



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Realität nach Drehbuch?
Dokufiktionale Inszenierungsstrategien bei
FAMILIEN IM BRENNPUNKT (RTL)

Verfasser

Leon Wendel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreuerin:

Univ.-Ass. Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

Danksagung

Hiermit möchte ich mich offiziell bei meinen beiden Elternteilen bedanken, die mir das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft ermöglicht haben.

»will er [der Künstler] und muß er, durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein«

Schiller, An Goethe 370, Tübingen den 30. October 1797

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Realität nach Drehbuch?.....	12
1.1. Inszenierung der Realität.....	14
1.2. Realität im Fernsehen.....	18
1.2.1. Fernsehen ist Inszenierung	18
1.2.2. Dokumentarismus.....	19
1.2.3. Fiktion und Dokumentation.....	22
1.2.3. Genre und Gattung.....	25
1.3. Realistische Inszenierung.....	27
2. Die Inszenierung von Authentizität.....	30
2.1. Dokufiktionale Inszenierung von Authentizität	32
2.2. Scripted-Reality-TV als dokufiktionale Inszenierung	34
2.2.1. Scripted-Reality	34
2.2.2. Reality-TV	35
2.2.3. Inszenierung von Authentizität.....	38
2.2.4. Realismus.....	40
2.2.5. Moral.....	42
2.2.6. Unterhaltung	43
2.3. Authentizität als Konstruktion der Inszenierung?.....	46
3. Dokufiktionale Inszenierung im Brennpunkt.....	49
3.1. Die Entstehung von Familien im Brennpunkt	50

3.2. Ästhetik und Gestaltung.....	52
3.2.1. Kamera.....	53
3.2.2. Reenactment	54
3.2.3. Laiendarsteller	56
3.2.4. Raum	58
3.3. Dramaturgie und Narration	60
3.3.1. Drehbuch.....	60
3.3.2. Personen	63
3.3.3. Erzähler	64
3.4. Kontext.....	67
4. Schlussfolgerung.....	70
5. Anhang	74
5.1. Literaturverzeichnis.....	74
5.2. Filmverzeichnis	81
5.3. Abbildungsverzeichnis	83
Abstract (deutsch).....	84
Abstract (english).....	85
Lebenslauf	86

Einleitung

Lügenfernsehen und Sozial-Pornografie, so bezeichnen nicht wenige Presseartikel die als Pseudo-Dokumentationen oder auch Scripted-Reality bezeichneten Formate im Nachmittags- und Vorabendprogramm der privaten Fernsehanstalten in Deutschland.

Realität nach Drehbuch, als freie Übersetzung von Scripted-Reality, suggeriert dabei eine Vermischung von Realität und Fiktion. Auf das Fernsehen bezogen ist dieses Phänomen jedoch nicht ganz neu. Das Aufkommen des Reality-TV in den 90er Jahren, stellt diese Trennung durch den Prozess der Hybridisierung von Genres in Frage. Als die jüngste Entwicklung des Reality-TV gelten dabei eben jene Scripted-Reality-Formate, welche das Nachmittagsprogramm der privaten Vollprogramme in Deutschland nun seit einigen Jahren dominieren. Dem ersten Anschein nach sehen diese Sendungen wie gewöhnliche Alltagsdokumentationen bzw. Doku-Soaps aus, sie unterscheiden sich jedoch von solchen dadurch, dass hier Laiendarsteller eine auf einem Drehbuch beruhende Geschichte aufführen und dies in einem dokumentarischen Filmstil gezeigt wird. Es handelt sich folglich um ein fiktives Format, das sich als ein dokumentarisches ausgibt.

Obwohl diese Vermischung von Schauspiel und Dokumentation schon bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurück zu verfolgen ist, lässt sich in den letzten Jahren ein deutlicher Boom dieser Formate im deutschsprachigen Fernsehen beobachten. Die RTL-Sendung FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist eines der ersten Formate dieser Art gewesen und erreichte dabei zeitweise Einschaltquoten von über 30% bei der werberelevanten Zielgruppe der 14-bis 49-Jährigen (vgl. Mantel 2010). Die vorliegende Arbeit wird sich daher exemplarisch mit der Sendung FAMILIEN IM BRENNPUNKT beschäftigen, um dem Medienphänomen Scripted-Reality näher zu kommen.

Neben diesem kommerziellen Erfolg sehen sich die Scripted-Reality-Formate jedoch lautstarker Kritik ausgesetzt. Die wesentlichen Kritikpunkte, insbesondere

seitens der Presse, beziehen sich dabei einerseits auf die Täuschung des Publikums (vgl. NDR 2011), andererseits auf die Reduzierung auf Schlüsselreize und Klischees (vgl. Jakobs 2010; Kissler 2010), welche den Anreiz geben, sich mit dem Medienphänomen Scripted-Reality im Zuge dieser Arbeit auseinanderzusetzen.

Der primäre Vorwurf gegenüber Scripted-Reality ist jener der Publikums-täuschung, da hier auf den ersten Blick nicht deutlich wird, ob es nun als Fiktion oder Dokumentation interpretiert werden soll, während andere Sendungen diesbezüglich eindeutige Lektüreeinweisungen geben. Hier werden die Zuschauer¹ in gewisser Weise im Unklaren gelassen.

Somit stellt sich die Frage, welche Intention hinter der Inszenierung steht. Handelt es sich etwa um eine beabsichtigte Fälschung, im Sinne einer Täuschung der Zuschauer oder um einen Fake, einen spielerischen Umgang mit der Rezeption?

Den bekanntesten Fall eines solchen Täuschungsversuches in der deutschen Fernsehgeschichte stellen sicherlich die gefälschten STERN TV-Beiträge von Michael Born aus den 1990er Jahren dar. Born hatte brisante Informationen als Fernsehdokumentationen inszeniert und dafür sämtliche Handlungen und Zustände nachgestellt. Für dieses Vergehen wurde Born schließlich mit einem Gefängnis-aufenthalt bestraft (vgl. NDR 2011).

Ein strafrechtlicher Betrugsversuch in diesem Sinne ist bei Scripted-Reality allerdings nicht auszumachen, auch wenn vereinzelte Parteien durchaus rechtliche Bedenken äußern (vgl. Thiele n.d.).

