information *oder* Unterhaltung durch das Medium ausgerichtet sind, sondern beiden Bedürfnisse gleichermaßen gerecht werden können. Darin liegt durchaus ein Vorteil des durch formatierte Produktionen geprägten Fernsehens, zu dem auch die Doku-Soap gehörte.

> One important aspect of this generic explicitness is the way that television genres can intermix and cross-fertilize in ways that audiences easily appreciate. Documentary and soap opera can create the real-life hybrid the documentary soap […]. Television's generic explicitness provides a degree of creative possibility.[576]

Diese Kreativität ist darin erkennbar, dass unterschiedliche Produktionen mit verschiedenen Gestaltungsmitteln arbeiteten und voneinander abgrenzbare Intentionen verfolgten. *Die Fahrschule* z.B. wurde von den Zuschauern eindeutig als dokumentarisches Unterhaltungsformat gewertet, das nicht den Anspruch hatte, zur ernsthaften Erklärung und Verinnerlichung von Straßenverkehrsregeln beizutragen. Dahingegen kann eine Doku-Soap wie *Frauen am Ruder* etwas zur kontrovers geführten Debatte zum Thema Frauen in der Bundeswehr beitragen, indem sie anhand ihrer Protagonistinnen exemplarisch veranschaulicht, wie es ist, als Frau eine Offizierslaufbahn bei der Marine anzustreben.[577]

Abschied von der Informations-Unterhaltungsdichotomie". In: *tv diskurs*, 9/2/2005, S. 42-45, hier S. 42f.).

[576] Ellis: *Seeing Things*, S. 102f.

[577] In diesen Fällen fungiert das Fernsehen als ein „kulturelles Forum" (Newcomb, Horace M.; Hirsch, Paul M.: „Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven der Medienforschung". In: *Rundfunk und Fernsehen*, 34/2/1986, S. 177-190, hier S. 177 (OA.: „Television as a Cultural Forum: Implications for Research", 1983), und „entspricht in seiner Vielschichtigkeit der gelebten Erfahrung in unserer Kultur: Es ist auf deren Widersprüchlichkeit und Heterogenität ebenso abgestimmt wie auf deren Offenheit. So korrespondiert das Phänomen des medialen Forums [mit] unserem ganzen Alltagserleben; begreifen wir, was sich auf diesem Forum abspielt, dann können wir vielleicht auch

Die Doku-Soap kann den standardisierten Programmelementen zugeordnet werden,[578] die nach Ellis

> provide stability in a system in which witnessed events of all kinds and their interpretation ceaselessly whirl around. The meanings change, but the formats remain largely the same. The generic mix of a particular television output is crucial in determining the nature of its process of working through.[579]

Das ist der Grund dafür, warum sich in einem seriellen Format wie der Doku-Soap die Geschichten von werdenden Eltern oder Führerscheinaspiranten, wie sie Sichtermann stellvertretend genannt hat, in Variationen wiederholen. Serien versinnbildlichen nach Ellis ein wesentliches Charakteristikum des Fernsehens, indem sie den Zuschauern eine Form von „continuity-with-difference"[580] bieten. Sie präsentieren Themen und Erzählweisen, die den Zuschauer nicht überfordern oder irritieren, ihn aber trotz ihrer Vertrautheit nicht langweilen.

---

die Welt, in der wir leben, besser verstehen und damit erkennen, was wir zu tun haben, um in ihr zu leben." (Ebd., S. 190 [Erg. A.N.]).

[578] Darunter fasst er ganz unterschiedliche Formate, wie z.B. „news, documentary, talk show, soap opera, sitcom, comedy, drama or film." (Ellis: *Seeing Things*, S. 102).

[579] Ebd., S. 103. An anderer Stelle bezieht Ellis den Prozess des Durcharbeitens explizit auf das Dokumentarische: „Broadcast television is particularly sensitive to the practical renegotiations of documentary. Broadcasting has a particular relationship with the everyday world of its viewers. Through its co-presence, the liveness inherent in the fact of transmitting scheduled material, the currency of its habitual use of direct address formats […], broadcasting works through a society's collective concerns about ‚our world', how we perceive it, how we are in it." (Ellis, John: „Documentary and Truth", S. 351). Das Durcharbeiten beschreibt Hickethier als generelle Funktion der Medien. Indem sie „Konstellationen, Probleme, Lebenszusammenhänge zeigen, vorführen und […] in erzählerische Zusammenhänge bringen […], stiften sie *Ordnungen*: Sie heben das eine hervor und stellen das andere zurück, sie bewerten, gewichten und schaffen damit ein strukturiertes Bild von der Welt. Sie vereinfachen dabei, machen das sonst im Alltag immer diffus und undurchsichtig Erscheinende überschaubar […], sie können komplexere Strukturen in Wort, Bild und Ton darstellen und zugleich die vorhandene Welt auf unterschiedliche Weise in ihrer Komplexität reduzieren." (Hickethier: „Orientierungsvermittlung", S. 348).

[580] Ellis: *Visible Fictions*, S. 72f. An dieser Stelle kann noch einmal Fiske herangezogen werden, der hinsichtlich der produzierbaren Texte darauf hinweist, dass „the poverty of the individual text and the emphasis on the constant circulation of meanings mean that popular culture is marked by repetition and seriality, which, among other effects, enable it to fit easily with the routines of everyday life." (Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 125). Ähnlich formuliert es Mikos: „Die Fernsehtexte weisen zahlreiche Bezüge zu anderen Texten auf und schaffen so ein intertextuelles Verweissystem, in dem u.a. Formen der Erfahrungskonstitution der Individuen aufgehoben sind" (Mikos: *Fern-Sehen*, S. 14).

Ein mögliches Beispiel für eine Bedeutungsproduktion durch thematisch vergleichbare, aber gleichzeitig durch die Trennung in Fakt und Fiktion klar unterscheidbare Fernsehtexte stellt z.B. die Doku-Soap *Im Netz der Mordkommission* dar. Sie zeigt, dass die Aufklärung von Verbrechen in der Realität im Gegensatz zur Darstellung fiktionaler Ermittlungen häufig eine mühevolle Kleinarbeit ist; dass echte Kommissare nicht so abgeklärt sind wie ihre fiktionalisierten Kollegen; dass die betroffenen Familien etwas durchmachen, das man sich als Zuschauer in seinem Fernsehsessel kaum vorzustellen vermag; und dass ein realer Mord im Vergleich zu einem fiktiven nicht spannend, sondern schrecklich ist. Hier kommt bei der Doku-Soap neben ihrer Unterhaltsamkeit eine dem Dokumentarischen zugeschriebene Qualität ins Spiel, nämlich die der filmischen Authentie. Ihr Referenzobjekt, wie Hohenberger es nennt,[581] bildet das Leben der Zuschauer in der nichtfilmischen Realität.

> Die Docu-Soaps versprechen [...], unterhaltsamer zu sein als so manche spröde Dokumentation. Sie versprechen aber auch Authentizität: Echte Menschen mit echten Geschichten. In diesem Sinne profitiert die Docu-Soap von einem allgemein gewachsenen Interesse am Dokumentarischen. Mir scheint, dieses Interesse hängt auf eine vertrackte Weise mit einer Welt zusammen, die sich dem Einzelnen [...] immer mehr entzieht [...], den der Wunsch nach Selbstversicherung umtreibt. Der sich vielleicht mehr als je zuvor vergleichen muß und etwas wissen will davon, wie andere leben und wie sie mit dem Leben fertig werden.[582]

Hier kann als Beispiel die Doku-Soap *Abnehmen in Essen* herangezogen werden. Sie zeigte fünf Freundinnen, die ihrem Übergewicht gemeinsam den

[581] Vgl. Kapitel 2.2.3 der vorliegenden Arbeit.

[582] Wolf: „Die Docu-soap“, S. 294. Insofern geht das „Vergnügen beim Fernsehen […] mit informellen Bildungsprozessen einher. Gerade in Sendungen, die dem factual entertainment zugerechnet werden können, wird Alltagshandeln Gegenstand von Sendungen, weil sich die Sender zunehmend an der Lebenswelt ihrer Zuschauer orientieren müssen, um erfolgreich zu sein. Die zahlreichen Doku-Soaps, die seit dem Ende der 1990er-Jahre die öffentlich-rechtlichen und privat-kommerziellen Fernsehprogramme bevölkern, legen […] Zeugnis davon ab.“ (Mikos: „Aktives Erleben“, S. 58). Sie sind ein Beispiel dafür dass „[p]opular texts must offer popular meanings and pleasures – popular meanings are constructed out of the relevances between the text and everyday life, popular pleasures derive from the production of these meanings by the people“ (Fiske: *Understanding Popular Culture*, S. 126).

Kampf angesagt hatten. Die Serie stieß beim Publikum auf große und zumeist positive Resonanz und erhielt darüber hinaus als ‚Qualitätssiegel' einen Grimme-Preis.[583] In ihr gelang die Kombination von Unterhaltung und Information in eindrücklicher Weise, und wie in jeder gelungenen Doku-Soap hatten die Protagonistinnen daran einen entscheidenden Anteil.

> So geschickt, wie es das Zwittergenre Doku-Soap erlaubt, balancieren die beiden Filmemacher [Claudia Richarz und Carl-Ludwig Rettinger] zwischen den journalistischen Ansprüchen des ersten Wortteils und den narrativen Zwängen des zweiten. […] Die wahre Entdeckung aber, die selbst der lauernden Inszenierung mit der Fiktion standhält, sind die fünf Frauen. Das sind keine zerquälten Pummelchen, sondern unschlagbar witzige, charmante, kluge Frauen mit Hobbys, Freunden und Verehrern – die Idealbesetzung für eine Doku-Soap gegen die genuss- und lustfeindliche Magermilchgesellschaft.[584]

Die Serie ermöglichte rein auf Unterhaltung abzielende Lesarten, hatte aber gleichzeitig für viele Zuschauer einen informativen Mehrwert, denn in ihr wurden Themen aus Lebensbereichen wie Gesundheit und Ernährung eingebunden, was bis dahin für nicht-fiktionale Unterhaltungsformate eher unüblich war.[585] Das besondere Merkmal der Informationsvermittlung innerhalb der Serie war, dass die Ernährungs- und Diät-Tipps nicht, wie in Ratgeberformaten üblich, von Experten referiert wurden, sondern zwischen den Frauen ausgetauscht und kommuniziert wurden. Darüber hinaus blickten sie in diesen Momenten auch direkt in die Kamera, und boten sich durch diesen Effekt einer mittelbaren Adressierung der Zuschauer als Experten auf gleicher Augenhöhe an. Diese Einbindung der Rezipienten in die Situation eröffnete eine ganz andere, *en passant* erfolgende Form der Informationsbereitstellung.

Nach Hickethier wird der Austausch über und das Aushandeln von alltagsrelevanten Themen m Medium Fernsehen inzwischen „vor allem durch

---

[583] Vgl. Kapitel 3.2.3, S. 108 der vorliegenden Arbeit.

[584] Zekri, Sonja: „Satt in der Magermilchgesellschaft". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.1.2000, S. 42 [Erg. A.N.].

[585] Vgl. Lücke, Stephanie et al.: „Appetitlich verpackt, aber schwer zu verdauen? Darstellung und Wirkung von Ernährung in Massenmedien: ein Forschungsüberblick". In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 3-4/2003, S. 407-430, hier S. 417.

die Sendeformen begünstigt, die als wenig künstlerisch und eher realitätsnah erscheinen bzw. dafür gehalten werden, also z.B. gerade in den Serien."[586] Zu ihnen gehörte auch die Doku-Soap in ihrer ursprünglichen Konzeption.

[586] Hickethier: „Orientierungsvermittlung", S. 350.

6. (An)Schlussbetrachtungen

> Film und Fernsehen haben eine Weiterentwicklung ihrer Formensprache erfahren, deren Ende bislang nicht zu sehen ist. Dokumentationen, Doku-Reihen, Doku-Soaps, Reality-TV, Doku-Dramen, Biopics – die Zuschauer sehen gerne, was eine „wahre" Geschichte erzählt. Der Bedarf an frischem nonfiktionalem Programm, an Mischformen und dokumentarischem Erzählen wird vermutlich weitersteigen – und das nicht nur, weil die Arbeiten, die hier entstehen, bezahlbar sind, sondern weil dabei in der Regel intelligentes, innovatives und – vielleicht der wichtigste Punkt – häufig auch sehr unterhaltsames Fernsehen herauskommt.[587]

Diese Prognose aus dem Jahr 2002 hat sich insofern bewahrheitet, als dass die Ausdifferenzierung der dokumentarischen Fernsehangebote, die sich zwischen nicht-fiktionalem Material und fiktionaler Dramaturgie bewegen, auch heute und weiterhin grenzenlos erscheint. Nach wie vor wirken die „Entwicklungsmöglichkeiten des Echte-Leute-Fernsehens […] noch nicht ausgereizt."[588] Allerdings hat sich die daraus resultierende Schlussfolgerung im Hinblick auf die zu erwartenden Produktionsergebnisse inzwischen als zu optimistisch erwiesen. Die meisten der in den letzten Jahren entwickelten Doku-Formate zeichnen sich weniger durch intelligente Innovationen aus, als vielmehr durch immer geringere Halbwertszeiten. Die Kulturkritiker fühlen sich bestätigt: Der längst übersättigte Fernsehmarkt verlangt unentwegt nach neuen Produkten, um seine ebenfalls überfütterten Konsumenten auch künftig bei Laune zu halten. Der Umschlag audiovisueller Waren erfolgt zwangsläufig immer schneller, damit die schöne neue Welt dokumentarischer Fernsehunterhaltung sich weiterdrehen kann. Die immer wieder angemahnte Folge dieser beschleunigten Zirkulation ließe sich, wie bereits zuvor, leicht auf die Formel ‚Masse statt

---

[587] Hempel, Heike; Tronnier, Claudia: „Der Glanz von Mainz". In: *ZDF Jahrbuch 2002*. Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen, S. 125. „Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern hat der Boom des Dokumentarischen in den vergangenen Jahren zwar zu einer Ausweitung und Ausdifferenzierung nicht-fiktionaler Programme geführt, nicht aber zu einer Stärkung des klassischen Dokumentarfilms. Zwar gibt es insgesamt mehr Termine für Dokumentarisches […] als noch Mitte der 90er Jahre, doch sind diese Termine vor allem den neuen kurzen Formaten und generischen Hybriden gewidmet." (Hachmeister; Lingemann: „Ökonomie des Dokumentarfilms", S. 31).

[588] Witzke; Rothaus: *Die Fernsehreportage*, S. 337.

Klasse‘ reduzieren. Aber sind die gegenwärtigen Verhältnisse tatsächlich so schaurig schlicht? Die Frage nach der Tragfähigkeit dieser verallgemeinernden Kurzschlüsse sollte der Fernsehwissenschaft auch weiterhin als Triebfeder dienen, die jeweils aktuellen Entwicklungen im Bereich nicht-fiktionaler Formate eingehend zu betrachten, unter Berücksichtigung der im Rahmen dieser Arbeit vorgestellten Zusammenhänge einzuordnen und angemessen zu bewerten.

Festzuhalten ist, dass die Doku-Soap und die Idee einer an den Bedingtheiten des Mediums orientierten Modernisierung des Dokumentarischen dem Druck der fortschreitenden Diversifizierung nicht lange standhalten konnten.

> Das Format ist leider platt gemacht worden durch seine schnelle Ausbeutung. Vor allem die Privaten haben gedacht, damit lägen sie im Trend und könnten billig produzieren. Das hat sich aber letzten Endes gerächt. Das Billige ist eben auch das Schlechte gewesen. Manche haben gedacht, es sei ganz einfach. Man setzt zwei Handlungen nebeneinander und wenn die eine langweilig wird, schneide ich zur anderen. So kann man ein Genre im Publikumsinteresse auslöschen.[589]

Ihre ursprüngliche Konzeption ist inzwischen ein Teil der jüngeren Fernseh(format)geschichte.[590] Dennoch hat sie Spuren hinterlassen. Die Bezeichnung Doku-Soap ist weiterhin gebräuchlich, allerdings wird sie sowohl im Bereich der Produktion als auch im Feld der Kritik relativ beliebig verwendet. Beide Seiten haben zunehmend Schwierigkeiten, die sich stetig wandelnden nicht-fiktionalen Unterhaltungsformate zu benennen. Der jeweiligen Einfallslosigkeit folgt der gemeinsame Etikettenschwindel. Wenigstens in diesem Punkt finden Kritisierte und Kritisierende zusammen. Die Verwendung vordergründiger Nomenklaturen führt somit ein weiteres Mal ins Leere. Um gedan-

[589] Bauer: „Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen“, S. 106.