Ähnliche Formate wie sogenannte Mockumentaries, fiktive Dokumentationen und Fake-Dokus finden im Gegensatz dazu jedoch großen Zuspruch und werden nicht selten mit Film- und Fernsehpreisen geehrt, wie z.B. DAS MILLIONENSPIEL (1970), SMOG (1973) oder STROMBERG (ProSieben).

Mockumentaries sind dabei rein formal nicht von Scripted-Reality-Sendungen zu unterscheiden. Beide bedienen sich dokumentarfilmisch etablierter

¹Zu Gunsten der besseren Lesbarkeit verzichtet diese Arbeit auf gegenderte Personenbezeichnungen. Die verwendete maskuline Form ist als geschlechtsneutral anzusehen und erstreckt sich auch auf Personen des weiblichen Geschlechts.

Inszenierungselemente und erzählen mit Hilfe von Schauspielern fiktive Geschichten. Während die meisten Mockumentaries dabei jedoch auf einen komödiantischen Effekt abzielen, sind Scripted-Reality-Sendungen um die Darstellung tragischer Konflikte bemüht. Craig Hight und Jane Roscoe, die führenden Wissenschaftler im angloamerikanischen Raum im Bezug auf Mockumentaries, unterscheiden dabei drei Ebenen, in die Mockumentaries eingeordnet werden können: Parodie, Kritik und Dekonstruktion (vgl. Hißnauer 2011: 322). Keine dieser Kategorien passt jedoch auf Scripted-Reality-Sendungen, da diese weder als eindeutig parodistisch, kritisch oder dekonstruktivistisch aufgefasst werden können. Zuweilen sind diese Elemente latent in den Titeln der Sendungen anzufinden, wie z.B. BETRUGSFÄLLE (RTL), VERDACHTSFÄLLE (RTL) oder FAKE - SCHWINDELN WILL GELERNT SEIN (WDR) (vgl. 2011: 322). Die Formate selbst bleiben jedoch stets einer einzigen Erzählperspektive verhaftet und weisen dabei keine offensichtlich medienreflexiven Elemente auf.

Im Unterschied zu Mockumentaries widmen sich fiktive Dokumentationen hingegen meist der Dokumentation möglicher Szenerien und erzählen diese aus einem Modus des Als-Ob, also ganz im Sinne klassischer Fiktion. Die behandelten Themen sind dabei meist als eindeutig fiktiv auszumachen, sie reichen von Krieg und Umweltkatastrophen bis hin zu Monstergeschichten, wie man sie aus dem Horrorfilm kennt. Neben diesen eindeutig als fiktiv und unterhaltungsbezogenen Themen gibt es weitere Formate, die sich der Popularisierung von Wissen (vgl. 2011: 355) verschrieben haben und z.B. über Naturkatastrophen und deren Entstehung und Auswirkung aufklären.

Fake-Dokus dahingegen verweisen im Verlauf der Sendung oder des Films durch Fiktionssignale oder über eindeutige paratextuelle Lektüreeinweisungen auf ihren Status als Imitation, während Fälschungen dies mit Vorbedacht verschleiern und somit ohne zusätzliches Wissen über den Produktionskontext als Dokumentation gelesen werden (vgl. 2011: 317).

Im Zuge dieser Arbeit wird Fake daher stets, wie von Alexandra Juhasz und Jesse Lerner vorgeschlagen, so verstanden: »I use the word ›fake‹ because it registers both the copying and its discovery« (Juhasz & Lerner, 2006a: 7).

Scripted-Reality-Sendungen, wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT, weisen jedoch nur mit einer Einblendung im Abspann auf ihre Fiktionalität hin, welche im Flow des

Fernsehens und insbesondere durch das Zappen, leicht zu übersehen sind. Die fast tägliche Ausstrahlung der Formate legt jedoch nahe, dass die Fernsehzuschauer zumindest im Laufe der Zeit und bei wiederholtem Zuschauen realisieren, dass es sich hier um Fiktion handelt.

Neben dem Vorwurf, Realität zu inszenieren und somit das Publikum zu täuschen, werden Scripted-Reality-Formate von anderer Seite immer wieder als besonders authentisch bezeichnet (vgl. von Gottberg. & Wessler, 2012; [Anon] 2012).

Diese Wahrnehmung der Inszenierung von Authentizität ist Ausgangspunkt und Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit.

Authentizität wird hier als Konstruktion und Zuschreibungseffekt verstanden, der durch Inszenierung herbeigeführt wird. FAMILIEN IM BRENNPUNKT macht sich bei dieser Konstruktion verschiedene, von dokumentarischen Gattungen etablierte Inszenierungsstrategien, zunutze.

Nach Manfred Hattendorf ist es hauptsächlich Authentizität, im Sinne von Glaubwürdigkeit, die den Dokumentarfilm auszeichnet, und das Differenzierungsmerkmal, das ihn von den anderen Filmen unterscheidet:

»Während fiktionale Texte über ein auf historische Konventionen basierendes Signalsystem eine spielerische Rezeption des Als-Ob programmieren, zielen nichtfiktionale Texte ihrerseits durch spezifische Authentizitätssignale auf eine Rezeption im Sinne unverschlüsselten Wirklichkeitsbezuges« (Hattendorf 1994: 53).

Wie Hattendorf weiter bemerkt, erweist sich bei genauer Betrachtung diese wahrgenommen Authentizität dokumentarischer Filmformen jedoch als naturalisierte soziale Konstruktion: auch Dokumentarfilme bedienen sich fiktionalisierender und dramatisierender Elemente und unterscheiden sich von fiktionalen Formen in erster Linie durch die Programmierung als Dokumentation. Die unbeeinflusste Wiedergabe der außerfilmischen Wirklichkeit ist dabei ein Idealbild, das nie erreicht werden kann. Die Etablierung des dokumentarischen Ensembles geht dabei auf einen Authentizitäts-Pakt zwischen Rezipienten und Produzenten zurück:

»Als Authentizitäts-Pakt wird die Bereitschaft des Rezipienten bezeichnet, medialen Produkten aufgrund bestimmter narrativer Verfahren (discours) und Inhalte (histoire) den Status ›authentisch‹ zuzuschreiben. Die Bereitschaft, bestimmte Verfahren als adäquat anzusehen und sie damit als authentische Erzählung zu akzeptieren, ist allerdings zielgruppenabhängig« (Weixler 2012: 23).

Was als authentisch in Bezug auf FAMILIEN IM BRENNPUNKT gilt, wird also individuell unterschiedlich wahrgenommen. Da der Fokus von Scripted-Reality auf das Alltagsleben und Probleme »normaler« Menschen gerichtet ist, kommt vor allem ein bildungsbürgerliches Publikum zu dem Trugschluss, dass derartige Geschichten, in denen vom Alltag der unteren Schichten erzählt wird, als alltagsnah angesehen werden und einen höheren Realitätsstatus zugeschrieben bekommen als fiktionale Fernsehfilme, deren Protagonisten vermehrt der oberen Mittelschicht zuzurechnen sind (vgl. Mikos 2012: 53).

Wie Tanjev Schultz jedoch anführt, geht der Vorwurf, sich auf Klischees zu berufen, mit einem Verlust an Authentizität einher:

»Unterstellt man künstlerischen Produktionen mangelnde Authentizität, dann ist damit nicht gemeint, dass sie sich zu weit von der Wirklichkeit entfernen, sondern etwa dass sie Klischees verwenden, allzu offensichtlich einen bestimmten Geschmack zu bedienen versuchen oder sich einem Kulturbetrieb unterwerfen, der ihnen Radikalität, Natürlichkeit und Spontanität raube« (Schultz 2003: 16).

Dass diese Sendungen dennoch immer wieder als besonders authentisch bezeichnet werden (vgl. von Gottberg. & Wesseler, 2012), veranschaulicht dass Authentizität in diesem Bezug auf unterschiedliche Weise wahrgenommen werden kann und bietet somit der vorliegenden Arbeit Anlass exemplarisch an Hand von FAMILIEN IM BRENNPUNKT dieser Konstruktion von Authentizität näher zu kommen. Ausserdem wird erforscht, wie und warum bestimmte Inszenierungsstrategien hilfreich bei diesen Konstruktionen sein können.

Die Repräsentation von Realität im Fernsehen stellt stets eine medial vermittelte und niemals eine reine Abbildung dar, daher sind die Unterschiede, wie Fernsehsendungen Realität vermitteln, vielmehr als graduell anzusehen (vgl. Mikos 2012). Selbst Nachrichtensendungen bedienen sich inszenatorischer Mittel, um

Inhalte ansprechender zu vermitteln. Betrachtet man sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT genauer, wird schnell klar, dass es sich um erfundene Geschichten handelt und das Format daher zur Fiktion gezählt werden sollte.

Die öffentliche Resonanz zu den Formaten legt jedoch nahe, dass es sich hier zumindest um eine besondere Form von Fiktion handelt. Der Begriff Scripted-Reality lässt vermuten, dass es sich hier um eine sogenannte Hybridisierung zwischen Reality-TV und klassisch fiktionalen Fernsehsendungen handelt. Wie im Zuge der Arbeit dargestellt wird sollte der Begriff »Reality« hier jedoch nur bedingt mit Realität übersetzt werden, sondern er ist vielmehr als Verweis auf Reality-TV zu verstehen.

Der für das Format des Reality-TV übliche Bezug zur Realität, der außermedialen Wirklichkeit, ist bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT allerdings nicht gegeben. Obwohl die Sendung stilistisch viele Merkmale des typischen Reality-TV aufweist, ist es also fraglich, ob diese auch tatsächlich der Gattung Reality-TV zuzuordnen ist.

FAMILIEN IM BRENNPUNKT bedient dabei lediglich einer Ästhetik die dem dokumentarischen Fernsehen entnommen ist. Die Imitation dieser Ästhetik dient hier als Authentifizierungsstrategie, welche es den erzählten Handlungen erlaubt, sich realistischer zu präsentieren und somit die Immersion der Zuschauer zu steigern.

Während die Authentizität an sich nicht beurteilt werden kann, da sie im Auge des Betrachters liegt, ist der kommerzielle Erfolg von FAMILIEN IM BRENNPUNKT und anderen Scripted-Reality-Formaten nicht von der Hand zu weisen.

Für den Deutschen Fernsehmarkt, der in den letzten Jahren allgemein eher von Adaptionen ausländischer Formate bestimmt ist (vgl. Fröhlich 2009: 16ff), kommt FAMILIEN IM BRENNPUNKT somit eine Sonderstellung zugute. Der hybride Ursprung solcher Fernsehinnovationen ist dabei jedoch keine seltenes Phänomen (vgl. Armbruster & Mikos, 2009: 193) und stellt für Innovationen der Programmentwicklung viel mehr die Regel dar. Die Untersuchung zur Hybridisierung selbst bleibt dabei jedoch oft einseitig:

»Festgehalten wird eine Bedrohung, die von den hybriden Formen ausgehe, da der Rezipient in entsprechenden Formaten Probleme habe, die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu ziehen bzw. journalistische Qualitätsansprüche hinter einer

Unterhaltungsorientierung zurückstecken müssen. Es gilt insofern, das Potenzial der hybriden Formen zu ergründen und kritisch zu reflektieren« (Mikos 2007: 13).

Im diesem Sinne widmet sich die vorliegende Arbeit der Analyse der Inszenierungs- und Authentifizierungsstrategien dokufiktionaler Hybridsendungen des Scripted-Reality und der Aufschlüsselung, welcher Inszenierungselementen und -strategien sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT bedient und wie sie diese hybridisiert. Das Aufzeigen dieser soll dabei helfen, die Kommunikation des Fernsehens sichtbar zu machen und so einen Beitrag zu Fernsehwissenschaft zu leisten.

Die vorliegende Arbeit ist dafür in drei Teile gegliedert: der erste Teil »Realität nach Drehbuch?«, dient als Einführung in das Medienphänomen Scripted-Reality und handelt von der mit ihm einhergehenden Kritik, die Anlass für die vorliegende Untersuchung ist. Weiter wird davon ausgehend das Verhältnis von Realität und Fernsehen beschrieben, das die Basis für den darauf folgenden Teil darstellt.

Diesem folgt das Kapitel »Inszenierung von Authentizität«, welches die zugrundeliegende Theorie zur Inszenierung von Authentizität erklärt und beschreibt, wie Authentizität im Zuge dieser Arbeit verstanden werden soll.

Der dritte Teil »Dokufiktionale Inszenierung im Brennpunkt« liefert schließlich die exemplarische Analyse von FAMILIEN IM BRENNPUNKT, mit dem Fokus auf die Inszenierung, unterteilt in Gestaltung, Dramaturgie und Kontexte, in denen die Sendung steht.