[590] „Docusoaps were a phenomenon of British and other national televisions during the late 1990s. […] by the early 2000s they had largely disappeared from the schedules in their ‚pure‘ form.“ (Bruzzi: *New Documentary.* 2., überarbeitete Auflage, S. 122). Dennoch waren die Serien im Rückblick „phenomenally successful with viewers and have helped to redefine the observational documentary mode.“ (Bruzzi: *New Documentary*, S. 76).

kenlos verwendeten Begriffen und pauschal gefällten Urteilen etwas entgegenzusetzen, erscheint es erkenntnisreicher, abschließend denjenigen formalen, narrativen und ästhetischen Elementen der Doku-Soap nachzuspüren, die sich im Verlauf der letzten Jahre in die Weiterentwicklung nicht-fiktionaler Programme eingeschrieben haben.

6.1 Endlosgeschichten

Einige der gegenwärtig populären Doku-Formate verfolgen weiterhin das Prinzip der begleitenden Beobachtung, bei der das alltägliche Leben der jeweiligen Protagonisten über einen längeren Zeitraum hinweg dokumentiert wird, um aus dem so gewonnenen Material in der Postproduktion episodenhafte Erzählungen zu montieren. Sie werden von den jeweiligen Produktionsfirmen in der Regel als Doku-Soap ausgeflaggt und auch als solche in den Programmzeitschriften angekündigt. Vom ursprünglichen Format unterscheiden sie sich insofern, als dass sie nicht auf eine bestimmte Anzahl von Folgen angelegt sind, sondern eine mögliche Endlosigkeit implizieren, zumindest solange sie beim Publikum Zuspruch finden. Damit kommen sie einem entscheidenden Merkmal der namensgebenden Soap Opera sogar näher als das ursprüngliche Konzept.[591]

Ein besonders eindrückliches Beispiel für Formate dieser Art stellt die Serie *Goodbye Deutschland! Die Auswanderer* dar. Sie ist seit 2006 ein fester Programmbestandteil und Quotengarant des zur Mediengruppe RTL gehörenden Unterhaltungssenders VOX.[592] In ihr werden Menschen begleitet, deren Plan

[591] Somit nähern sie sich wieder Vorläufer-Formaten, wie z.B. der Langzeitserie *Die Fussbroichs* an.

[592] Zunächst plante die Redaktion des RTL-Magazins *Extra* lediglich einen längeren Bericht über die Auswanderung einer deutschen Familie. Die Zuschauerresonanz darauf war jedoch so groß, dass kurzfristig eine Serie daraus konzipiert wurde (vgl. Schader, Peer: „Ich bin ein Deutscher, holt mich hier raus“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.3.2008, S. 35). Die Serie wurde bei VOX in der Prime Time ausgestrahlt und bescherte dem Sender eines seiner erfolgreichsten und langlebigsten Formate, denn nach dem Erfolg der Co-Produktion von RTL und *Eyeworks Entertainment* wurde zeitnah eine zweite Staffel gedreht und im Sommer 2007 ausgestrahlt. Einzelne Folgen der wöchentlich gesendeten

es ist, fern der Heimat einen Neustart zu wagen. Insofern gleicht das Konzept dem einer themenorientierten Doku-Soap. Die unterschiedlichen Motivationen, Vorstellungen und Erlebnisse bieten eine nahezu unerschöpfliche Quelle für Geschichten, wie sie nur das Leben schreiben kann:

> Während die einen ihren Fortgang minutiös planen, fahren die anderen einfach munter drauflos. Während die einen bereits einen Arbeitsvertrag in der Tasche oder zumindest eine Anstellung in Aussicht haben, wissen die anderen gerade einmal, wo sie die ersten Tage nach der Ankunft verbringen und wie lange ihre Ersparnisse reichen – wenn sie denn welche haben. Und während die Pläne der einen wie Seifenblasen zerplatzen, eröffnen sich für die anderen ungeahnte Möglichkeiten.[593]

So erging es z.B. der Hamburger Familie Reimann. Nachdem sie eine Green Card Lotterie gewonnen hatten, wagten Vater Konny und Mutter Manuela gemeinsam mit Tochter Janina, Sohn Jason sowie einem Hund und einem Papagei den Neuanfang in Texas; ohne fundierte Englischkenntnisse oder ausreichende Rücklagen aber mit großem Durchhaltewillen.[594] Beide Eltern fanden nach kurzer Zeit einen festen Arbeitsplatz, die Kinder gehen zur Highschool und waren relativ schnell integriert. Im Verlauf der ersten Staffel konnten die Zuschauer miterleben, wie sich eine Familie quasi aus dem Nichts heraus ihren ganz eigenen amerikanischen Traum erfüllt.[595] Mit den Reimanns gelang es dem Produktionsteam

---

Serie erreichten einen Marktanteil von über 10% in der werberelevanten Zielgruppe der 14- bis 49jährigen (http://www.presseportal.de/pm/6952/vox; 10.9.2007). 2011 wurde das Format in der Kategorie „Beste Unterhaltung Doku“ für den deutschen Fernsehpreis nominiert.

[593] Nolte, Andrea: „Vom Tabu zum Trend – Arbeitslosigkeit im Unterhaltungsfernsehen“. In: Gamm, Hans-Jochen et al. (Hg.): *Jahrbuch für Pädagogik 2007.* Frankfurt a.M.: Peter Lang 2008, S. 329-347, hier S. 336. Einige der folgenden Passagen zu *Goodbye Deutschland! Die Auswanderer* und zur Endlosserie als aktueller Form des dokumentarischen Fernsehens gehen in modifizierter Form auf diese Veröffentlichung zurück.

[594] Die Reimanns legen Wert auf die Feststellung, dass sie nicht aus Deutschland geflüchtet sind. Sie hatten Arbeit, Familie und Freunde. „Da war bloß der Wunsch nach dem Abenteuer“ (Schader: „Ich bin ein Deutscher“, S. 35).

[595] Schon seit einigen Jahren besitzen die Reimanns ein großes Grundstück an einem See. Inzwischen stehen dort mehrere Ferienhäuser, die Konny selbst gebaut hat. Die Besucher sind überwiegend deutsche Touristen, die die Familie aus dem Fernsehen ‚kennen‘. Anders als die Fussbroichs bekommen die Reimanns nach eigener Aussage kein Honorar vom ausstrahlenden Sender. Sie wissen ihre Bekanntheit aber selbst gut zu vermarkten,

> ein noch unerprobtes Format im Programm zu etablieren. Die unkonventionelle Familie hatte von Beginn an keine Berührungsängste gegenüber der Kamera, und dass ein Hamburger Original auf die Besonderheiten texanischer Lebensart traf, garantierte zusätzliches Unterhaltungs-Potential.[596]

Ihre Medientauglichkeit bewiesen die Familienmitglieder nicht nur vor der Kamera, sondern auch als ‚Dokumentaristen'. Ausgestattet mit einer *family-cam* konnten die Reimanns sich selbst filmen und kommentieren. Diese Aufnahmen fungieren als Ergänzungen des vom Fernsehteam gedrehten und geschnittenen Materials und haben trotz ihrer typischen Heimvideo-Ästhetik einen Charme, der in seiner Amateurhaftigkeit nicht nur unterhaltend wirkt, sondern auch eine größere Nähe zum Publikum vermittelt:

> Durch die selbstbestimmte Nutzung und den dadurch erzeugten subjektiven Blick entstand eine Unmittelbarkeit, die das reine ‚Mitlaufen' der Kamera oder die ebenfalls in das Format eingebundenen Interview-Sequenzen nicht bieten konnten. Wenn die Familie so über ihre eigenen Unzulänglichkeiten lachte oder stolz ihre neuesten Fortschritte und Errungenschaften präsentierte, bot dieses Mittel dokumentarischer Inszenierung den Zuschauern eine besondere Form der Teilhabe.[597]

---

denn in ihrem eigenen Online-Shop kann man nicht nur die Ferienhäuser buchen. Dort gibt es auch T-Shirts, Tassen und verschiedene BBQ-Saucen. Die Geschichten der Reimanns sind inzwischen auf DVDs erschienen, ebenso sind einige Bücher und auch ein Comic auf den Markt gebracht worden. Darüber hinaus ist Konny Reimann seit 2011 in einem Fernsehwerbespot für Milchreis zu sehen. Ein traditionelles Gericht, für das er – so sein Testimonial – auch wieder mal in die Heimat kommen würde.

[596] Nolte: „Vom Tabu zum Trend", S. 339. Der Bezug zur Familie kann aber auch über den der reinen Unterhaltung hinausreichen: „Leute wie die Reimanns wünscht sich jeder in der Nachbarschaft, um sie wochenends zum Grillen einzuladen oder nach Feierabend mal zusammen ein Bier zu zischen. Weil aber nicht jeder solche Nachbarn haben kann, ist ihre Fernsehpräsenz für viele Zuschauer offenbar ein adäquater Ersatz." (Schader: „Ich bin Deutscher", S. 35).

[597] Ebd. Während hier der selbstbestimmte Umgang mit der Kamera lediglich eine Ergänzung des gefilmten Materials darstellt, initiierte die BBC auf Basis der skizzierten technischen Neuerungen der 1990er Jahre das Format *Video Diaries* (1990-1993) und in der Folge *Video Nation* (seit 1993), eine *first-person documentary*, „where individuals are given camcorders and asked to put together a filmed account of an episode in their lives with the minimum of institutional or professional interference". (Kilborn; Izod: *Introduction to Television Documentary*, S. 187). „The whole ‚what you are about to see is the work of an amateur' aspect of the series is no longer merely a negative apology for poor technical quality, but a positive advertisement for the integrity of the amateur. As viewers become increasingly televisually literate, ever more aware of the tricks of the trade

Das an den Reimanns erprobte Konzept wurde in den folgenden Staffeln auf weitere kameratauglichen Auswanderer übertragen, so dass in der gegenwärtigen Konzeption der Serie jede Folge die Geschichten von drei oder vier Familien bzw. Paaren miteinander verbindet. Diese Art der Montage ermöglicht es den Rezipienten, ganz unterschiedliche Varianten eines grundsätzlich ähnlichen Projekts parallel zu verfolgen. Die Auswanderer wechseln in der Regel von Staffel zu Staffel, die Ausgangssituation hingegen bleibt stabil.[598] Durch das stete Einbinden neuer Protagonisten erweitert sich das geografische Spektrum ebenso wie das Repertoire der Charaktere und Erlebnisse, denn keine Auswanderung gleicht der anderen. Im Zusammenspiel mit einem launigen Kommentar aus dem Off, der im Gestus eines auktorialen Erzählers gerne das bereits Geschehene resümiert und den Geschichten noch lieber in Andeutungen vorgreift, funktioniert das Format nicht nur als dokumentarische Langzeitbeobachtung. Ähnlich wie die Doku-Soap erscheint sie auch als unterhaltsame Fortsetzungsgeschichte, die sich ähnlicher narrativer Muster bedient wie fiktionale Fernsehserien. Allerdings waren die Doku-Soaps auf eine bestimmte Anzahl von Folgen ausgerichtet. *Goodbye Deutschland!* nähert sich in seiner vermeintlichen Endlosigkeit den Soap Operas weiter an. Dadurch haben die Rezipienten die Möglichkeit, sich emotional auf die Familien einzulassen und an ihrem Leben teilzuhaben. Sie können sich aber ebenso gut von ihnen abgrenzen und ihr Unverständnis mit einem deutlichen Kopfschütteln vor dem Fernseher zum Ausdruck bringen.

Good bye Deutschland! ist ein dynamisches Format, die miteinander verwobenen Handlungsstränge zeigen die sich stetig wandelnden Situationen und

---

and the constructed nature of documentary objectivity and balance, the amateur retains the power to cut through the layers of scepticism und cynicism with which we have learned to protect ourselves from the professional media, the great manipulator." (Keighron, Peter: „Video Diaries", S. 24). Zum Format *Video Nation* s. weiterführend Dovey: *Freakshow*, S. 121-132 sowie ders: „Camcorder Cults". In: Allen, Robert C.; Hill, Annette (Hg.): *The Television Studies Reader*. London (u. a.): Routledge 2004, S. 557-568, hier insbesondere S. 560.

[598] Ellis sieht darin ein wesentliches Charakteristikum der Endlosserie: „The series itself provides a stable situation in which various incidents take place week by week." (Ellis: *Visible Fictions*, S. 124).

Probleme in unterschiedlichen Familien, wobei das Moment der Auswanderung die thematische Klammer bildet. Ansonsten sind die Verläufe individuell und nicht vorhersehbar. Diese Dynamik erzeugt beim Publikum das Gefühl der Neugierde, weckt das Interesse an den Erlebnissen der Auswanderer in ihrer neuen Heimat und erhält es im Weiteren aufrecht. Unabhängig davon, ob sie mit den Abenteurern fühlen, sich über sie amüsieren oder an ihrem Verstand zweifeln: Sie möchten wissen, was aus den Familien wird, die sich für diesen außergewöhnlichen Weg in ein anderes Leben entschieden haben. Regelmäßige Besuche der Kamerateams sorgen dafür, dass sie immer über den neuesten Stand der Dinge informiert sind. Das Format ist für die Zuschauer auch deshalb so interessant, weil das Wagnis Auswandern für die meisten der vor dem Bildschirm Versammelten aus vielerlei Gründen gar nicht in Frage käme – auch nicht, wenn sich dadurch die Chance auf eine bessere berufliche Perspektive ergeben würde. Aber aus der Ferne gucken kann man ja mal, denn gerade in diesen Unwägbarkeiten, denen sich die Auswanderer stellen müssen, liegt ein wesentlicher Reiz des Formats für die Zuschauer:

> Beobachtet werden die Familien in Situationen eines Alltags, der eigentlich (noch) keiner ist. Dem Ausnahmezustand zwischen Fortgehen und Ankommen sowie der zunächst noch herrschenden Urlaubs- und Abenteuerstimmung folgt zumeist eine Phase der Ernüchterung. […] In fast allen Lebensbereichen müssen sie […] von vertrauten Gewohnheiten Abschied nehmen, ungewohnte Regeln und Verhaltensweisen akzeptieren und neue Routinen entwickeln. Nur so können sie irgendwann in einen an den fremden Gegebenheiten orientierten Alltag finden und diesen als ‚normal' annehmen.[599]

Good Bye Deutschland! funktioniert in ihrer Grundstruktur wie jede beliebige Fernsehserie, allerdings ist sie nicht frei erfunden. Mit einfachen aber effektiven narrativen Mitteln werden aus realen Auswanderer-Erlebnissen von Konny und Co. unterhaltsame Geschichten, die das Potential für eine dauerhafte Zuschauerbindung haben, durch ihre Konzeption als episodenhafte Endlosserie spricht das Format aber auch nur sporadisch interessierte Rezipi-

[599] Nolte: „Vom Tabu zum Trend", S. 336.

enten an und gehört zu der Art von Sendung, an der auch Zapper hängenbleiben. Hier spiegelt sich auf der Formatebene das strukturelles Spezifikum des Dispositivs. Es ist jederzeit möglich, in die Erzählstränge ein- und wieder auszusteigen. Thema und Inszenierung wecken das Interesse der Zuschauer und das Format animiert durch die ‚häppchenweise' angebotenen Geschichten dazu dabei zu bleiben. Gleichzeitig verlangt es keine allzu große Konzentration, was zur Prime Time einem großen Publikum entgegenkommt.