1. Realität nach Drehbuch?

Wie die öffentliche Kritik in der Presse an Scripted-Reality nahe legt, genießt FAMILIEN IM BRENNPUNKT auf RTL ein negatives Ansehen und wird nicht zum Qualitätsfernsehen gezählt. Dabei gehen manche Autoren sogar soweit Scripted-Reality als weiteren Beweis für den Untergang des Medium herzunehmen (vgl. Harnasch 2011).

Trotzdem waren stellenweise die Einschaltquoten der Formate auf Rekordniveau, was nicht unbedingt Beliebtheit auszeichnen muss, aber zweifelsohne auf ein Interesse der Zuschauer an den Formaten hinweist.

Das Feuilleton ist sich überwiegend einig darin, dass die Sendung und alle ihre nachempfundenen Programme nichts Positives für die Fernsehlandschaft in Deutschland bedeuten. Zusammengefasst unter dem Begriff Scripted-Reality oder Pseudodokumentation ist man sich rasch einig geworden, dass es sich um die neuste Erscheinung des »Trash-TV« handelt:

»Qualitätsfernsehen ade! Soaps und Reality Shows werden seit einiger Zeit nur noch durch Scripted-Reality überboten – nachgestellte Reality Shows. Diese können preiswert produziert werden und bekommen immer mehr Anhänger. [...] [D]amit wird der Zuschauer absichtlich von TV-Sendern in die Verdummung getrieben« (Harnasch 2011).

Die Produzenten der Sendung feiern jedoch enormen Erfolg damit und verkaufen die Formate sogar in andere Länder, wie z.B. als TRUDNE SPRAWY auf dem polnischen Sender Polsat und eine griechische Adaption auf dem Sender Alpha TV mit dem Namen IKOGENIAKES ISTORIES. Zudem ist FAMILIEN IM BRENNPUNKT ein Format, das sich in Deutschland entwickelt hat und nicht aus, wie so oft aus den Vereinigten Staaten oder England importiert und ans deutsche Publikum angepasst wurde. Weiter suggerieren die vielen nachahmenden Sendungen, dass hier etwas zu funktionieren scheint. Erfolge in diesen Ausmaßen sind selten unbegründet, daher

liegt die Vermutung nahe, dass FAMILIEN IM BRENNPUNKT den Zuschauern etwas Neues bietet und bislang nicht bediente Bedürfnisse erfüllt.

Was fasziniert also die Zuschauer an der Sendung? Was macht sie reizvoller als andere Programme zu dieser Tageszeit? Worin liegen jedoch auch Gefahren und Nachteile in der Inszenierung als Fernsehdokumentation?

Das vorliegende Kapitel »Realität nach Drehbuch« gibt einen Über- und Einblick über die Debatte um Scripted-Reality und ordnet sie in medienwissenschaftliche Überlegungen zum Verhältnis von Inszenierung und Realität im Fernsehen ein.

Der erste nun folgende Teil des Kapitels (1.1.) gibt hierfür eine Einführung in die Kritikpunkte, denen Scripted-Reality ausgesetzt ist. Darauf folgt der zweite Abschnitt (1.2.), der das Verhältnis von Realität im Fernsehen generell erläutert und die Begriffe Dokumentation, Fiktion, Genre und Gattung im Bezug auf das erörterte Thema behandelt. Der dritte und letzte Teil dieses Kapitels (1.3.) liefert schließlich die theoretische Einführung, des darauf aufbauenden Kapitels »Inszenierung von Authentizität«.

1.1. Inszenierung der Realität

»Fast alles, was uns heute als Realität verkauft wird, ist künstlich, ist stark zugerichtete oder gar keine Realität. Diese Aushöhlung unseres Begriffes von Wahrheit und Wahrhaftigkeit wird nicht ohne Folgen bleiben. Die Realität vor dem Fernsehen zu retten ist eine zentrale Aufgabe der kommenden Jahre«
(Kissler 2011).

Einen Höhepunkt der öffentlichen Debatte um Scripted-Reality stellte sicherlich die Folge »Lügenfernsehen« von PANORAMA (NDR)² dar, in der die zuvor auf das Internet und die Printmedien reduzierte Debatte um Scripted-Reality auch Einzug ins Fernsehen selbst fand. Eine genaue Differenzierung zwischen Doku-Soap, Real-Life-Swap und Scripted-Reality wird hier und in ähnlichen Artikeln zu dem Thema jedoch nicht vorgenommen. Dass die Formate unterschiedlich stark fiktiv, fingiert und fiktional sind, wird hier nicht beachtet. Die Sendung PANORAMA als typisches Fernsehformat des investigativen Journalismus, stellt Scripted-Reality als Skandal und Zuschauerbetrug dar, den es aufzudecken gilt.

Dabei ging PANORAMA sogar soweit, von amtierenden Politikern eine Regelung zu fordern, die Sendungen mit einem Schriftzug, wie man es vom Dauerwerbefernsehen kennt, als Fiktion auszuzeichnen. Im Jahr 2014 stellten die Landesmedienanstalten dabei sogar einen Antrag zur Ausweisungspflicht von Scripted-Reality beim Landtag von Schleswig-Holstein (vgl. Hein 2014; ps 2014).

Wissenschaftliche Kritik zum Thema kommt in Form einer Studie mit dem Titel: »Wie Kinder und Jugendliche *Familien im Brennpunkt* verstehen«, die unter der Leitung von Maya Götz im Auftrag der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) durchgeführt wurde (Götz, Holler, Bulla, & Gruber, 2012).

Ergebnis der Studie ist, dass besonders die jüngeren Kinder den fiktiven Charakter der Sendung nicht immer erkennen, etwa ein Viertel der Probanden sich der Inszenierung jedoch durchaus bewusst sind. Mit zunehmendem Alter und Bildungsgrad der Kinder und Jugendlichen nimmt diese Fehleinschätzung jedoch

² Erstausstrahlung am 04.05.2011, ARD

auch wieder ab. Zitiert wurde die Studie unter anderen in Artikeln der *taz* (Bauer 2012) oder des *Spiegels* (Brauck 2009; Niggemeier 2011).

Beherrscht wird dieser Diskurs von dem Argument, es gäbe Menschen, die nicht in der Lage sind, die Fiktionalität der Programme zu erkennen und somit noch stärker in ihrem Denken von jenen Sendungen beeinflusst werden, als dies ohnehin der Fall zu sein scheint. Die zuvor genannt und oft zitierte Studie von Maya Götz widmet sich daher auch Kindern und Jugendlichen, die als besonders einflussbar gelten (vgl. Bergmann, von Gottberg, & Schneider, 2012: 23).

Außer Acht wird jedoch gelassen, dass Kinder, und prinzipiell auch Erwachsene, sich Medienkompetenz im Laufe ihrer Biografie und durch Erfahrungen aneignen müssen, um Medieninhalte zu verstehen und einzuordnen. In gewisser Weise können uneindeutige Formate hier sogar hilfreich sein, da sie vorführen, wie bestimmte Muster in den Medien Inhalte kommunizieren und so Aussagen naturalisieren. Auch wenn dies theoretisch mit dem Format FAMILIEN IM BRENNPUNKT möglich ist, ist dies keines Wegs als Ziel der Sendung anzusehen (vgl. Hißnauer 2011: 370). Eine nicht geringe Zahl an Youtube-Videos, die von Kindern und Jugendlichen erstellt wurden und explizit FAMILIEN IM BRENNPUNKT parodieren, legt aber die Vermutung nahe, dass zumindest ein Teil der Zuschauer die Inszenierung der Sendung sehr wohl durchschaut und zur Reflexion über Medien anregt (JulysBubbleGum 2012; MoniqueBabyRuth 2013; NoLifeKids5 2010, 2011; Umgestuehlt 2011).

Ein weiteres den Diskurs beherrschendes Argument ist, dass Scripted-Reality-Sendungen die Glaubwürdigkeit der echten dokumentarischen Formate gefährden. Mit diesem Argument einher geht auch die Angst vor einer Unterhaltungsspirale, die nach immer extremeren Geschichten und Bildern verlangt:

»Die Shows verlangen immer extremere, abwegigere Charaktere und Geschichten - und abgesehen davon ist dem Publikum alles egal, vor allem, was davon fiktional ist und was real« (Niggemeier 2009).

Ob Scripted-Reality-Sendungen die generelle Glaubwürdigkeit von echten Dokumentationen beeinflussen, bleibt jedoch fragwürdig. Die dafür nötigen Langzeitstudien existieren nicht und lassen sich nur schwer durchzuführen, da die Wahrnehmung des Fernsehens sich aus zu vielen Elementen zusammensetzt, um

eine eindeutige Ursache dafür einer bestimmten Formatgruppe zuzuschreiben zu können.

Der Vorwurf, die Sendungen würden die Glaubwürdigkeit des Fernsehens allgemein schlecht beeinflussen, ruht insbesondere darauf, dass Scripted-Reality-Sendungen wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT sich den Kritikern nach überwiegend nur aus Klischees und Stereotypen zusammensetzen. Der oft in den Presseartikeln zum Thema Scripted-Reality zitierte Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen bezeichnet die Sendungen als Sozialpornografie, da sie soziale Konflikte des alltäglichen Lebens aufs Wesentliche reduziert darstellen. »Scripted-Reality reproduziert Klischees: Alle alleinerziehenden Mütter schreien rum, alle Hartz-IV-Empfänger saufen. Es ist Sozialporno«, so Pörksen weiter. »Beim Porno werden Personen auf Schlüsselreize reduziert, bei Scripted-Reality besteht das Leben nur aus Extremen. Zuschauer sehen diese moderne Freakshow mit einer Mischung aus Ekel, Lust und Faszination« (Tokarski 2011).

Die Studie der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen kommt jedoch nach einer exemplarischen Inhaltsanalyse zu dem Fazit, dass in der Mehrheit der Sendungen die »grotesken Konflikte, die Unterschichtorientierung der Protagonisten und die vorwiegend schrille und beleidigende Sprache« (Bergmann et al., 2012: 28) sich nicht bestätigen lassen.

Erklären lässt sich diese Wahrnehmung dadurch, dass besonders groteske Folgen gerne stärker in Erinnerung bleiben, während gemäßigte Folgen eher in Vergessenheit geraten (vgl. 2012: 28).

Dass viele der Sendungen jedoch auf stereotypisierten Charakteren und Handlungen beruhen, ist nicht vollkommen von der Hand zu weisen und wird im Zuge der folgenden Analyse weiter beschrieben werden. Dabei gilt jedoch auch:

»Das Genre lebt davon, dass Konflikte und Spannungsbögen mit den Mitteln des Erzählkinos inszeniert werden. Den Zuschauer interessiert dabei erst in zweiter Linie, ob die dargestellten Konflikte authentisch sind. Ihm ist wichtiger, dass die Umsetzung fesselnd und glaubhaft ist. Erfundene Geschichten haben nun mal den Vorteil, dass man sie spannender und dichter erzählen kann« (Hallenberger z.n. Gangloff 2010: 77).

Gemeinsamkeiten der Kritikpunkte in diesem Diskurs bestehen darin, dass sich Teile eines bildungsbürgerlichen Milieus um bildungsfernere Schichten sorgen, da diese – im Gegensatz zu ihnen selbst – die Manipulation und Täuschung, die vom Fernsehen ausgeht, nicht durchschauen und somit diesem hilflos ausgeliefert sind. In neueren Debatten, wie um das »Unterschichtenfernsehen«, sind zudem neoliberale Argumente wiederzufinden, wie z.B. dass die bildungsferneren Schichten an ihrer eigenen Unbildung selbst Schuld seien (vgl. Klaus 2012: 96) und »impliziert dabei noch, dass eine Korrektur von außen vorzunehmen wäre, die durch die konsequente Durchsetzung kulturpessimistischer Forderungen, in der Abschaffung des Mediums oder der Zensur fragwürdiger Inhalte münden müsste« (Lano 2011: 75).

Die Kritik an Scripted-Reality vermischt sich also hier mit einer allgemeinen Fernsehkritik. Diese ist dabei von der Grundannahme geprägt, dass Massenmedien ihr Publikum manipulieren und steht damit in der Tradition der Kritischen Theorie (vgl. Horkheimer & Adorno 1988: 128ff). Inwieweit von der kritisierten Inszenierung von Realität zu sprechen ist, bleibt jedoch offen und wird im folgenden Abschnitt weiter behandelt werden.