Das Format besticht in erster Linie durch seinen Unterhaltungswert. Doch es bietet auch Subtexte, die informationsorientiert funktionieren, eine Reihe von Assoziationen auslösen und Fragen aufwerfen können. Menschen überschreiten (Landes)Grenzen, um Arbeit und ein besseres Leben zu finden. Was sagt es über die soziale Lage hierzulande aus, dass es anscheinend nicht nur für Abenteurer Sinn macht auszuwandern? Müssen heute nicht nur physische und psychische, sondern tatsächlich auch über geografische Grenzen überwunden werden, um ein wünschenswertes Leben zu führen? Stellt Auswandern wirklich eine Lösung dar oder trifft man fernen Fremde letztlich nicht auf die gleichen Probleme wie in der alten Heimat?[600]

> Antworten findet man in den Geschichten der Auswanderer-Familien nicht, aber eine Reihe von Wegweisern, Ratschlägen und nicht zuletzt Warnungen. Sie verdeutlichen insbesondere den Zuschauern, die vor ihrem Fernseher sitzen und ihn gedanklich bereits in einen Container verladen, dass man auch in Ländern mit vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten nichts geschenkt bekommt und dass der Neuanfang in einem fremden Land trotz vieler lustiger Momente physisch und psychisch immer eine große Herausforderung darstellt. Diese Seiten eines durch die Suche nach Arbeit motivierten Schritts ins Unbekannte werden weder beschönigt

[600] Nach Elias und Weber wird der Ortswechsel „im Grunde zum peripheren Ereignis, da nicht der in einem anderen Land gelegene Ort, also das Fremde beobachtet wird, sondern die innere Dynamik der Auswanderergruppe. […] Die Kamera interessiert sich nicht für die Ursachen der Probleme, sondern nur für die Auswirkungen auf die Protagonisten. Halten sie durch? Werden sie aufgeben und nach Deutschland zurückkehren? Die Alltagssorgen sind fast die gleichen, wie jene die man zu Hause hatte. Der Ortswechsel wird bedeutungslos, der deutsche Problemalltag des Kleinbürgertums ist exportfähig und daher, so sieht es jedenfalls aus, mit Ortlosigkeit geschlagen." (Elias; Weber: „Defekt als Referenz", S. 186).

> noch ausgeblendet. Welche Schlüsse die Rezipienten daraus ziehen, bleibt einmal mehr ihnen selbst überlassen.[601]

6.2 Lifestyle und Lebenshilfe

Die Themen Lifestyle und Lebenshilfe haben im Rahmen des Fernsehprogramms eine lange Tradition. Bereits in den 1960er Jahren setzten sowohl die ARD als auch das ZDF auf Ratgeber-Programme, quasi „jede nichtfiktionale Programminnovation sollte lehrreiche Effekte haben."[602] Die Ratgeber-Sendungen waren daher auch eher nüchtern gestaltet: „Die hilfreiche Empfehlung, die auffordernde Handlung, wurde […] meist sachlich informativ gegeben, ohne besondere attraktive Aufmachung, ohne trickreiche Darstellungen, unterhaltsame Akzente."[603] Damit wurden die Rundfunkanstalten ihrem staatsvertraglich festgeschriebenen Bildungsauftrag gerecht, allerdings platzierte die ARD ihre Sendungen häufig auf den Dritten Programmen und kaum ein Format wurde zur Hauptsendezeit ausgestrahlt.

Das hat sich heute – da Information und Unterhaltung nicht mehr als Dichotomien gelten – grundlegend geändert. Inzwischen stellt es für die Zuschauer zu manchen Programmzeiten ein schwieriges Unterfangen dar, den vielfältigen televisionär vermittelten Tipps und Tricks auszuweichen, die das Fernsehen für alle alltäglichen Lebenslagen bereithält. Bleicher führt die Fülle der Angebote auf eine allgemein manifeste Verunsicherung zurück:

> Bezogen auf die aktuellen Entwicklungen des deutschen Fernsehens führen Phasen des schnellen gesellschaftlichen Wandels und

[601] Nolte: „Vom Tabu zum Trend", S. 340.

[602] Gangloff, Tilmann P.: „TV-Unterhaltung im Wandel der Zeit. Vom Ratgeber bis zum Fernsehen aus dem Windkanal". In: *Tendenz: das Magazin der Bayerischen Landeszentrale für Neue Medien.* München: BLM, 2/2001, S. 10-13, hier S. 12.

[603] Mohl, Hans: „Hobbytips und Lebenshilfe. Ratgebersendungen in den Fernsehprogrammen". In: Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland.* Stuttgart: Reclam 1979, S. 365-376, hier S. 371.

> mit ihm einhergehende Gefühle der Unsicherheit zu einem gestiegenen Orientierungsbedarf in Sachen Lebenshilfe.[604]

Somit bezieht sich der mediale Mechanismus des Durcharbeitens nicht mehr nur auf die Fülle von Informationen und Ereignissen, die außerhalb der Lebenswelt des Publikums angesiedelt sind. Das Fernsehen widmet sich mit derselben Strategie zunehmend auch Themen, welche die Rezipienten selbst und/oder ihr konkretes Umfeld berühren. Diese werden jedoch kaum noch in Form von klassischen Ratgeber-Magazinen oder -Sendungen präsentiert. Vielmehr werden Probleme und die vermeintlich dazu passenden Lösungen durch die konkreten Lebensgeschichten betroffener Personen exemplarisch veranschaulicht. Dazu wird auf die bewährte Kombination nicht-fiktionaler Bilder und fiktionaler Erzählmuster zurückgegriffen, die bereits als narrative Grundlage für die Doku-Soap fungiert hatte.

> Kritik- und verbesserungswürdig erscheint […] so ziemlich alles, was das menschliche Dasein ausmacht: Behausung, Fortbewegungsmittel, Partnerwahl und Familienplanung, Berufswahl und Karriereplanung, psychische und physische Verfasstheit, äußere Erscheinung und innere Werte, ggf. Haustiere und – falls vorhanden – gerne auch Kinder.[605]

Eine Gruppe der Lifestyle-Formate bilden die sogenannten Deko-Soaps. Diese Make-Over-Serien widmen sich den alltäglichen Räumen der Lebenswelt. Sie stellen vornehmlich ästhetische, manchmal auch funktionale Mängel des häuslichen Umfeldes aus, um dann die geschmacklichen Verirrungen und unpraktischen Gegebenheiten umgehend zu beseitigen. Die Neugestaltung eines Zimmers, einer Wohnung oder auch eines ganzen Hauses und der daraus resultierende Vorher-Nachher-Effekt suggerieren den Zuschauern, dass mit der

---

[604] Bleicher: „Das Private ist das Authentische“. Referenzbezüge aktueller Reality-Formate.“ In: Segeberg, Harro (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, S. 111-119, hier S. 118.

[605] Nolte, Andrea: „*Die Super-Nanny*. Eine televisionäre Versuchsanordnung zwischen Spiegelung und Spektakel“. In: Gamm, Hans-Jochen et al. (Hg.): *Infantilisierung des Lernens? Neue Lernkulturen – ein Streitfall. Jahrbuch für Pädagogik 2006.* Frankfurt a.M.: Peter Lang 2007, S. 239-256, hier S. 240. Einige der folgenden Abschnitte gehen in abgewandelter und aktualisierter Form auf diesen Artikel zurück.

vorgenommenen Veränderung der wohnlichen Oberfläche auch ein Gefühl innerer Sicherheit einkehrt: „Orientierungswissen kann man so etwas in unseren wackeligen Zeiten nennen, in denen der richtige Stuhl offensichtlich für den ausreichenden Halt sorgen soll.“[606] Insbesondere das RTL-Format *Einsatz in vier Wänden*[607] hat in jeder Folge eine Antwort auf die von einer schwedischen Möbelkette gestellte Frage „Wohnst du noch oder lebst du schon?“ parat. Hier fungiert der Inbus als Schlüssel zum Glück.[608] Obwohl in jeder Folge die individualisierte Ästhetik der Umgestaltung betont wird, findet

[606] Niedenthal, Clemens: „That's Dekotainment“. In: *taz*, 13.3.2004, S. 13.

[607] Die Serie wird von *MME Me, Myself & Eye Entertainment* produziert und lief zunächst von 2003 bis 2006 täglich und hatte einen festen 30minütigen Sendeplatz im Nachmittagsprogramm. Die Umgestaltung beschränkte sich damals auf ein Zimmer. Danach wurde die Sendung neu konzipiert und wird seit 2009 staffelweise als *Einsatz in vier Wänden – Spezial* in der Prime Time ausgestrahlt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Renovierung ganzer Häuser, die sich in einem desolaten Zustand befinden und deren Bewohner ein schweres Schicksal tragen. Die Titel der einzelnen Folgen, wie z.B. „Die Grusel-Gruft der Messie-Mutter“ lassen Schlimmes ahnen. Die verzweifelten Menschen werden durch die „Deko-Terroristin“ (Buß, Christian; Zinser, Daniela: „Öffnen Sie dieser Frau nie die Tür!“. http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,775332,00.html, 11.8.2011) Tine Wittler und ihre Handwerker „von überalterten Wohnwelten befreit, nicht selten ohne dass dabei auf die sozialen Probleme hingewiesen wird, die eine entsprechende Lösung bisher nicht möglich gemacht haben, z.B. wenn die Familie ein behindertes Kind pflegen muss und sich einen behindertengerechten Umbau des neuen Zuhauses schlicht nicht leisten kann.“ (Elias; Weber: „Defekt als Referenz“, S. 186). In diesen Formaten herrscht eine klare Verteilung der Geschlechterrollen. Tine Wittler stattet den jeweiligen Familien zu Beginn der Folge einen Besuch ab, hört sich Sorgen, Nöte, Wünsche an und macht eifrig Notizen, um dann das Feld den Männern zu überlassen, die bei der Umsetzung der Renovierungsprojekte ihren Einsatz haben. Die dekorative Ausgestaltung liegt dann aber wieder in der Hand der ‚Wohnexpertin‘. Die Moderationstexte werden durch eine männliche Stimme aus dem Off ergänzt. Sie dient vornehmlich dazu, die Arbeitsabläufe zu erläutern, den visuellen Vorher/Nachher-Abgleich zu kommentieren und – natürlich positiv – zu bewerten.

[608] Diese einfache Lösung beruhigt den Zuschauer, der ggf. in einem vergleichbaren Wohnumfeld vor dem Fernseher sitzt und darüber grübelt, ob derjenige, der „zu wenig aus seiner Wohnung macht, am Ende nicht auch zu wenig aus sich selbst [macht]?“ (Niedenthal: „That's Dekotainment“, S. 13 [Erg. A.N.]). Mit wenigen scheinbar leichten Handgriffen könnte er sich und seine kleine Welt ändern – wenn er es denn tatsächlich wollte. Die Illusion, dass neue Möbel auch neue Menschen aus ihnen machen und die Implementierung des angesagten Lifestyles in ihren Wohn-Alltag ihr Leben ändert, ermöglicht eine Verbindung des Rezipienten mit seinen televisionären Stellvertretern: „Echte Menschen in ihren eigenen vier Wänden zeigen die gleichen […] Wünsche wie ihre Zuschauer vor dem Bildschirm.“ (Bleicher, Joan Kristin: „Das Private ist das Authentische“, S. 119). Die Komprimierung einer mehrtägigen bzw. -wöchigen Umgestaltung in einer Netto-Sendezeit zwischen ca. 25 Minuten bis 45 Minuten vermittelt dem Zuschauer überdies den Eindruck, er könnte in kürzester Zeit mühelos ähnliche Ergebnisse erzielen. Jedenfalls wird er am Ende jeder Sendung von Tine Wittler zum Nachmachen animiert: „Bleiben Sie renovierungswütig! Es lohnt sich!“.

durch den Rückgriff auf die immer gleichen Sperrholzmöbel eine manifeste Uniformierung der Räume statt, die durch unterschiedliche Wandgestaltungen und Dekorationsgegenstände marginale Varianzen enthält.[609] Sowohl die Teilnehmer als auch die Zuschauer

> werden hineingeworfen in eine passgenaue Ikea-Welt, heimisch geworden in Katalog-Ansichten, genauso austauschbar wie vermeintlich „up to date". All das sieht aus wie die Kulissenarchitektur aus dem Vorabendprogramm – und soll eben genau dies sein: Rahmenbedingung für ein Leben, dessen Selbstverortung nicht nur in ästhetischen Fragen von der Mattscheibe diktiert wird.[610]

Neben dem Bereich des „redaktionell betreuten Wohnens"[611] gibt es also noch weitere Problemfelder, die das „Transformationsfernsehen"[612] in den letzten Jahren für sich erschlossen hat, um sie vor den Augen des Publikums unablässig zu beackern:

> Nicht nur die Kulissen und Requisiten werden in den zahllosen Renovierungssendungen fernsehgerecht umgestaltet, auch der Körper der Lebensdarsteller und das menschliche Beziehungsverhal-

---

[609] Diese mediale Standardisierung der alltäglichen Umgebung, und befördert eine „Stabilisierung des Verhältnisses von Redundanz und Varietät in der Alltagskultur" (Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 94). Nichtsdestotrotz weisen die Moderatorin und der Off-Kommentar immer wieder auf die Individualität des Ergebnisses hin, das vermeintlich die Persönlichkeit der Bewohner widerspiegelt.

[610] Niedenthal: „That's Dekotainment", S. 13. Bezogen auf den Bereich des Wohnens weicht nach Bleicher der „authentisch wirkende Ursprungsort […] innerhalb der Sendung einer künstlich wirkenden Raumkulisse. Auf diese Weise wird die außerdiegetische Welt in den Handlungsort der diegetischen Welt des Fernsehens umfunktioniert. Der Referenzbezug des Fernsehens bleibt auf die selbst konstruierte televisionäre Wirklichkeit begrenzt." (Bleicher: „Das Private ist das Authentische", S. 115). Im Gegensatz dazu stellt Gareth Palmer fest, dass „lifestyle programming, far from being the froth so easily dismissed by its critics, is illustrative of significant trends in the way we see ourselves as citizens and consumers." (Palmer, Gareth: „‚The New You': class and transformation in lifestyle television". In: Holmes, Su; Jermyn, Deborah (Hg.): *Understanding Reality Television.* London, (u. a.): Routledge 2004, S. 173-190, hier S. 173). Sie bieten den Zuschauern demnach sehr wohl Bezugsmöglichkeiten zur außermedialen Wirklichkeit.

[611] Niedenthal: „That's Dekotainment", S. 13.

[612] Bleicher: „Das Private ist das Authentische", S. 114. In der englischsprachigen Literatur finden sich für die Make-Over-Formate auch Begriffe wie „labors of reinvention" (Ouellette, Laurie; Hay, James: *Better Living through Reality TV. Television and Post-welfare Citizenship*. Malden (u. a.): Blackwell 2008, S. 99), was auf die ‚gebauten' Anordnungen hinweist, in denen das Projekt Selbsterneuerung nicht im eigenen Lebensumfeld, sondern in extra dafür geschaffenen Umgebungen stattfindet.

> ten wird den besonderen dramaturgischen Anforderungen angepasst.[613]

Die mediale Umgestaltung der Alltagsräume greift über auf den Alltagsmenschen, und nimmt dabei Äußeres wie Inneres gleichermaßen ins Visier. Während sich Stil- und Typberatungen im Fernsehen bis vor einigen Jahren auf Themen wie die richtige Kleidung, die passende Frisur, den Umgang mit Kosmetika oder das Kaschieren von Problemzonen beschränkten, gehen sie inzwischen einen Schritt weiter, und damit im wahrsten Sinne des Wortes unter die Haut, um „die Optik des zur Verfügung stehenden Leibs dem gesellschaftlich determinierten Ideal anzugleichen".[614]

Eines der ersten Formate dieser Art im deutschen Fernsehen strahlte ProSieben im Herbst 2004 aus. *The Swan – Endlich schön*[615] kopierte das gleichnamige Original aus dem US-amerikanischen Fernsehen und sorgte für große öffentliche Empörung, diesmal nicht nur von Seiten des Feuilletons.[616] Sechzehn Kandidatinnen ließen für einige Monate ihren Alltag hinter sich, um in der Abgeschiedenheit einer Schönheitsklinik eine körperliche Grunderneuerung mit ungewissem Ausgang vornehmen zu lassen. Das Ergebnis durften die Teilnehmerinnen erst am Ende des Fernseh-Experiments sehen.[617] Schönheitschirurgen, Fitnesstrainer, Ernährungsexperten und psychologische Berater erklärten ihnen im Schnelldurchlauf, welche körperlichen Defizite und mentalen Probleme sie festgestellt, und welche Lösung sie parat hatten. Anschließend unterzogen sich die Frauen einer Grunderneuerung, die durchaus

---

[613] Bleicher, Joan Kristin: „Das Private ist das Authentische", S. 113.