1.2. Realität im Fernsehen

»Eigentlich kann und muss man davon ausgehen, dass es keine Realität im Fernsehen gibt«
(Mikos 2012: 51).

1.2.1. Fernsehen ist Inszenierung

Grundsätzlich ist alles, was im Fernsehen zu sehen ist, inszeniert. Das gilt gleichermaßen für journalistische Nachrichtensendungen wie für fiktionalen Spielfilme. Der Unterschied besteht darin, worauf genau sich die Sendungen beziehen. Der deutsche Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos unterscheidet dabei drei mögliche Bezugspunkte der Inszenierung: "soziale Wirklichkeit", "soziale Arrangements" und "mögliche Welten als Fiktion" (vgl. 2012).

Die erste Kategorie beinhaltet all jene Sendungen, die sich auf die soziale Wirklichkeit beziehen und über diese berichten. Darunter fallen alle journalistischen und dokumentarischen Sendungen des Fernsehens. Die zweite setzt sich aus Sendungen zusammen, die für das Fernsehen inszenierte Situationen zeigen, wie »Talk-, Game-, Quiz-, Casting-, Dating- oder Realityshows, Coaching- oder sogenannte Real-Life-Comedy-Formate« (2012: 51). Die letzte Kategorie beinhaltet folglich alle fiktionalen Sendungen, die bestenfalls referentiell auf die soziale Wirklichkeit verweisen.

Viele Sendungen des Reality-TV bewegen sich jedoch zwischen den zuvor genannten Kategorien, so berichten z.B. Doku-Soaps über existierende Menschen und deren Alltag in ihrer sozialen Wirklichkeit, bringen diese jedoch in speziell für das Fernsehen arrangierte Situationen und folgen dabei fiktionalen Erzählmustern. Oder Dokudramen berichten über historische Geschehnisse und bedienen sich Schauspielern zur visuellen Verdeutlichung.

Scripted-Reality-Sendungen sind hingegen eindeutig der Fiktion zuzurechnen. Der Verweis auf die Realität unterscheidet sich dabei nicht von anderen fiktionalen

Fernsehsendungen, wie z.B. TATORT (ARD) oder der LINDENSTRASSE (ARD). Lediglich die Inszenierungsweise ist dabei den Formaten entlehnt, die traditionellerweise auf die soziale Wirklichkeit verweisen. Der dokumentarische Stil ist dabei aber nicht essentiell mit dieser verbunden. Es handelt sich lediglich um Konventionen, die einem historischen Wandel unterliegen:

»Konnte in früheren Phasen der Medienentwicklung noch relativ leicht zwischen informativen und unterhaltenden Angebotsformen, zwischen non-fiktionalen und fiktionalen Inhalten unterschieden werden, kennzeichnet die aktuelle Medienentwicklung eine vielschichtige Verwischung derartiger Merkmale« (Göttlich & Nieland, 2001: 207).

In diesem Sinne stellt Scripted-Reality einen weiteren Schritt in dieser Entwicklung der Vermischung von Fiktion und Realität dar und bietet sich daher als Ausgangspunkt für eine Diskussion dieses Phänomens an.

1.2.2. Dokumentarismus

Bei der Kritik an Scripted-Reality stellt sich jedoch zudem die Frage: was ist überhaupt das dokumentarische Fernsehen, das hier negativ beeinflusst werden könnte. Im Alltag beim Fernsehschauen ist das Urteil schnell gefallen, ob eine Sendung nun eine Dokumentation ist oder nicht. Betrachtet man sich die Formate jedoch genauer, wird schnell deutlich, dass es sich um eine breite Vielzahl an Formaten handelt und die Übergänge zwischen ihnen oft als fließend bezeichnet werden können. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass es eine Mehrzahl an Definitionen des Begriffs Dokumentation gibt. Der Begriff geht dabei auf den Dokumentarfilmpionier John Grierson zurück, der selbst bei der Schöpfung schon Bedenken zum Begrifflichen äußerte:

»Dokumentarfilm ist eine schwerfällige Bezeichnung, aber wir wollen sie einmal so lassen« (1998: 100).

Dokumentarische Filmströmungen wie der Kulturfilm, die GPO Film Unit, der Propagandafilm, Direct Cinema, Cinema Verité und eine Vielzahl experimenteller Filme, wie z.B. der animierte Dokumentarfilm WALTZ WITH BASHIR (2008) versuchten auf unterschiedlichste Weise Wirklichkeit im Medium Film zu repräsentieren.

Gerne neigen vor allem nicht-wissenschaftliche Definitionen dazu, Dokumentation darüber zu definieren, was es üblicherweise von fiktionalen Filmformen unterscheidet, d.h. keine Schauspieler und keine vorgeschriebenen Dialoge. Für das Kino ist dies im Allgemeinen, bis auf sehr wenige Ausnahmefälle, möglich: alles was kein Spielfilm ist, stellt somit eine Dokumentation dar oder gehört der dritten Rezeptionskategorie Kunst an. Diese dichotomische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion führt also dazu, Spielfilme mit Unterhaltung zu konnotieren und Dokumentation mit Information (Klaus 2008: 50). In seiner Abhandlung zum Fernsehdokumentarismus verweist Christian Hißnauer auf die Idealtypen nach Max Weber um jenes dichotome Verhältnis besser zu beschreiben:

»Diese Dichotomien können aber nicht mehr als kategoriale Differenzierungen, als Gegensatzpaare verstanden werden, sondern bezeichnen ein Kontinuum, dessen Pole durch *Fiktionalität* und *Nicht-Fiktionalität* markiert sind. Dergestalt kann man die Wortpaare als Idealtypen (Max Weber) begreifen. Der *Idealtypus* (auch *reiner Typ*) ist bei Weber bewusst als Konstrukt konzipiert: »Je schärfer und eindeutiger konstruiert die Idealtypen sind: je welfremder sie also [...] sind, desto besser leisten sie ihren Dienst, terminologisch und klassifikatorisch wie heuristisch« (Hißnauer 2011: 59).

Im Bezug auf das Fernsehen wird die Definition des Dokumentarfilms noch weiter durch die Verkopplung mit dem Journalismus verkompliziert. Eine klare Trennung ist hier schlichtweg unmöglich und Definitionen sind meist von der Perspektive des Autors geprägt: So kann Journalismus als Sonderform des Dokumentarfilms betrachtet werden oder Dokumentarfilm als Methode des Journalismus (vgl. 2011: 111).