[614] Nolte: „Die Super Nanny", S. 242.

[615] Aktuelle Untersuchungen zum amerikanischen Originalformat *The Swan* und anderen Make-Over-Shows bietet Lancioni, Judith (Hg.): *Fix Me Up. Essays on Television Dating and Makeover Shows.* Jefferson (NC) (u. a.): MacFarland & Company 2010 sowie Heller, Dana: *Makeover Television*. London: I.B. Tauris 2007.

[616] „Nach einer heftigen öffentlichen Diskussion über die Welle von Schönheits-OP-Shows, die zu jener Zeit das deutsche Fernsehen entstellten […], und Warnungen der Landesmedienanstalten strahlte ProSieben die Show dienstags nicht wie geplant um 20.15 Uhr, sondern erst um 21.45 Uhr aus." (Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 1177).

[617] „Dem Zuschauer wurde die Verwandlung immer wieder durch Vorher-Nachher-Bilder vor Augen geführt, die allerdings vor allem illustrierten, dass man ungeschminkt im grauen Schlabberschlafanzug deutlich weniger attraktiv aussieht als mit Make-up und im Abendkleid." (Ebd.).

mit der Kernsanierung eines Hauses in *Einsatz in vier Wänden – Spezial* vergleichbar war. Zähne wurden gezogen, Nasenwände aufgestemmt, Silikonpolster ein- und Fettpolster abgebaut. Nachdem die sichtbaren Folgen der körperlichen *tour de force* abgeklungen waren, wurden die Kandidatinnen dekorativ geschminkt und im Abendkleid vor einen großen Spiegel gestellt, um dann beseelt von ihrer ‚schwanengleichen' äußeren Vollkommenheit wieder in ihr nach wie vor unvollkommenes Leben entlassen zu werden.

> Die hier vollzogene Normierung, erzeugt durch tief greifende körperliche Korrekturen, die dennoch nur die Oberfläche verändern, stellt eine besonders zynische Form der Lebenshilfe dar. Die mittel- und langfristigen Auswirkungen eines uniformierten Wohnzimmers sind überschaubar und der damit verbundene Lifestyle kann bei Nichtgefallen problemlos geändert werden. Wie es aber den Frauen mit ihren kaum reversiblen äußeren Modellierungen im Weiteren ergeht, ist nicht abzusehen – und wird den Zuschauern auch nicht gezeigt.[618]

Lifestyle und Lebensberatung hätten hier ineinander greifen müssen, indem sowohl den Teilnehmerinnen als auch dem Publikum vermittelt wird, dass der in einem Fernsehformat umgestaltete Körper sich in den unveränderten realen Verhältnissen neu positionieren muss, und dass dieser Prozess kein einfacher sein wird.

The Swan legt den Schluss nahe, dass die vormals gewünschte inhaltliche und formale Anpassung des Dokumentarischen an den Alltag der Rezipienten und die herrschenden Fernseh(markt)verhältnisse außer Kontrolle geraten war.[619]

---

[618] Nolte: „*Die Super-Nanny*", S. 243.

[619] Trotz respektabler Quoten (vgl. Reufsteck; Niggemeier: *Fernsehlexikon*, S. 1177) stellte ProSieben die von *Grundy Light Entertainment* produzierte Serie noch im selben Jahr ein. Zunächst schien es, als ob die Zuschauer kein gesteigertes Interesse an diesen im wahrsten Sinne des Wortes tiefgreifenden körperlichen Anpassungen an fremdbestimmtes Schönheitsideal hätten. Doch seit 2009 strahlt RTLII die Serie *Extrem Schön! Endlich ein neues Leben* zur Hauptsendezeit aus. 2011 lief bereits die dritte Staffel, einzelne Folgen erreichten einen Marktanteil von über 11 Prozent (vgl. Schneeberger, Ruth: „Die unerträgliche Seichtigkeit des Scheins". http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-unertraegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287, 30.12.2011). Auch hier werden die neu gestalteten Teilnehmerinnen nach der televisionären Zurschaustellung ohne weitere Betreuung in ihr altes Leben entlassen: „Letztendlich gibt es von RTL2 doch nur einen neuen Busen, eine neue Nase oder ein neues Gebiss. […] Psychologische oder medizinische Betreuung der Kandidaten über die Drehzeit hinaus ist laut Sender nur

Die Produzenten mussten sich den Vorwurf gefallen lassen, in Formaten dieser Art das scheinbar nicht mehr hinterfragbare Diktat fortwährender medialer Unterhaltung mit dem gesellschaftlichen Zwang kollektiver Uniformierung in unheilvoller Weise miteinander zu verbinden. Damit verbunden wäre die Gefahr, Teile der Zielgruppe in ihrer körperlichen Selbstwahrnehmung nachhaltig zu verunsichern, indem sie die Orientierung am gängigen Schönheitsideal als einzigen Weg in ein schönes Leben präsentierten.[620]

Auch die Familie als gesellschaftliche Keimzelle wurde im Zeitalter der Unsicherheit zum Gegenstand medial vermittelter Lebenshilfe, und das Publikumsinteresse daran war erstaunlich nachhaltig. Von 2004 bis 2011 gab die Diplom-Pädagogin Katharina Saalfrank in der RTL-Sendereihe *Die Super Nanny* überforderten Eltern Erziehungstipps, indem sie innerfamiliäre Zustände analysierte und mögliche Konzepte zur Verbesserung entwickelte.[621] Ihr einfaches Motto lautete: „Es gibt keine Problemkinder, nur Verhältnisse, die schwierig sind.“[622] Die erste Staffel wurde in der Prime Time ausgestrahlt und lockte bis zu 6 Millionen Zuschauer vor den Fernsehapparat.[623] Die Erklärung dafür erscheint simpel: „In einer Welt, in der Strenge und Ordnung nicht mehr die aktuelle pädagogische Agenda darstellen und alternative Erziehungskonzepte

---

teilweise gegeben – bei langwierigen kieferorthopädischen Behandlungen.“ (Miklis, Katharina: „OP-Serie ‚Extrem schön‘. Germany’s next Hässlichkeit“. http://www.stern.de/kultur/tv/op-serie-extrem-schoen-germanys-next-haesslichkeit-662197.html, 30.12.2011).

[620] Insbesondere dieser Aspekt wurde auch von der Fernsehkritik aufgegriffen. S. dazu exemplarisch Sonnet, Carola: „Operativ entfernte Persönlichkeiten“. http://www.zeit.de/2004/45/SchoenheitsOP, 30.12.2011. Eine qualitativ ausgerichtete Inhaltsanalyse dieses Formats, die sich insbesondere der Frage widmet, wie junge Mädchen zwischen 13 und 18 Jahren die Sendung rezipieren, bietet Flügel, Anna Tasja: „Medien und die Konstruktion von Schönheitsidealen bei Jugendlichen – Das Beispiel ‚The Swan – Endlich schön!‘“. In: Döveling, Katrin et al. (Hg.): *Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung.* Konstanz: UVK 2007, S. 279-314.

[621] Auch diese Serie beruhte in ihrer Anlage auf einem britischen Format, das ebenfalls 2004 startete und seitdem von Channel 4 ausgestrahlt wird. Saalfrank haderte mit dem Titel der Serie, da er nicht ihrem Selbstbild entsprach: „Ich bin […] keine Nanny, sondern mache Elternberatung.“ (Zitat Saalfrank in Simon, Jana: „Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“, http://www.zeit.de/2005/01/Super_Nanny, 30.6.2006.)

[622] Zitat Saalfrank ebd.

[623] S. Looß, Annekatrin: „Problemkinder gibt es nicht“. http://www.welt.de/data/2004/11/23/364201.html, 30. Juni 2006. Einzelne Folgen der ersten Staffel erreichten bis zu 28 Prozent Marktanteil in der werberelevanten Zielgruppe der 14- bis 49jährigen.“ (Ebd.)

viele Eltern überfordern, trifft diese Art von Primetime-Unterhaltung offenbar den Nerv der Zuschauer.“[624]

So beliebt die Sendung bei den Zuschauern war, so umstritten war sie bei den Kritikern.[625] Viele sahen in Saalfrank das Vorbild „für eine Flut von Fernseh-Coaches, die längst nicht mehr nur den Dachstuben der Republik mit Schlagbohrern zu Leibe rücken, sondern so tun, als könnte man die Dinge ganz grundsätzlich mit dem psychologischen Werkzeugkasten reparieren.“[626]

---

[624] Ebd. Das Format vermittelt den Eindruck, dass nicht nur in Dekorations- sondern auch in Erziehungsfragen die Vermittlung der Ratschläge durch eine Frau authentischer wirkt. Saalfrank sieht das anders: „Ich glaube, es geht nicht um Väter und Mütter, sondern um das, was transportiert wird.“ (Zitat Saalfrank in Simon: „Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“).

[625] Dazu gehörten in diesem Fall nicht nur das Feuilleton, sondern auch viele Pädagogen und Organisationen wie der Kinderschutzbund. Letzterer kritisierte bislang zunächst, dass die Sendung den Respekt vor dem Kind und seiner Familie vermissen lässt. Erziehung brauche Zeit und sei keine „Kinderdressur“ (Beckermann, Antonia; Hollstein, Miriam: „Quote mit einfachen Wahrheiten“. In: *Welt am Sonntag* 30.4.2006, S. 22-23, hier S. 22). Von der Kommission für Jugendmedienschutz erhielt RTL für eine im Mai 2010 ausgestrahlte Folge Bußgeldbescheide in einer Gesamthöhe von 30.000 Euro. Zur Begründung hieß es, dass die in der Sendung gezeigte Behandlung des Kindes durch seine Mutter eine Verletzung der Menschenwürde darstelle. (Vgl. Anonym: „Jugendschützer versus RTL. ‚Super-Nanny‘ verletzt Menschenwürde“. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,757091,00.html; 14.10.2011). Anfang Oktober 2011 forderte der Kinderschutzbund in einem offenen Brief an den RTL-Chefredakteur Peter Kloeppel, die Sendung endgültig abzusetzen (vgl. Zainhofer, Christian: „Offener Brief: Deutscher Kinderschutzbund Bundesverband e.V. fordert RTL zur Beendigung der Sendung ‚Super-Nanny‘ auf“. http://www.dksb.de/images/web/Offener%20Brief%20RTL-%20Super%20Nanny-2011-10-05-js.pdf, 14.10.2011). Grund dafür war eine im September 2011 gesendete Folge, in der tätliche Übergriffe seitens einer Mutter gegenüber ihren drei kleinen Kindern gezeigt wurden. Den Vorwurf, dass weder das Kamerateam noch Katharina Saalfrank selbst in die Situation eingegriffen hätten, wies der Sender als falsche Behauptung zurück, konnte jedoch nicht das Gegenteil belegen. Dabei sagte Saalfrank selbst in einem früheren Interview: „Es gibt bestimmte Dinge, da lasse ich nicht mit mir diskutieren, zum Beispiel, wenn Kinder sich gegenseitig hauen. Oder wenn ich Eltern sehe, die ihren Kindern die Hände wegschlagen, weil sie sich das Mützchen vom Kopf ziehen. Dann gehe ich auch auf der Straße dazwischen. Es geht um Konsequenz und Orientierung.“ (Zitat Saalfrank in Simon: „„Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“). Im genannten Fall wurde das Jugendamt informiert, woraufhin die Kinder in einer Pflegefamilie untergebracht wurden und die Mutter sich mit einer stationären Unterbringung in einer psychiatrischen Einrichtung einverstanden erklärte (vgl. Anonym: „Kinderschutzbund fordert: Stoppt die ‚Super-Nanny‘!“. http://top.de/62YP-Stoppt-die-SuperNanny, 14.10.2011).

[626] Anonym: „Schön, dass wir helfen konnten”. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/coaching-tv-schoen-dass-wir-helfen-konnten-1327940.html, 30.6.2006.

Bei ihren Besuchen machte sie genau das, was das dokumentarische Fernsehen nach Bolesch[627] so lange vermissen ließ:

> Sie sucht über das Medium die Nähe zum Publikum, indem sie in die Untiefen des Alltags eintaucht und in der Beschäftigung mit den konkreten Lebenssituationen einzelner Familien symptomatische gesellschaftliche Zustände aufdeckt. Sie beobachtet und sucht gleichzeitig nach geeigneten Mitteln, um den Betroffenen Wege aus der Krise zu ebnen.[628]

Bei der Beobachtung kamen eine Reihe medialer Werkzeuge zum Einsatz. Kamera und Mikrofon waren die technischen Hilfsmittel, mit denen die Serie den Zuschauern Einblicke in die Realität oftmals kleinbürgerlicher und sozial schwacher Familienverhältnisse zu liefern vermochte.[629] Objektiv und Ton dokumentierten die Zustände aus größtmöglicher Nähe, und es schien, dass dieses ‚Hineingehen' in die Situationen der geforderten Neuausrichtung des Dokumentarischen gerecht werden könnte. Gleichzeitig trug das Format dazu bei, den gesellschaftlichen Diskurs um Familie und Kindererziehung wiederzubeleben, ein Themengebiet, das im Fernsehen lange Zeit stiefmütterlich behandelt wurde.[630] Dabei wurde es natürlich auch selbst zum Gegenstand öffentlicher Kritik, und mit ihm auch Katharina Saalfrank.

---

[627] Vgl. Bolesch: „Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen", S. 43f.

[628] Nolte: „Die Super-Nanny", S. 244f.

[629] Es dominieren kleinbürgerliche und sozial schwache Familien, was den fälschlichen Eindruck vermittelt, dass in der Mittel- und Oberschicht keine Erziehungsprobleme auftreten. Ggf. ist der Fokus auf die untere Skala der gesellschaftlichen Stratifikation einer möglichen Zielgruppe geschuldet, die sich in diesen ausgewählten Beispielen besser wieder findet. Die Einbindung anderer gesellschaftlicher Gruppen könnte allerdings bei den Zuschauern die erleichterte Feststellung erzeugen, dass es ‚denen' da oben auch nicht besser geht. Vielleicht ist der Mangel an diesen gehobenen Schichten aber auch der Tatsache geschuldet, dass sie das Fernsehen nur insofern als Beratungs-Medium akzeptieren, als Alfred Biolek mit Prominenten Kochrezepte austauscht, und bei ernsten Problemen aus Zweifeln am Medium und Scham der Veröffentlichung davor zurückschrecken. Warum die Familien der sogenannten Unterschicht davor keine Scheu haben, kann ebenfalls nur vermutet werden. Die Gratifikation von 2000 Euro kann hier nicht den Ausschlag geben.

[630] Im Gegensatz dazu existierte den 1960er und 1970er Jahren eine Reihe von Ratgeber-Sendungen zu Erziehungsfragen: „Im *Familienrat*, einem Magazin für Eltern und Erzieher, wird erörtert, was man gegen Sprachfehler tun kann. Der *Elternabend* wird zum Treffpunkt für Betroffene mit Ratschlägen zur Erziehung, für Schule und Ausbildung. Das *Lehrerkolleg* gibt Ratschläge zum Lernen und Erziehen. Der Weg zum *Elternführerschein* führt über einen Fernsehkurs." (Mohl: „Hobbytips und Lebenshilfe", S. 366).

In einigen Besprechungen wurden dabei weniger ihre pädagogischen Vermittlungsfähigkeiten bewertet, sondern vielmehr ihre äußere Erscheinung. Während der Dreharbeiten trug Saalfrank eine Art Arbeitskleidung, die zumeist aus schlichten schwarz-weißen Kombinationen bestand. Ihre Haare hatte sie häufig zurückgebunden, manchmal trug sie eine Brille. Nach Meinung einiger Kritiker wirkte sie dadurch wie eine „Erziehungs-Domina“[631], die diese Form der Selbstinszenierung als Professionalisierungsinstrument einsetzte.[632] Saalfrank selbst führte diese Wahrnehmung ihrer Person durch Dritte weniger auf die Kleidung als vielmehr auf ihre Physiognomie zurück: „Ich wirke nun mal mit meinem schmalen Gesicht und der Hakennase auf den ersten Blick streng.“[633] Den Vorwurf, sie würde vornehmlich autoritäre Erziehungsmethoden predigen, entgegnete sie, dass dies nicht ihrem Vorgehen entspreche, sondern dass dieser Anschein „durch den aus Zeitnot knappen Zusammenschnitt der Szenen.“[634] entstehe. Ihr damit verbundener Hinweis, dass sie auf die Postproduktion des Formats keinen Einfluss habe, änderte nichts am daraus resultierenden Eindruck.

Für Saalfrank steht nach eigener Aussage die Vermittlung von Formen des ‚respektvollen Umgangs‘ miteinander und von in Vergessenheit geratenen ‚familiären Werten‘ im Vordergrund, auch wenn sie mit dieser Wortwahl nicht glücklich war: „das klingt immer so verstaubt.“[635] Wichtiger als die Etiketten war ihr die Einsicht der Beteiligten, dass diese Dinge „Selbstverständlichkeiten“[636] darstellen, die es in jeder Familie neu auszuhandeln galt.[637] Ihr Anliegen war es, gemeinsam mit den Eltern neue kommunikative Strategien im Umgang mit den Kindern zu entwickeln und erfolgreich umzusetzen. Nach der Phase anfänglicher Beobachtung führte sie ihnen in Gesprächen vor Augen,

---

[631] Simon: „Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“.
[632] Zu dieser selbstinszenatorischen Strategie s. Pfadenhauer, Michaela: „Das Problem zur Lösung. Inszenierung von Professionalität“. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft.* Opladen (u. a.): Westdeutscher Verlag 1998, S. 291-303, hier insbesondere S. 294-297.
[633] Zitat Saalfrank in Simon: „Sind sie eine Domina der Kindererziehung?“.
[634] Zitat Saalfrank in Looß: „Problemkinder gibt es nicht“.
[635] Zitat Saalfrank in Simon: „Sind sie eine Domina der Kindererziehung?“.
[636] Ebd.
[637] Vgl. ebd.

aus welchen Verhaltensweisen die Erziehungsfehler resultierten, und wie sie ihr Handeln nachhaltig ändern könnten, um auf die tatsächlichen Bedürfnisse ihrer Kinder einzugehen:

> Es ist die Stärke Saalfranks, daß sie mit sparsamen Worten hinter der Fassade von Trotz und Aggression die Sehnsucht nach Liebe freilegt. Diese Momente sind ehrlich und real. Auch weil der Zuschauer ahnt, daß das Gezeigte nur die Spitze des Eisbergs ist und für viele Familien eine „Super Nanny" die letzte Rettung sein könnte.[638]

Die begrenzte Dreh- und Sendezeit reichte letztlich nie aus, um komplexe Erziehungsstrategien zu entwickeln, einzuüben und zu präsentieren. Daher werden simple „Verträge für Verhalten geschlossen und Plakate mit Regeln in die Wohnung gehängt. Alles leicht angestaubte Klassiker der modernen Pädagogik."[639] Hier kam *Die Super Nanny* einem Make-Over-Format wie beispielsweise *Einsatz in vier Wänden* bedenklich nahe. Wesentlich ist die für die Familien wie das Publikum gleichermaßen attraktive Einfachheit der Mittel, mit denen seit Jahren manifeste Probleme schnell in den Griff zu bekommen sind. Ob die Ergebnisse der Wirklichkeit dauerhaft standhalten, bleibt offen. Problematisch ist jedoch nicht nur die Simplizität der Mittel. Ihr ständiger Gebrauch zeigt, dass auch ein Format wie *Die Super Nanny* Momente einer pädagogischen Normierung in sich trägt, wobei fraglich ist ob uniforme Erziehungstipps in allen Fällen gleichermaßen wirkungsvoll sind.

Letztlich entschied RTL, unter welchen medialen Rahmenbedingungen *Die Super Nanny* der pädagogischen Intention gerecht werden sollte. Der Versuch, eine Brücke zwischen Erziehung und Entertainment zu schlagen, um so die Attraktivität einer pädagogischen Ratgeber-Sendung für ein breites Publikum zu erhöhen, erwies sich als zunehmend schwierig. Das grundsätzliche Credo eines kommerziellen Senders lautet im Hinblick auf die erfolgreiche Konzep-

[638] Das wissen anscheinend auch diejenigen Eltern, die sich für das Format bewerben. Ihnen geht es nicht um die berühmten 15 Minuten Ruhm oder die 2000 Euro Aufwandsentschädigung. Sie erwarten in ihrer Verzweiflung über das familiäre Chaos reale, funktionale und nachhaltige Hilfe.

[639] Ebd.

tion seiner Formate letztlich ‚form follows function', und bedeutet im Kontext der dokumentarisch orientierten Lebenshilfe-Sendungen, dass die Ratgeberfunktion im Zweifelsfall der Unterhaltungsfunktion unterzuordnen ist. Die Macher der Serie und auch Saalfrank mussten sich daher immer wieder den Vorwurf gefallen lassen, mit schlichter Pädagogik starke Quote machen zu wollen. Doch um das zu erreichen, waren weniger Saalfranks erzieherische Fähigkeiten gefordert, sondern vielmehr die Potentiale der Familienmitglieder als (Selbst)Darsteller in einem Format, in dem ihnen vermeintlich geholfen werden sollte. Mangelte es dabei an Szenen, in denen es zu visuellen und/oder verbalen Entladungen innerhalb der Familien kam, wurden die Dreharbeiten durchaus abgebrochen und die Betroffenen mit ihren Problemen sich selbst überlassen.[640]

Wenn hingegen Konfliktszenen in ausreichendem Umfang dokumentiert konnten, wurden diese in der Post-Produktion durch die üblichen narrativen Muster strukturiert. Der grundsätzlich gleiche Erzählbogen sorgte für emotionale Höhen und Tiefen, die der Zuschauer als Momente gefühlsmäßiger An- und Entspannung auf Seiten der Protagonisten rezipieren konnte, ohne selbst betroffen zu sein. Im Gegensatz zu ihnen durchlebte er ja nicht die jeweiligen Situationen, vielmehr wurden sie ihm in einer ‚Best-of'-Montage präsentiert, die auf einen unterhaltsamen Mehrwert zielte, der durchaus voyeuristische Züge implizieren konnte.[641] Um den Zuschauer bei Laune zu halten, musste das unterhaltende Moment darüber hinaus nach und nach gesteigert werden,[642] doch die Möglichkeiten waren irgendwann ausgereizt, die Redundan-

[640] Vgl. Beckermann; Hollstein: „Quote mit einfachen Wahrheiten", S. 23. Die Familien bewarben sich, wie auch bei anderen Lifestyle und Lebenshilfe-Formaten, direkt beim ausstrahlenden Sender. Die Produktion übernahm die Firma *Tresor TV*, die u. a. auch die Casting-Formate *Popstars* und *Germany's Next Top-Model* realisieren.

[641] S. dazu Wenzel, bezogen auf nichtfiktionale Formen im Fernsehen der späten 1990er Jahre: „[D]er wissensvermittelnde Pakt zwischen Fernsehen und Zuschauer dankt ab zugunsten einer pseudo-autonomen Voyeurposition. [...] Fernsehen wird so zum Vergnügen der Häme, der Ironie und des Sarkasmus [...]. Letzten Endes besteht das Vergnügen darin, selbst nicht im Fernsehen zu sein, dafür aber dem generalisierten Nachbarn beim Seelentrip zuzuschauen. (Wenzel: „Ballonseide und Schrankwand", S. 75 [Erg. A.N.]).

[642] Die Familienverhältnisse wurden im Verlauf der Serie zunehmend schwieriger: „Mädchengangs, Neonazis – nichts wird ausgespart." (Beckermann; Hollstein: „Quote mit einfachen Wahrheiten", S. 23).

zen nahmen zu. Hierzu sagte Saalfrank selbst in einem Interview „Es gibt keine grenzenlose Zahl von Problemen, keine endlos verschiedenen Familienkonstellationen. Dann wird es ein Wegwerfformat.“[643]

Auch in diesem Punkt unterscheidet sich *Die Super Nanny* nicht von anderen Produkten des nicht-fiktionalen Format-Fernsehens. Nachlassendes Interesse verschlechtert nicht nur die Quoten einer Sendung, sondern verkürzt auch ihre Lebensdauer. Durch diesen Erfolgsdruck bestand die ständige Gefahr, dass Kinder wie Eltern gleichermaßen bloßgestellt werden, mit dem Unterschied, dass sich die Erwachsenen freiwillig darauf eingelassen hatten, ihr Nachwuchs hingegen nicht. Dennoch fand Saalfrank das Vorgehen richtig, denn sie sähe „in diesen Familien so viele schreckliche Szenen zwischen Eltern und Kindern. Da kriege ich jetzt noch Gänsehaut. Es gibt so viel Entwürdigung, die sonst nie aufgedeckt würde, auch nicht durch den Kinderschutzbund.“[644]

Dieses Argument mussten die Kritiker wohl gelten lassen. Sobald es aber um Fragen der Präsentation bzw. Inszenierung des gedrehten Materials ging, geriet die in Erziehungsfragen so standhafte Super-Nanny ins Wanken und nahm schnell eine Verteidigungshaltung ein. Ihre Ansprüche an den Umgang des Fernsehens mit der Realität waren eher niedrig und auch hier rechtfertigte für sie der Zweck die Mittel: „Die Gespräche sind authentisch, und die Familien können sich wieder erkennen. Ich kann aber nicht auch noch für die Kamera die Verantwortung übernehmen.“[645]

Die Sendung wurde im Jahr 2011 überraschend abgesetzt. Saalfrank hatte sich nach Presseinformationen über das zunehmende Zurückdrängen pädagogischer Inhalte und Eingriffe seitens der Produktion in ihre Arbeit beklagt.[646] Ein anderer Grund könnten aber auch die sinkenden Quoten gewesen sein.

> Gerade mal 17,2 Prozent Marktanteil hatte die letzte Staffel bei den Menschen unter 50 Jahren erreicht. Bei der ersten waren es noch über 24 Prozent gewesen. Das ist viel für andere Kanäle. Bei

[643] Zitat Saalfrank in Simon: „Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“.
[644] Ebd.
[645] Ebd.
[646] Vgl. Anonym: „‚Super Nanny‘ Katharina Saalfrank wirft hin“. http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,800054,00.html, 7.12.2011.

> RTL, wo man den Senderdurchschnitt über 18 Prozent notiert, reicht es nicht. Für das kommende Jahr sollen nur noch acht, statt wie 2011 zwölf Sendungen projektiert gewesen sein. Der Zenit war überschritten.[647]

Die Super Nanny bot durch ihre Konzeption und das daraus resultierende Spannungsverhältnis zwischen Information und Unterhaltung reichlich Diskussionsstoff. Aber gerade daraus ergab sich ihr Potential, dem öffentlichen Diskurs über gegenwärtig herrschende Familienverhältnisse und grundlegende Erziehungsfragen wieder Auftrieb zu verleihen. Eine ebenso einfache wie wesentliche Erkenntnis hat das Format vermittelt: „Ein heiles Familienleben fällt nicht vom Himmel. Es ist Arbeit."[648]

6.3 Schluss

Der Umgang mit dem Fernsehen und die Rezeption seiner Angebote stellt zwar keine Arbeit im engeren Sinne dar, aber eine Aktivität, die einer gewissen Kompetenz bedarf. Wenn die Zuschauer einen wie auch immer gearteten individuellen Nutzen aus dem Medium ziehen wollen, müssen sie ihre Subjekt-Position im medialen Kommunikationsprozess einnehmen und in der Lage sein, televisionäre Texte ihren Bedürfnissen entsprechend zu entschlüsseln. Das ermöglicht ihnen

> eigenständig mit den Medienangeboten umgehen, diese oft auch gegen die Intention der Programmanbieter gebrauchen, und dass dieser Gebrauch sowohl individuell als auch kollektiv Funktionen erfüllt. Andererseits erzeugt der Mediengebrauch auch Effekte bei den Nutzern, die ungeplant sind und bei diesen auch nicht immer bewusst entstehen, weil der Mediengebrauch oft unaufgedeckten Beweggründen folgt.[649]

---

[647] Hoff, Hans: „‚Super Nanny' Saalfrank schmeißt hin. Aus für RTL-Erziehungsshow". http://www.sueddeutsche.de/medien/aus-fuer-rtl-erziehungsshow-super-nanny-saalfrank-schmeisst-hin-1.1219311, 7.12.2011).

[648] Beckermann; Hollstein: „Quote mit einfachen Wahrheiten", S. 23.

[649] Hickethier: „Trashfernsehen und gesellschaftliche Modernisierung". In: Bergermann; Winkler (Hg.): *TV-Trash*, S. 23-37, hier S. 23. Bleicher bewertet das produktive Potential dieser Angebote für den Zuschauer wesentlich geringer: „Im Zentrum der televisionären

Die Frage, ob Lebenshilfe und Entertainment in den gegenwärtigen semi-dokumentarischen Fernsehsendungen keine unvereinbaren Antipoden mehr darstellen, können schlussendlich weder Produzenten, Erziehungsexperten, Medienwissenschaftler oder Kulturkritiker beantworten. Sie können nur mutmaßen, ob die derzeitigen nicht-fiktionalen Lifestyle-, Lebensberatungs- und Coaching-Angebote

> das Wissen der Zuschauer sinnvoll erweitern, ob die Empfehlungen wirklich hilfreich sind, ob sie als praxisnahe Vorschläge akzeptiert werden ob sie nicht vielleicht zur Kenntnis genommen, dann aber nicht befolgt werden, ob sie viele zu entsprechendem Verhalten beeinflussen, ob sie Einstellungen nicht nur verstärken, sondern auch umkehren können.[650]

Relevant ist, wie die Zuschauer zu diesen Formaten stehen. Sie entscheiden darüber, ob Sendeangebote wie z. B. *Goodbye Deutschland!* bzw. *Die Super-Nanny* zur reinen Unterhaltung oder auch zur Orientierung dienen, oder ob sie eine Verschwendung von Sende- und Lebenszeit darstellen. Das ist in einer Mediendemokratie ihr gutes Recht.

Das Ende der weiteren Entwicklung populärer Doku-Formate ist nicht absehbar,[651] aber diese Erkenntnis gilt gleichermaßen für das Fernsehen selbst. In dessen Rahmungen sind die Produktionen und Programme eingebettet und in ihnen bewegen sich sowohl die Macher als auch die Kritiker und Rezipienten – und letztlich auch die Fernsehwissenschaftler. Alle Beteiligten müssen sich einerseits mit den bestehenden Bedingtheiten des Mediums arrangieren und andererseits mit seinem steten Wandel auseinandersetzen. Das Beispiel der

---

Orientierungsangebote stehen nicht nur vordergründig hilfreiche Gebrauchsanweisungen für die Lebensführung, dahinter verbirgt sich eine konservative Wertevermittlung, aber auch die Vermittlung unterschiedlicher Lebens- und Konsummodelle." (Bleicher: „Das Private ist das Authentische", S. 118).

[650] Mohl: „Hobbytips und Lebenshilfe", S. 373.

[651] Allerdings erfährt der Begriff Doku-Soap in jüngster Zeit eine Renaissance. Mit ihm werden derzeit die sogenannten *Scripted Reality* Formate bzw. Pseudo-Dokus etikettiert, die das Nachmittagsprogramm einiger kommerzieller Fernsehanbieter dominieren. Diese „Elendsreportagen" (Pauer, Nina: „Der produzierte Prolet", http://www.zeit.de/2010/32/Dokusoaps, 30.12.2011) werden natürlich auch entsprechend im Feuilleton verhandelt.