Daran angelehnt ist nach Bill Nichols Dokumentarfilm auch als »discourse of sobriety« zu verstehen (Nichols 2001: 39). Der Dokumentarfilm als nüchterne und ernste Filmform wird somit als Gegensatz zur Unterhaltung konstruiert. Trends des Fernsehens, wie Infotainment³ oder Kino-Kassenschlager wie BOWLING FOR

³ Portmanteau aus Information und Entertainment

COLUMBINE (2002) und LA MARCHE DE L'EMPEREUR (2005) zeigen jedoch, dass Dokumentarfilme durchaus in der Lage sind auch ein breites Publikum zu unterhalten.

John Corner spricht dahingegen von einem *dokumentarischen Modus*, den Film- und Fernsehproduktionen annehmen können, wonach sie unterhalten oder informieren können. Corner bevorzugt daher Produktionen als *dokumentarisch* zu beschreiben und lehnt den Begriff der *Dokumentation* ab (vgl. Corner 2002: 258). Davon ausgehend ist Scripted-Reality als nicht dokumentarisch zu verstehen.

Dokumentationen sind dabei aber in der selben Weise ebenso konstruiert wie andere Filmformen, sie unterscheiden sich lediglich in ihrer Referenz auf die außersichtliche Realität (Hißnauer 2011: 52). Weiter gilt:

»*Dokumentarfilm* ist ein soziales Konstrukt. Er existiert nur im Rahmen einer sozialen/kommunikativen Praxis – als sozial geteilte Vorstellung darüber, was *Dokumentarfilm* ist. Dennoch gibt es Filme, die unbestritten Dokumentarfilme *sind*. Aus semio-pragmatischer Sicht lässt sich sagen: Dokumentarfilme sind Filme, die in einem spezifischen sozio-kulturellen Rahmen als Dokumentarfilme produziert/intendiert, indiziert (beworben/vertrieben) und/oder rezipiert werden« (2011: 82).

Dabei können aber auch Dokumentationen uneindeutige Lektüeranweisungen geben und beeinflussen damit die Programmierung der Rezeption als Dokumentation:

»Sogenannte Hochglanzdokumentation, dokumentarisch-fiktionale Mischformen, wie Doku-Soaps oder Doku-Dramen, aber auch normale Reportagen weisen daher oftmals *uneindeutige* Lektüeranweisungen im Sinne der Semio-Pragmatik auf. Gerade vor dem Hintergrund ist die Bedeutung paratextueller Markierungen für die Programmierung einer dokumentarischen Lektüre und die Authentisierung des Dargestellten nicht zu unterschätzen – auch wenn sie filmanalytisch nicht zu ermitteln und/oder zu rekonstruieren sind. Bereits Bezeichnungen wie *Doku-Soap*, *Doku-Drama*, *Dokumentarspiel*, *dokumentarisches* Fernsehspiel, Reality-TV sind als paratextuelle Markierungen zu begreifen, die Authentizität des Dargestellten suggeriert« (2011: 136f).

Grundsätzlich sollte weiter auch zwischen Fernsehdokumentarismus und Dokumentarfilm unterschieden werden (vgl. Hißnauer 2011: 89ff). Einerseits auf Grund der Präsentationsform des Mediums, andererseits wegen seiner Wahrnehmung und Rezeptionformen. So wird der Dokumentarfilm stets als einzelnes filmisches Werk und somit auch als Kunstwerk wahrgenommen. Der Fernsehdokumentarismus wird hingegen eher als Teil des Fernsehprogramms aufgenommen, der untrennbar mit journalistischen Formen verbunden ist und somit im folgenden in erster Linie nicht als Kunst, sondern in einem intertextuellen Geflecht aus Information und Unterhaltung rezipiert wird.

Und letztlich gilt auch, wie Eva Höhenberger bemerkt folgendes:

»Die aus der Subjektivität der photographischen Technik abgeleitete Authentizität filmischer Bilder, die eine privilegierte Referentialität des Dokumentarfilms begründen soll, gilt entweder für jedes filmische Bild oder für keines. Insofern ist den Realitätstheoretikern Bazin und Kracauer recht zu geben, die zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen in dieser Hinsicht keinen Unterschied machen« (1998: 21).

Das Dokumentarische im Film und Fernsehen stellt somit eine soziale Konstruktion dar, der mehrere bzw. verschiedene Formate zur Rezeption zugeordnet werden können.

1.2.3. Fiktion und Dokumentation

Die Vermischung von Fiktion und Dokumentation ist an sich kein neues Phänomen im Fernsehen. Das Aufkommen von Reality-TV in den 90er Jahren hat die Trennung der beiden Kategorien aber noch weiter verkompliziert und das nicht nur aus wissenschaftlicher Sicht, sondern auch bei den Zuschauern selbst. Wie Hißnauer anführt, ist diese Gegenüberstellung von Fiktion und Dokumentation erst jedoch seit den 1960ern im Fokus der Betrachtung (vgl. Hißnauer 2010: 18). Und wie dieser weiter anführt, gilt im Bezug auf die Hybrisierung des Dokumentarischen und dem Fiktionalen folgendes:

»In der Regel wird Hybridität als ein Vermischen von ›Authentischem‹ und ›Inszeniertem‹ beziehungsweise von ›Dokumentarischem‹ und ›Fiktionalem‹ verstanden. [...] [A]ufgrund des graduellen Verständnisses von Fiktionalität [muss] im Prinzip jeder Film als hybrid begriffen werden [...] (insbesondere, wenn man auch die grundlegende Fiktionalität jeder medialen Vermittlung berücksichtigt), wird in solchen Vorstellungen ein recht einfaches Begriffsverständnis deutlich. Dem vermeintlich Echten/Unverfälschten wird das Gemachte gegenübergestellt.« (Hißnauer 2011: 249).

Innerhalb dieser Diskussion gibt es sogar Positionen in der Dokumentarfilmtheorie, die argumentieren, dass Dokumentarfilm immer schon »durch Auswahl von Protagonisten, Kamerastandpunkt, Perspektive, Einstellungsgröße, Montage und die dramaturgische Bearbeitung« als fiktional begriffen werden kann (2011: 27).