Doku-Soap in ihrer ursprünglichen Form hat exemplarisch belegen können, dass Veränderungen zumeist vordergründig auf der Formatebene abzulesen sind, gleichzeitig aber die auslösenden Faktoren in den dahinterliegenden Strukturen und größeren Zusammenhängen widerspiegeln. Die in dieser Arbeit vorgenommene Re-Vision lässt daher den Schluss zu, dass es im Rahmen einer fernsehwissenschaftlichen Untersuchung grundsätzlich sinnvoll ist, Format und Medium miteinander in Bezug zu setzen. Eine lediglich auf Fehlersuche und Mängellisten beschränkte Analyse einzelner Sendungen ist ebenso unergiebig wie das ständige Klagen über die Dysfunktionalität des Gesamtsystems Fernsehen. Im Rahmen einer Zusammenschau wird es möglich, Perspektiven zu erarbeiten, die trotz aller Kritik einen Blick auf die Potentiale des Dispositivs in seiner derzeitigen Form eröffnen, und die erkennen lassen, dass auch populäre, mit Argwohn betrachtete Produktionen als Motor für öffentliche Diskurse dienen können. Ohne sie hätte das bislang noch als Leitmedium geltende Fernsehen einen Teil seiner gesellschaftlichen Relevanz vielleicht schon verloren.

7. Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

7.1.1 Monographien, Sammelbände, Aufsätze

Adelmann, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith; Stauff, Markus; Thiele, Matthias (Hg.): „Perspektiven der Fernsehwissenschaft“. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz: UVK 2002, S. 7-20.

Adorno, Theodor W.: „Prolog zum Fernsehen“. In: Ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 69-80 (OA.: 1953).

Adorno, Theodor W.: „Fernsehen als Ideologie“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft II.* (Band 10,2). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 518-532 (OA.: 1953).

Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“. In: Prokop, Dieter (Hg.): *Medienforschung. Band 1. Konzerne, Macher, Kontrolleure.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1985, S. 476-483 (OA.: 1963).

Adorno, Theodor W.: „Kann das Publikum wollen?“. In: Katz, Anne Rose (Hg.): *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema.* München: DTV 1963, S. 55-60.

Armbruster, Stefanie; Mikos, Lothar: *Innovation im Fernsehen am Beispiel von Quizshow-Formaten.* Konstanz: UVK 2009.

Barsam, Richard M.: *Nonfiction film. A critical history.* Überarbeitete und erweiterte Auflage. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1992 (OA.: 1973).

Barthes, Roland: *S/Z*. London: Cape 1975 (OA.: 1970).

Bartz, Christina; Ruchatz, Jens: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Mit Telemann durch die deutsche Fernsehgeschichte. Kommentare und Glossen des Fernsehkritikers Martin Morlock.* Bielefeld: transcript 2006.

Bartz, Christina: *MassenMedium Fernsehen. Die Semantik der Masse in der Medienbeschreibung.* Bielefeld: transcript 2007.

Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen.* 48/11/1994, S. 1047-1074 (OA.: „Le dispositif. Approches métapsychologiques de l’impression de réalité“, 1975).

Bauer, Christian: „Das Gold am Ende des Regenbogens. Über die unentdeckten Möglichkeiten des Dokumentarfilms“. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003, S. 73-92.

Bauer, Christian: „Dokudämmerung“. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 249-252.

Bell, Elaine: „The origins of British television documentary. The BBC 1946 – 1955“. In: Corner, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media.* London: Edward Arnold 1986, S. 65-80.

Beller, Hans: „Die Verbannung des Dokumentarfilms? Eine Filmgattung zwischen den Zeiten“. In: Pflaum, Hans Günther: *Jahrbuch Film 85/86. Berichte / Kritiken / Daten.* München, Wien: Hanser 1985, S. 109-119.

Bergermann, Ulrike; Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I love to hate.* Marburg: Schüren 2000.

Biressi, Anita; Nunn, Heather: *Reality TV. Realism and Revelation.* London (u. a.): Wallflower 2005.

Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema.* Frankfurt (u. a.): Campus 1991.

Beyerle, Monika: *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre.* Trier: WVT 1997.

Bignell, Jonathan: *Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century.* Houndmills, Basingstoke (u. a.): Palgrave Macmillan 2005.

Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems.* Opladen (u. a.): Westdeutscher Verlag 1999.

Bleicher, Joan Kristin: „Formatiertes Privatleben: Muster der Inszenierung von Privatem in der Programmgeschichte des deutschen Fernsehens“. In: Weiß, Ralph; Groebel, Jo (Hg.): *Privatheit im öffentlichen Raum. Medienhandlung zwischen Individualisierung und Entgrenzung.* Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 207-246.

Bleicher, Joan Kristin: „Das Private ist das Authentische. Referenzbezüge aktueller Reality-Formate“. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, S. 111-119.

Bolesch, Cornelia: „Zur Situation des Dokumentarfilms im Fernsehen“. In: Steinmetz, Rüdiger; Spitra, Helfried (Hg.): *Dokumentarfilm als ‚Zeichen der Zeit‘. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen.* München: Ölschläger 1989. S. 43-44.

Borchers, Hans; Kreutzner, Gabriele; Warth, Eva: *Never-ending stories. American soap operas and the cultural production of meaning.* Trier: WVT 1994.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (OA.: *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979).

Brunsdon, Charlotte: *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*. London (u. a.): Routledge 1997.

Brunst, Klaudia: *Leben und leben lassen. Die Realität im Unterhaltungsfernsehen. Essays, Analysen und Interviews.* Konstanz: UVK 2003.

Bruzzi, Stella: *New Documentary: A critical Introduction.* London (u. a.): Routledge, 2000.

Bruzzi, Stella: „Observational – Fly-on-the-wall – Documentary“. In: Creeber, Glen (Hg.): *The Television Genre Book.* London: British Film Institute 2001, S. 129-132.

Bruzzi, Stella: *New Documentary.* 2., überarbeitete Auflage. London (u. a.): Routledge, 2006.

Casetti, Francesco; Odin, Roger: „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semio-pragmatischer Ansatz“. In: Adelmann, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith; Stauff, Markus; Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft.* Konstanz: UVK 2002, S. 311-333 (OA.: „De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique“, 1990).

Conrad, Hans-Werner: „Einige Anmerkungen zum Zustand der Fernsehkritik“. In: Saur, Karl-Otto; Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte.* München: Ölschläger 1988, S. 193-197.

Corner, John: *The art of record. A critical introduction to documentary.* Manchester: Manchester University Press 1996.

Csikszentmihalyi, Mihaly: *Das Flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett 2000 (OA.: 1985).

Currie, Tony: *The Concise History of British Television. 1930 – 2000.* London: Kelly Books 2000.

Dehm, Ursula: *Fernsehunterhaltung. Zeitvertreib, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben.* Mainz: v. Hase und Koehler 1984.

Dehm, Ursula; Storll, Dieter: „Die Zuschauer verstehen: Abschied von der Informations-Unterhaltungsdichotomie“. In: *tv diskurs*, 9/2/2005, S. 42-45.

Deleuze, Gilles: „Was ist ein Dispositiv?“ In: Ewald, François; Wadenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162 (OA.: „Qu’est ce qu’un dispositif?“, 1989).

Diehl, Ute: *Fussbroichs. Die einzig wahre Familiengeschichte.* Köln: Wienand 1994.

Donaher, Noeline: *The Sylvania Waters Diary*. London: Orion 1993.

Dovey, Jon: *Freakshow. First Person Media and Factual Television.* London: Pluto Press 2000.

Dovey, Jon: „Camcorder Cults“. In: Allen, Robert C.; Hill, Annette (Hg.): *The Television Studies Reader*. London (u. a.): Routledge 2004, S. 557-568.

Eggert, Jeannette: *Die Docu-Soap.* Potsdam: Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolff 1999 (unveröffentlichtes Manuskript).

Eick, Denis: *Programmplanung. Die Strategien deutscher TV-Sender.* Konstanz: UVK 2007.

Eitzen, Dirk: „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“. In: *montage/av*, 7/2/1998, S. 13-44.

Ekström, Mats: „Information, storytelling and attractions: TV journalism in three modes of communication“. In: *Media, Culture & Society*, 22/2000, S. 465-492.

Elias, Caroline; Weber, Thomas: „Defekt als Referenz. Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur“. In: Segeberg, Harro (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, S. 177-197.

Ellis, John: *Visible Fictions. Cinema. Television. Video.* Überarbeitete Ausgabe. London (u. a.): Routledge 2003 (OA.: 1982).

Ellis, John: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty.* London: I.B. Tauris 2002.

Ellis, John: „Television Production“. In: Allen, Robert C.; Hill, Annette (Hg.): *The Television Studies Reader*. London (u. a.): Routledge 2004, S. 275-292.

Ellis, John: „Documentary and Truth on Television: The Crisis of 1999“. In: Rosenthal, Alan; Corner, John (Hg.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press 2005, S. 342-360.

Ellis, John: *TV FAQ. Uncommon Answers to Common Questions About TV*. London (u. a.): I.B. Tauris 2007.

Engell, Lorenz: „Das Amedium”. In: *montage/av*, 5/1/1996, S.129-153.

Engell, Lorenz: „Das Ende des Fernsehens“. In: Fahle, Oliver; ders. (Hg.): *Philosophie des Fernsehens.* München: Wilhelm Fink 2006, S. 137-153.

Feil, Georg: „Im Klagen einig – Was ist wirklich los?“. In: Ders. (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003, S. 13-18.

Fiske, John: *Television Culture.* London (u. a.): Routledge 2006 (OA.: 1987).

Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London (u. a.): Routledge 2007 (OA.: 1989).

Fiske, John: „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“, In: Hepp, Andreas; Winter, Rainer (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 41-60.

Flügel, Anna Tasja: „Medien und die Konstruktion von Schönheitsidealen bei Jugendlichen – Das Beispiel ‚The Swan – Endlich schön!‘“. In: Döveling, Katrin; Mikos, Lothar; Nieland, Jörg-Uwe (Hg.): *Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung.* Konstanz: UVK 2007, S. 279-314.

Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse“. In: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve 1978, S. 118-175 (OA.: „Le jeu de Michel Foucault“, 1977).

Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit.* München (u. a.): Carl Hanser 1998.

Frank, Bernward: „Die Währung. Quotenmessung: Methoden, Trends und Partner“. In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 317-320.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998 (OA.: 1900).

Freud, Sigmund: „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“. In: *Gesammelte Werke*, Band 10. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 126-136 (OA.: 1914).

Frey-Vor, Gerlinde: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen: Lindenstrasse und Eastenders im interkulturellen Vergleich.* Berlin: Spiess 1996.

Gangloff, Tilmann P.: „Faszination und Langeweile. Der Homo zappens als mündiger Zuschauer“. In: Ders.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 129-131.

Gangloff, Tilmann P.: „Vom Ratgeber zum Formatfernsehen aus dem Windkanal. TV-Unterhaltung im Wandel der Zeit“. In: *Tendenz: das Magazin der Bayerischen Landeszentrale für Neue Medien.* München: BLM 2/2001, S. 10-13.

Göttlich, Udo; Nieland, Jörg-Uwe: „Der Angriff der Soaps auf die übrige Zeit oder Reader’s Digest der Individualisierung“. In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hg.): *Televisionen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 54-73.

Göttlich, Udo: „Fernsehproduktion, *factual entertainment* und Eventisierung. Aspekte der Verschränkung von Fernsehproduktion und Alltagsdarstellung“. In: *montage/av*, 10/1/2001, S.71-90.

Götz, Maya (Hg.): *Alles Seifenblasen? Die Bedeutung von Daily Soaps im Alltag von Kindern und Jugendlichen.* München: KoPäd-Verlag 2002.

Goldbeck, Kerstin: *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre.* Bielefeld: transcript 2004.

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (OA.: 1962).

Hachmeister, Lutz; Lingemann, Jan: „Die Ökonomie des Dokumentarfilms“. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003, S. 18-41.

Hall, Stuart: „Encoding, Decoding“. In: During, Simon (Hg.): *The Cultural Studies Reader.* New York (u. a.): Routledge 1993, S. 90-103 (OA.: 1973).

Hallenberger, Gerd: „‚Neue Sendeformen'. Thesen zur Entwicklung des Programmangebots im deutschen Fernsehen". In: *montage/av*, 4/2/1995, S. 5-20.

Hallenberger, Gerd; Schanze, Helmut: *Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen.* Baden-Baden: Nomos 2000.

Harvey, Sylvia: „Channel 4 television: from Annan to Grade". In: Corner, John; Dies. (Hg.): *Television Times. A Reader.* London (u. a.): Arnold 1996, S. 201-210.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger 1994.

Heller, Dana: *Makeover Television*. London: I.B. Tauris 2007.

Heller, Heinz-B.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder: Dokumentarfilm und Fernsehen.* Marburg: Hitzeroth 1990.

Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm und Fernsehen. Probleme aus medienwissenschaftlicher Sicht und blinde Flecken". In: Ders.; Zimmermann, Peter (Hg.): *Bilderwelten, Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 15-22.

Heller, Heinz-B.: „Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus". In: *montage/av* 1/1/1992, S. 37-47.

Heller, Heinz-B.: „Dokumentarfilm im Fernsehen – Fernsehdokumentarismus. Theoretische Implikationen". In: Ludes, Peter; Schuhmacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen.* München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Band 3), S. 91-100.

Heller, Peter: „*Geldsorgen* oder das subventionierte Fernsehen. Von der Freiheit der Unabhängigen bis zur Selbstausbeutung". In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* Wien: Sonderzahl 1990, S. 305-321.

Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.

Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens.* Lüneburg: Kultur Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 1991.

Hickethier, Knut: „Apparat – Dispositiv – Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens". In: Ders.; Zielinski, Siegfried (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Berlin: Spiess 1991, S. 421-447.

Hickethier, Knut: „Einleitung". In: Ders. (Hg.): *Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz*. Frankfurt a. M.: Lang 1992.

Hickethier, Knut: „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms". In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien.* Hildesheim (u. a.): Olms-Weidmann 1994, S. 55-71.

Hickethier, Knut: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland.* Berlin: Edition Sigma 1994.

Hickethier, Knut: „‚Bruderschaft der entzündeten Augen'. Eine kleine Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland". In: Faulstich, Werner (Hg.): *Vom ‚Autor' zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen.* München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*, Band 5), S. 119-216.

Hickethier, Knut: „Macht oder Ohnmacht? Die TV-Kritiker über Sinn und Zweck ihrer Arbeit". In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 106-107.

Hickethier, Knut: „Methodische Probleme der Fernsehanalyse". In: Ders. (Hg.): *Aspekte der Fernsehanalyse.* Münster (u. a.): LIT 1994, S. 10-28.

Hickethier, Knut: „Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells". In: *montage/av*, 4/1/1995, S. 63-83.

Hickethier, Knut: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart: Metzler 1998.

Hickethier, Knut: „Formatierung der Programme. Trends der Programmentwicklung im öffentlichen im privaten Fernsehen". In: Schröder, Hermann-Dieter (Hg.): *Entwicklung und Perspektiven der Programmindustrie.* Baden-Baden: Nomos 1999, S. 89-103.

Hickethier, Knut: „Orientierungsvermittlung, Verhaltensmodellierung, Sinnstiftung – Zu den gesellschaftlichen Funktionen der Medien". In: *Medien und Erziehung*, 43/1999, S. 348-351.

Hickethier, Knut: „Trashfernsehen und gesellschaftliche Modernisierung“. In: Bergermann, Ulrike; Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I love to hate*. Marburg 2000, S. 23-37.

Hickethier, Knut: „Medien – Aufmerksamkeit. Zur Einführung“. In: Bleicher, Joan Kristin; ders. (Hg.): *Aufmerksamkeit, Medien und Ökonomie*. Hamburg: LIT 2002, S. 9-13.

Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie.* Mainz: Bender 2002, S. 62-103.

Hickethier, Knut: „Braucht Kritik Wissenschaft?“. In: Beuthner, Michael; Weichert, Stephan Alexander (Hg.): *Die Selbstbeobachtungsfalle. Grenzen und Grenzgänge des Medienjournalismus.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 391-403.

Hickethier, Knut: „Gute Unterhaltung ist nachhaltig“. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung.* Konstanz: UVK 2011, S. 103-112.

Hill, Annette: *Reality TV. Audiences and popular factual television.* London (u. a.): Routledge 2005.

Hißnauer, Christian: *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen.* Konstanz: UVK 2011.

Hörl, Patrick: „Internationale Verflechtungen, Perspektiven und Zukunftschancen“. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz UVK 2003, S. 42-56.

Hoffmann, Kay: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der „Stuttgarter Schule“.* München: TR-Verlagsunion 1996.

Hoffmann, Kay: „Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit“. In: Ders. (Hg.): *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form.* Konstanz: UVK 1997, S. 13-28.

Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch.* Hildesheim (u. a.): Olms 1998.

Holmes, Su: „‚Riveting and real – a family in the raw‘. (Re)visiting *The Family* (1974) after reality TV“. In: *International Journal of Cultural Studies*, 11/2/2008, S. 193-210.

Holmes, Su: „‚The television audience cannot be expected to bear too much reality‘. The Family *and Reality TV*.“ In: Taddeo, Julie Anne; Dvorak, Ken (Hg.): *The tube has spoken: reality TV and history.* Lexington: University Press of Kentucky 2010, S. 98-122.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* (Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Band 3). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (OA.: 1944).

Jacobs, Ingeborg; Seifert, Hartmut: „Große Nähe verlangt Distanz. Das neue Genre Doku-Soap“. In: *ZDF-Jahrbuch 98*. Mainz: ZDF 1999, S. 69-70.

Jung, Ferdinand: „Hautnah dabei sein! Was wollen Doku-Soaps erzählen?“ In: *Medien und Erziehung*, 5/1999, S. 284-287.

Junge, Matthias: „Grimme Preis für Michael Born. Oder: Der Fake als immanentes Prinzip des Fernsehens“. In: *Kursbuch Neue Medien 2000. Ein Reality Check*. München: DVA 2000, S. 178-197.

Karstens, Eric; Schütte, Jörg: *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten.* 2., aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen.* Konstanz: UVK 1999.

Kilborn, Richard: „New contexts for documentary production in Britain“. In: *Media, Culture and Society*, 18/1/1996, S. 141-150.

Kilborn, Richard; Izod, John: *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester (u. a.): Manchester University Press 1997.

Kilborn, Richard: „The Docu-Soap: A critical Assessment“. In: Izod, John; ders., Hibberd, Matthew (Hg.): *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries.* Luton: University of Luton Press 2000, S. 111-119.

Kirst, Hans Hellmut: „Hat die Fernsehkritik einen Sinn?“. In: Katz, Anne Rose: *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema.* München: DTV 1963, S. 109-118.

Klaus, Elisabeth; Lünenborg, Margret [sic!]: „Journalismus: Fakten, die unterhalten – Fiktionen, die Wirklichkeiten schaffen“. In: Baum, Achim; Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Über den Umgang mit Medienwirklichkeiten.* Konstanz: UVK 2002, S. 152-164.

Klaus, Elisabeth; Lücke, Stephanie: „Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 2/2003, S. 195-212.

Klaus, Elisabeth: „Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens“. In: Thomas, Tanja (Hg.): *Medienkultur und soziales Handeln.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 157-174.

Klippel, Heike: „‚Von Grund auf dumm‘. Zur Kritik amerikanischer Serien in den Fachkorrespondenzen“. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen.* Heidelberg: Carl Winter 1992, S. 224-244.

Knop, Karin: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format.* transcript: Bielefeld 2007.

Koch, Thomas: „Der Umgang mit den Quoten grenzt oft an Scharlatanerie“. In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 321-324.

Koch-Gombert, Dominik: *Fernsehformate und Formatfernsehen. TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie.* München: m-press 2005.

Kreimeier, Klaus: „Fingierter Dokumentarfilm und Strategien des Authentischen“. In: Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau-schau-wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK 1997, S. 29-46.

Krewani, Angela: *Hybride Formen: New British Cinema – Television Drama – Hypermedia.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001.

Krieg, Peter: „Die Inszenierung des Authentischen“. In: Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau-schau-wem: Digitalisierung und dokumentarische Form.* Konstanz: UVK 1997, S. 85-95.

Küng-Shankleman, Lucy: *Inside the BBC and CNN. Managing Media Organisations.* London (u. a.): Routledge 2000.

Kuchenbuch, Katharina; Auer, Reiner: *„Audience Flow bei ZDF, ARD, RTL und SAT.1. Ein Instrument zur Unterstützung der Programmplanung“*. In: *Media Perspektiven* 3/2006, S. 154-170.

Lancioni, Judith (Hg.): *Fix Me Up. Essays on Television Dating and Makeover Shows.* Jefferson (NC) (u. a.): MacFarland & Company 2010.

Lowry, Stephen: „Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers“. In: *montage/av* 1/1/1992, S. 113-128.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Lücke, Stephanie: *Real Life Soaps: Ein neues Genre des Reality TV.* Münster: LIT Verlag 2002.

Lücke, Stephanie; Rössler, Patrick; Willhöft, Corinna: „Appetitlich verpackt, aber schwer zu verdauen? Darstellung und Wirkung von Ernährung in Massenmedien: ein Forschungsüberblick“. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 3-4/2003, S. 407-430.

Lünenborg, Margret [sic!]: „Phänomene der Entgrenzung: Journalismus zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung“. In: Friedrichsen, Mike; Göttlich, Udo (Hg.): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion.* Köln: von Halem 2004. S. 108-123.

Lünenborg, Margreth: „Regime der Wahrheit. Docu-Soaps als New Journalism im Fernsehen?“ In: Bleicher, Joan Kristin; Pörksen, Bernhard (Hg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 395-415.

Lünenborg, Margreth: *Journalismus als kultureller Prozess. Zur Bedeutung von Journalismus in der Mediengesellschaft. Ein Entwurf.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.

Meckel, Miriam: „Die neue Übersichtlichkeit. Zur Entwicklung des Format-Fernsehens in Deutschland“. In: *Rundfunk und Fernsehen* 4/1997, S. 475-485.

Metz, Christian: *Semiologie des Films*. München: Fink 1972 (OA.: „*Le cinéma*: *langue ou langage?*“, 1964).

Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1973 (OA.: *Langage et Cinéma*, 1971).

Mikos, Lothar: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium.* Berlin (u. a.): Quintessenz 1994.

Mikos, Lothar: *Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens.* Berlin: VISTAS 2001.

Mikos, Lothar: „Imitation und Adaption statt Experiment: ‚Innovation‘ im deutschen Unterhaltungsfernsehen“. In: Grisko, Michael; Münker, Stefan (Hg.): *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Berlin: Kadmos 2009, S. 93-103.

Mikos, Lothar: „Aktives Erleben. Vom kulturellen Wert der Fernsehunterhaltung“. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung*. Konstanz: UVK 2011, S. 55-64.

Mohl, Hans: „Hobbytips und Lebenshilfe. Ratgebersendungen in den Fernsehprogrammen“. In: Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland.* Stuttgart: Reclam 1979, S.365-376.

Müller, Eggo: „Television goes Reality. Familienserien, Individualisierung, und ‚Fernsehen des Verhaltens‘“. In: *montage/av*, 4/1/1995, S. 85-106.

Müller, Eggo: „Globalisierung und Medien. Bericht eines ortsgebundenen Lesers“. In: *montage/av*, 10/1/2001, S. 9-21.

Münker, Stefan: „Epilog zum Fernsehen“. In: Ders.; Roesler, Alexander: *Televisionen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 220-236.

Münster, Clemens: „Was fehlt der Fernsehkritik?“ In: Katz, Anne Rose (Hg.): *Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen. Beiträge zu einem aktuellen Thema.* München: DTV 1963, S. 103-108.

Newcomb, Horace M.; Hirsch, Paul M.: „Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung“. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 34/2/1986, S. 177-190 (OA.: „Television as a Cultural Forum: Implications for Research“, 1983).

Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary.* Bloomington (u. a.): Indiana University Press 1991.

Nichols, Bill: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture.* Bloomington (u. a.): Indiana University Press 1994.

Nolte, Andrea: „Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats *Popstars*“. In: Dies. (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2002.* Marburg: Schüren 2003, S. 55-67.

Nolte, Andrea: „*Die Super-Nanny*. Eine televisionäre Versuchsanordnung zwischen Spiegelung und Spektakel“. In: Gamm, Hans-Jochen et al. (Hg.): *Infantilisierung des Lernens? Neue Lernkulturen – ein Streitfall. Jahrbuch für Pädagogik 2006.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 239-256.

Nolte, Andrea: „Vom Tabu zum Trend – Arbeitslosigkeit im Unterhaltungsfernsehen“. In: Gamm, Hans-Jochen et al. (Hg.): *Arbeitslosigkeit. Jahrbuch für Pädagogik 2007.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008, S. 329-347.

Nolte, Andrea: „‚Der Tod kommt ungeladen…'". In: *ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben. Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 43*. Marburg: Schüren 2008, S. 52-60.

Odin, Roger: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre". In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.* Wien: Sonderzahl 1990, S. 125-146 (OA.: „Film documentaire – lecture documentarisante", 1984).

O'Malley, Tom: *Closedown? The BBC and Government Broadcasting Policy 1979-92.* London: Pluto Press 1994.

Ouellette, Laurie; Hay, James: *Better Living through Reality TV. Television and Post-welfare Citizenship*. Malden (u. a.): Blackwell 2008.

Paech, Joachim: „Eine Dame verschwindet. Zur dispositiven Struktur apparativen Erscheinens". In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 773-789.

Paget, Derek: *No other way to tell it. Dramadoc / docudrama on television.* Manchester: Manchester University Press 1998.

Palmer, Gareth: „‚The New You': Class and transformation in lifestyle television". In: Holmes, Su; Jermyn, Deborah (Hg.): *Understanding Reality Television.* London (u. a.): Routledge 2004, S. 173-190.

Petley, Julian: „Fact plus fiction equals friction". In: *Media, culture and society.* 18/1/1996, S. 11-25.

Pettigrew, Nick: „Producer Choice – ein Erfolgsrezept?". In: *Media Perspektiven*, 6/6/1995, S. 267-276.

Pfadenhauer, Michaela: „Das Problem zur Lösung. Inszenierung von Professionalität". In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft.* Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 291-303.

Ponkie: „Pfadfinder für Qualität". In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 109-110.

Rettinger, Carl-Ludwig: „Wir stehen erst am Anfang ...". In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme.* Konstanz: UVK 2003. S. 64-73.

Reufsteck, Michael; Niggemeier, Stefan: *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF-Hitparade.* München: Goldmann 2005.

Ridder, Christa-Maria: „Zukunftsstrategien der BBC“. In: *Media Perspektiven* 4/1993, S. 150-158.

Robillard, Serge: *Television in Europe: Regulatory Bodies. Status, Functions and Powers in 35 European Countries.* London (u. a.): University of Luton Press 1995.

Rosengren, Karl E.; Carlsson, Mats; Tagerud, Yael: „Quality in Programming. Views from the North“. In: *Studies of Broadcasting* 27/1991, S. 21-80.

Rosenthal, Alan (Hg.): *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV.* Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press 1999.

Rothenberger, Liane: *Von elitär zu populär? Die Programmentwicklung im deutsch-französischen Kulturkanal arte.* Konstanz: UVK 2008.

Ruoff, Jeffrey: *An American Family. A Televised Life.* Minneapolis (u. a.): University of Minnesota Press 2002.

Rupert, Laurie; Puckett, Sayanti Ganguly: „Disillusionment, Divorce, and the Deconstruction of the American Dream. An American Family *and the Rise of Reality TV*“. In: Taddeo, Julie Anne; Dvorak, Ken (Hg.): *The tube has spoken: reality TV and history.* Lexington: University Press of Kentucky 2010, S. 83-97.

Saur, Karl-Otto: „Fernsehkritik – Ein Spiegel mit blinden Flecken?“. In: Ders.; Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte.* München: Ölschläger 1988, S. 133-139.

Schaar, Erwin: „Yellow TV. Arte kreiert eine deutsche ‚Docu-soap‘“. In: *Medien und Erziehung*, 1/1999, S. 32-33.

Schenk, Michael; Gralla, Susanne: „Qualitätsfernsehen aus der Sicht des Publikums“. In: *Media Perspektiven*, 1/1993, S. 8-15.

Schillemans, Sandra: „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie“. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms.* München: Schaudig und Ledig 1995, S. 11-28.

Schmitz, Manfred: *Fernsehen zwischen Apokalypse und Integration. Instrumentalisierung der Fernsehunterhaltung.* Baden-Baden: Nomos 1995.

Schramm, Karin: *Abnehmen in Essen*. Köln: VGS 2001.

Schuh, Brigitte: *Doku-Soaps: zur Entwicklung und Diskussion eines neuen Unterhaltungsgenres im Fernsehen*. Stuttgart: Hochschule der Medien 1999. http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2004/425/, 29.8.2011.

Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Campus 2000 (OA.: 1992).

Schulze, Gerhard: „Das Medienspiel". In: Müller-Doohm, Stefan; Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *Kulturinszenierungen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 363-378.

Schulze, Gerhard: *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur.* Frankfurt a. M.: Campus 2000.

Sichtermann, Barbara: *Fernsehen*. Berlin: Wagenbach 1994.

Sichtermann, Barbara: „Keine spektakuläre Sache". In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 110-111.

Sichtermann, Barbara: „Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium". In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander: *Televisionen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 113-126.

Sierek, Karl: „Geschichten am Schirm. Ein nützliches Vademekum aus der Theorie des televisionären Dispositivs". In: Haberl, Georg; Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Die Magie des Rechtecks. Filmästhetik zwischen Leinwand und Bildschirm.* Wien (u. a.): Europaverlag 1991, S. 59-70.

Sierek, Karl: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik.* Wien: Sonderzahl 1993.

Silverstone, Roger: *The Message of Television. Myth and Narrative in Contemporary Culture.* London: Heinemann 1981.

Simon, Jeannine: *Wirkung von Daily Soaps auf Jugendliche.* München: Fischer 2004.

Simon-Zülch, Sibylle: „Süßer Wahn". In: Gangloff, Tilmann P.; Abarbanell, Stephan (Hg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland. Wer macht es? Wie wirkt es? Was bringt es?* Frankfurt a. M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 1994, S. 111-112.

Spangenberg, Jochen: *The BBC in Transition. Reasons, Results and Consequences.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1997.

Stadler, Eva: *Die strategische Planung von Fernsehsendungen. Möglichkeiten der Erfolgsoptimierung die medienwissenschaftliche und ökonomische Ansätze*. Konstanz: UVK 2008.

Steinmaurer, Thomas: *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs.* Innsbruck (u. a.): StudienVerlag 1999.

Stratton, Jon; Ang, Ien: „*Sylvania Waters* and the Spectacular Exploding Family". In: *Screen*, 35/1/1994, S. 1-21.

Terrill, Christopher: *H.M.S. Brilliant. In a Ship's Company.* London: BBC Books 1995.

Thiele, Matthias: „Zahl und Sinn. Zur Effektivität und Affektivität der Fernsehquoten". In: Adelmann, Ralf; Hesse, Jan-Otmar; Keilbach, Judith; Stauff, Markus; ders. (Hg.): *Ökonomien des Medialen. Tausch, Wert und Zirkulation in den Medien- und Kulturwissenschaften.* Bielefeld: transcript 2006, S. 305-325.

Treudler-Morlock, Heidi: „Geleitwort". In: Bartz, Christina; Ruchatz, Jens (Hg.): *Mit Telemann durch die deutsche Fernsehgeschichte. Kommentare und Glossen des Fernsehkritikers Martin Morlock.* Bielefeld: transcript 2006, S. 9-12.

Turner, Graeme: *British Cultural Studies. An Introduction*. New York (u. a.): Routledge 1992.

Turner, Graeme: *Ordinary People and the Media. The Demotic Turn*. London (u. a.): Sage 2010.

Wagenführ, Klaus: „Die Anfänge der Fernsehkritik". In: Saur, Karl-Otto; Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Fernsehkritik. Kritiker und Kritisierte.* München: Ölschläger 1988, S. 13-20 (OA.: 1980).

Wagenknecht, Andreas: „Wenn Fledermäuse Walzer tanzen. Zur inszenatorischen Verwendung von Musik in dokumentarischen Formen des Fernsehen". In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1/2008, S. 75-84.

Wegener, Claudia: *Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information.* Opladen: Leske + Budrich 1994.

Wegener, Claudia: „Wenn die Information zur Unterhaltung wird oder die Annäherung des ‚factual television' an das ‚fictional television'". In: Paus-Haase, Ingrid; Schnatmeyer, Dorothee; Dies. (Hg.): *Information, Emotion, Sensation. Wenn im Fernsehen die Grenzen zerfließen.* Bielefeld: AJZ 2000, S. 46-61.

Wegener, Claudia: *Informationsvermittlung im Zeitalter der Unterhaltung. Eine Langzeitanalyse politischer Fernsehmagazine.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001.

Wehmeier, Rolf: *Handbuch Musik im Fernsehen. Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern.* Regensburg: ConBrio 1995.

Wehmeier, Stefan: *Fernsehen im Wandel: Differenzierung und Ökonomisierung eines Mediums.* Konstanz: UVK 1998.

Weiß, Nikola: *Daily Soaps: Das Geheimnis deutscher Seifenopern*. Düsseldorf: VDM 2004.

Wenzel, Eike: „Ballonseide und Schrankwand. Privatheit und Intimität bei den Fussbroichs und in der Docu-Soap“. In: Bergermann, Ulrike; Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I Love to Hate.* Marburg: Schüren 2000, S. 71-81.

Wildenhahn, Klaus: *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt: Kommunales Kino 1975.

Wilkins, Margaret Z.: *A Family Affair*. London: Michael Joseph Ltd 1975.

Williams, Raymond: *Television. Technology and cultural form.* New York: Schocken Books 1975.

Winkler, Hartmut: *Switching, Zapping: ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm.* Darmstadt: Häusser 1991.

Winkler, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘*. Heidelberg: Carl Winter 1992.

Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Witzke, Bodo; Rothaus, Ulli: *Die Fernsehreportage.* Konstanz: UVK 2003.

Wolf, Fritz: „Die Docu-Soap. Renaissance oder Ende des Dokumentarfilms im Fernsehen“. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster: Waxmann 2001, S. 290-295.

Wolf, Fritz: *Alles Doku oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen.* Düsseldorf: LfM 2003.

Wulff, Hans J.: „Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden“ In: *montage/av*, 4/1/1995, S. 107-123.

Wulff, Hans J.: „*Flow*. Kaleidoskopische Formationen des Fern-Sehens“. In: *montage/av*, 4/2/1995, S. 21-39.

Young, Colin: „The Family“. In: *Sight and Sound*, 43/4/1974, S. 206-211.

Zimmermann, Peter: *Fernsehdokumentarismus: Bilanz und Perspektiven.* München: Ölschläger 1992.

Zimmermann, Peter: „Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart“. In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; ders. (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*. München: Fink 1994 (*Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland.* Band 3), S. 213-324.

Zimmermann, Peter: „Der Autorenfilm und die Programm-Maschine Fernsehen“. In: Ders.; Hoffmann, Kay (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 85-103.

7.1.2 Zeitungsartikel, Kritiken, Interviews

Anonym: „Dallas in Entenhausen“. In: *Der Spiegel*, 18/1992, S. 248-250.

Anonym: „Escht escht“, In: *Der Spiegel*, 51/1992, S. 215.

Anonym: „Auf Jux-Welle“. In: *Stern*, 5.11.1998, S. 288.

Anonym: „Das Clubschiff“. http://www2.rtl.de/vorschau/program_info.hts?pi_id=6105709, 5.3.1999.

Anonym: „Seelenverkäufer auf großer Fahrt. Das Leben ist eine lange Doku-Soap: ‚Das Clubschiff’ (RTL)“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.3.1999, S. 48.

Anonym: „Flop der Billig-Dokus“. http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,41714,00.html, 22.2.2004.

Anonym: „Das Leben ist schön blöd“. In: *TV Today*, 9/2000, S. 43.

Anonym: http://www.uktv.co.uk/uktvDocumentary/More.cfm?ccs=47&cs=678&pre-view=1 30.8.2004)

Anonym: „Schön, dass wir helfen konnten”. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/coaching-tv-schoen-dass-wir-hel-fen-konnten-1327940.html, 30.6.2006.

Anonym: „Entscheidung des Verwaltungsrats: ZDF-Chefredakteur Brender muss gehen“. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,663847,00.html, 30.11.2009.

Anonym: „Der Mann der Kerner und Pocher holte. Geschäftsführer Guido Bol-ten verlässt SAT.1“. http://www.welt.de/fernsehen/article5832136/Geschaeftsfuehrer-Guido-Bol-ten-verlaesst-Sat-1.html 20.1.2010.

Anonym: „Das Ambilight von Philips macht den Unterschied. Was ist Ambi-light?“. http://presse.philips.de/apps%5Cn_dir%5Ce1231501.nsf/pages/5B896FC4D52155DBC12574B00039B69F/$FILE/Backgrounder+-+Ambilight.pdf, 8.10.2011.

Anonym: „Jugendschützer versus RTL. ‚Super-Nanny‘ verletzt Menschen-würde“. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,757091,00.html, 14.10.2011.

Anonym: „Kinderschutzbund fordert: Stoppt die ‚Super-Nanny'!". http://top.de/62YP-Stoppt-die-SuperNanny, 14.10.2011.

Anonym: „‚Super Nanny' Katharina Saalfrank wirft hin". http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,800054,00.html, 7.12.2011.

Allmaier, Michael: „Voller Bauch agiert nicht gern". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 12. 1998, S. 34.

Arnu, Titus: "Nicht privat, also besser?". In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.5.1998, S. 19.

Bahnerth, Michael: „Doris, es ist grün!". In: *Die Zeit*, 16.3.2000, „Besser Leben", S. 4.

Beckermann, Antonia; Hollstein, Miriam: „Quote mit einfachen Wahrheiten". In: *Welt am Sonntag* 30.4.2006, S. 22-23.

Bönig, Christian: „Dokumentation: Klitschko-Clan gewährt „Blick hinter den Ring'". *Die Welt*, 11.6.2002, http://www.welt.de/print-welt/article393950/Dokumentation_Klitschko_Clan_gewaehrt_Blick_hinter_den_Ring.html, 30.12.2011.

Buß, Christian; Zinser, Daniela: „Öffnen Sie dieser Frau nie die Tür!". http://www.spiegel.de/kultur/tv/0,1518,775332,00.html, 11.8.2011.

Even, Anne: „Die Welt erzählen. Vielfalt ohne Marktzwänge: ARTE". In: *ZDF Jahrbuch 1999*. Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen, S. 72-73.

Even, Anne: „Zeit geben und Zeit nehmen". http://www.zdf-jahrbuch.de/2006/programmbouquet/even.html, 30.12.2011.

Fischer, Michael: „Wer reinkommt, bestimme ich". In: *Der Spiegel*, 39/1986, S. 224-228.

Fischer, Stefan: „Anschwellender Bocksgesang". In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.10.2003, S. 18.

Gatzemeier, Heiner: „Die Menschen von Weesenstein". http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/schwerpunkte/gatzemeier.htm, 30.12.2011.

Gehrs, Oliver: „Mädels, Möpse, Marktanteile". In: *Der Spiegel* 37/1999, S. 134.

Gustedt, Volker; Handwerk, Michael: „Der Star von nebenan". In: *Focus*, 7.6.1999 (http://focus.msn.de/F/FC/fc.htm; 9.8.2004).

Heimbach, Ariane: „Helden wie wir“. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 17, 23.4.1999. (http://www.sonntagsblatt.de/artikel/1999/17/17-s3.htm; 5.8.2004)

Hochreither, Irmgard: „Lachen. Selbst wenn’s wehtut“. In: *Stern*, 18.12.2003, S. 204.

Hoff, Hans: „Sein als Schein“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.3.2000, S. 22.

Hoff, Hans: „‘Super Nanny‘ Saalfrank schmeißt hin. Aus für RTL-Erziehungs-show“. http://www.sueddeutsche.de/medien/aus-fuer-rtl-erziehungsshow-super-nanny-saalfrank-schmeisst-hin-1.1219311; 7.12.2011.

Kaiser, Andrea: „Die Billigen und die Willigen“. In. *Die Zeit*, 21.8.2003, S.37.

Knoben, Martina: „Schwere Geburt“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.5.1999, S. 18.

Kreimeier, Klaus: „Der Handwerker“. In: *taz*, 25.1.1996, S. 18.

Lilienthal, Volker: „Der Zeuge Günther Jauch im Filmfälscher-Prozeß“. In: *Die Zeit*, 1.11.1996. (http://www.zeit.de/1996/45/jauch.txt.19961101.xml; 14.10.2011)

Looß, Annekatrin: „Problemkinder gibt es nicht“. http://www.welt.de/data/2004/11/23/364201.html, 30. Juni 2006.

Lumby, Catherine: „Sylvania Waters“. http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/sylvaniawate/sylvaniawate.htm, 30.8.2004.

Miklis, Katharina: „OP-Serie ‚Extrem schön‘. Germany’s next Hässlichkeit“. http://www.stern.de/kultur/tv/op-serie-extrem-schoen-germanys-next-haesslichkeit-662197.html, 30.12.2011.

Müller, Jan: „Maureens Mondfahrt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.10.1998, S. 37.

Niggemeier, Stefan: „Bitte anschnallen!“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.4.1999, S. 22.

Niggemeier, Stefan: „Deutschland ist Weltmeister!“. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 24/2002, 16.6.2002, S. 33.

Niggemeier, Stefan: „Fall Brender. Es geht ums Prinzip“. http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fall-brender-es-geht-ums-prinzip-1775460.html; 30.11.2009.

Ogle, Tina: „Lord of the fly-on-the-walls“. http://observer.guardian.co.uk/screen/story/0,6903,639922,00.html, 30.8.2004.

Pauer, Nina: „Der produzierte Prolet“. http://www.zeit.de/2010/32/Dokusoaps, 30.8.2010.

Przybyla, Anne: „Zwischen Banken und Bordellen“ In: *Der Spiegel*, 6.7.2004. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,307496,00.html, 30.12.2011.

Riepe, Manfred: „Der Geruch nach Seife. Zum sechsten Dokumentarfilm-Workshop in Baden-Baden“. In: *Frankfurter Rundschau*, 11.6.1999, S. 13.

Schader, Peer: „Chaos fährt mit“. In: *Tageszeitung*, 6.5.2000, S. 23.

Schader, Peer: „Ich bin ein Deutscher, holt mich hier raus“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.3.2008, S. 35.

Schneeberger, Ruth: „Die unerträgliche Seichtigkeit des Scheins“. http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-uner-traegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287, 30.12.2011.

Schütze, Stephan: „Die Sorgen des Kommissars“. In: *Berliner Zeitung*, 6.7.2001, S. 13.

Schultheis, Christoph: „Fahrn Se mal rechts ran“. In: *taz*, 4.5.1999, S. 14.

Sichtermann, Barbara: „Nur peinlich“. In: *Die Zeit*, 11.3.1999, S. 42.

Sichtermann, Barbara: „Schokoseite“. In: *Die Zeit*, 16.3.2000, S. 48.

Sichtermann, Barbara: „Gerupftes Huhn“. In: *epd medien*, 4/2004, S. 3-6.

Sieder, Joe: „‚Fly on the Wall‘ TV“. http://www.screenonline.org.uk/tv/id/698785/, 30.8.2004.

Simon, Jana: „Sind Sie eine Domina der Kindererziehung?“, http://www.zeit.de/2005/01/Super_Nanny, 30.6.2006.

Sonnet, Carola: „Operativ entfernte Persönlichkeiten“. http://www.zeit.de/2004/45/SchoenheitsOP, 30.12.2011.

Steinbach, Anna. „Die Trauer des Kommissars“. In: *Der Spiegel*, 27/2001, S. 109.

Tittelbach, Rainer: „Der Fernsehhunger nach sozialer Erfahrung“, In: *Die Welt*, 18.4.2000. http://www.welt.de/print-welt/article511809/Der_Fernsehhunger_nach_sozialer_Erfahrung.html; 30.12.2011.

Ungerer, Klaus: „Der Koch und seine Liebhaber“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.7.1999, S. 44.

Vahabzadeh, Susan: „Die Helden des Alltags“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6.5.1999, S. 10.

Weidinger, Birgit: „Das Auge klebt am Skalpell“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.8.1998, S. 21.

Wellershoff, Marianne: „Jeder kann ein Star sein“. In: *Der Spiegel*, 4/1999, 25.1.1999, S. 100-102.

Wilke, Wolfgang: „Das TV-Programmjahr 1999: Doku-Soaps und Reality-TV sind die neuen Trends“. In: *Horizont* 1/1999, S. 36.

Wilke, Wolfgang: „Der Alltag als Drehbuchvorlage“. In: *Horizont* 13.5.1999, 19/1999, S 45.

Wirth, Björn: „Schröder mag Perlhuhn“. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0911/media/0037/index.html, 6.12.2010.

Wolf, Fritz: „Plot, Plot und wieder Plot. ‚Doku-Soap’: Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?“. http://www.epd.de/medien/1999/22leiter.htm, 29.9.2004.

Wolf, Fritz: „Verlegenheiten. ‚Frankfurt Airport’, fünfteilige dokumentarische Serie von Ulli Rothaus und Bodo Witzke (ZDF, 6.7., 21.00-21.45 Uhr)“. http://epd.de/medien/1999/54kritik.htm, 3.1.2004.

Wolf, Fritz: „Wozu Wirklichkeit? Der klassische Dokumentarfilm ist eingeklemmt zwischen globalisierter ‚Discovery’ und aufgemotzer ‚Doku-Soap’“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12.6.1999, S. 22.

Wolf, Fritz: „Der große Boom in Sachen Alltag. Der plötzliche Erfolg der Doku-Soaps“. http://www.igmedien.de/publikationen/m/2000/05_06/21.html, 3.1.2004.

Zainhofer, Christian: „Offener Brief: Deutscher Kinderschutzbund Bundesverband e.V. fordert RTL zur Beendigung der Sendung ‚Super-Nanny‘ auf“. http://www.dksb.de/images/web/Offener%20Brief%20RTL-%20Super%20Nanny-2011-10-05-js.pdf, 14.10.2011.

Zekri, Sonja: „Satt in der Magermilchgesellschaft“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.1.2000, S. 42.

7.2 Fernsehsendungen

7.2.1 Docu-Soaps, Doku-Soaps

The Cruise (BBC, 1997)

Driving School (BBC1, 1997)

Der wahre Kir Royal (ARTE/BR, 1998)

Neue Heimat Berlin (ARTE/B1, 1999)

Abnehmen in Essen (ARTE/WDR, 1. Staffel 2000, 2. Staffel 2001)

Durchboxen (ARTE, 2000)

Frauen am Ruder (ARTE/WDR, 2002)

OP – Schicksale im Klinikum (ZDF, 1. Staffel 1998, 2. Staffel 1999)

Frankfurt Airport (ZDF, 1. Staffel 1999, 2. Staffel 2000)

Der Klitschko-Clan (ZDF, 2002)

Im Netz der Mordkommission (ZDF, 2002)

Die Menschen von Weesenstein (ZDF, 2002)

Das Clubschiff (RTL, 1999)

Bibi und Rolli (RTL, 2000)

Die Fahrschule (SAT1, 1999)

Die Skischule (SAT1, 2001)

Reeperbahn! (RTLII, 1999)

Ibiza `99 – Gute Zeiten, Sexy Zeiten (RTLII, 1999)

You drive me crazy (RTLII, 1. Staffel 2000, 2. Staffel 2001)

7.2.2 Verwandte Formate, ergänzende Sendungen

An American Family (CBS, 1973)

The Family (BBC, 1974)

Sylvania Waters (BBC/ABC, 1992)

HMS Brilliant (BBC, 1996)

Soho Stories (BBC, 1997)

Ein Kinderzimmer (WDR, 1979)

Die Fussbroichs – eine Arbeiterfamilie (WDR, 1989)

Die Fussbroichs – die einzig wahre Familienserie (WDR, 1991-2001)

Die Super-Nanny (RTL, 2004-2011)

Goodbye Deutschland! Die Auswanderer (VOX, 2006-)