Dokumentation sollte daher vielmehr als Modus (vgl. Corner 2002: 258ff) angesehen werden, der auf einem Kontinuum von Faktizität auf der einen Seite und Fiktion auf der anderen Seite liegt (Hißnauer 2011: 59). Dichotomische Definitionsversuche des Dokumentarischen sind demnach die Einteilung in »*vorgefunden/er-funden, fiktional/nicht-fiktional*« (2011: 61). Kategorisierungen, welche den Versuch unternehmen, eine klare Unterscheidung zu treffen, sind daher nicht geeignet dieses Verhältnis zu klären. Darüber hinaus unterliegen jene Dichotomien einer Wertehierarchie, die eine abschätzige Haltung gegenüber dem Populären und der Unterhaltung vornehmen, und das Dokumentarische im Gegenzug aufwerten (vgl. Klaus & Röser, 2008: 276).

Die Differenz von Dokumentation und Fiktion ist somit als eine Differenz der Stile und der Inszenierung zu lesen (vgl. Keppler 2006: 46).

Viele dokumentarische Filmformen reduzieren sich hierbei gerne auf ein objektives »*Abbilden der Welt*«, und erwecken so den Anschein »unmittelbar Wahres über die Welt aus[zu]sagen. Das Bild erschließt sich dem Betrachter scheinbar ohne Vorwissen und Kompetenz, es macht ihm die Welt angeblich direkt sichtbar und zugänglich« (Borstnar, Pabst, & Wulff, 2002: 85). Durch diese scheinbare Unmittelbarkeit, die für den dokumentarischen Stil so typisch ist, werden jedoch Machstrukturen in der Kommunikation verschleiert und somit naturalisiert:

»Even the purest observational documentary has at its core an argument which may give indications of the ideological or ethical perspective of the documentarist but also produces certain ideological or moral subject positions« (Roscoe & Hight, 2001: 212).

Fake-Dokus als Hybridform können hier hingegen durch die Imitation des Stils deutlich machen, dass Dokumentationen immer auch konstruiert sind, und kein essentieller Bezug zur Wahrheit gegeben ist (Juhasz & Lerner, 2006b: 12). Juhasz geht dabei soweit, alle Dokumentationen in der Folge als Fake zu interpretieren:

»Fake documentaries always imply, and usually make explicit, that many documentaries lie to tell the truth, and that all documentaries are ›fakes‹ in that they are not the world they so faithfully record« (2006b: 12).

Was als dokumentarischer Stil gilt, unterliegt aber einen historischen Wandel und einem stetigen dynamischen Aushandlungsprozess; und wird so während der Rezeption der Begriff immer wieder aufs Neue definiert (vgl. Hißnauer 2011: 61). Moderne Dokumentarfilme wie z.B. WALTZ WITH BASHIR (2008) oder PORTRAITS DEUTSCHER ALKOHOLIKER (2010) setzen sich dabei über ein bloßes Abbildverhältnis hinweg, bleiben dem dokumentarischen Modus dennoch verhaftet. So findet die Referenz auf die außerfilmische Wirklichkeit bei den genannten Beispielen dabei alleine durch die Verwendung von Originaltönen aus Interviews statt, während die bildliche Gestaltung der Filme poetische Züge annimmt, einmal in Form des Animationsfilms und im anderen Fall durch minutenlange konstante Kameraeinstellungen, die auf den ersten Blick scheinbar nichts mit dem Interview zu tun haben.

Den Fake-Dokus, ebenso wie Scripted-Reality-Formaten, haftet somit durch die Imitation des typischen dokumentarischen Stils stets eine latente Kritik eben jenes Stils an:

»Fake documentaries can readily educate viewers about the uncertain links among objectivity, knowledge and power – usually the hidden, ugly secret of straight documentary« (Juhasz & Lerner, 2006b: 12).

Diese Subversion des Dokumentarischen wird abhängig von der Stellung im Kampf um kulturelle Hegemonie dann entweder als Bedrohung (vgl. Hildebrandt 2010) oder wie bei Juhasz, Lebow, Lerner, Roscoe und Hight, als Möglichkeit zur Kritik wahrgenommen.

1.2.3. Genre und Gattung

Fernsehen unterliegt »von vornherein [...] einer Pluralität der vielfältigen Gattungen und Untergattungen [...], die ein unüberschaubares und unaufhörliches Kontinuum filmischer Formate bilden« (vgl. Keppler 2006: 81f).

Während die Zuordnung der Scripted-Reality in Fiktion oder Dokumentation eigentlich einfach vorzunehmen ist, so ist es doch weitaus komplizierter, sie durch die uneindeutigen Lektüreeinweisungen der Formate einem Genre oder einer Gattung zuzuordnen. Die Einordnung in ein Fernsehgenre beeinflusst die Rezeption jedoch signifikant. Was z.B. im Science-Fiction-Film als glaubwürdig erscheint und als Teil der Diegese akzeptiert wird, ist in einer Nachrichtensendung ein Indikator für deren Fiktionalität. Aber auch die »Präsentation entscheidet zum einen, welchem oder welchen Genres die jeweilige Sendung angehört; sie entscheidet zum anderen, was mit dem jeweiligen Produkt kommuniziert wird« (Mikos 2003: 47). »Ob ein Erzählelement als Brechung mit dem Genre-Kommunikationspakt empfunden wird oder nicht, ist somit individuell unterschiedlich und innerhalb unserer Rezeptionsbiografien veränderlich« (Braidt 2007: 167).

Dabei bieten Genres der Rezeption Orientierung und legen den Rahmen fest, in dem eine Sendung rezipiert werden sollte; sie setzen demnach eine Erwartungshaltung fest (vgl. Klaus & Lücke, 2003: 196). Wie Stuart Hall für die Cultures Studies feststellte, ist es durch die polysemen Eigenschaften des Fernsehens nie vollkommen möglich, diesen Rahmen eindeutig zu definieren. Neben der dominant-hegemonialen Position, der von den Produzenten favorisierte Lesart, ist es den Rezipienten auch immer möglich, den Text der Sendung von einer aushandelnden oder oppositionellen Position aus zu lesen (vgl. Hepp 2010: 116ff).

Genres sollten weiter als »typische Makrostrategien der kognitiven Verarbeitung von Erzählungen« (Braidt 2007: 172) verstanden werden. Dabei sind Genres jedoch auch als dynamische Prozesse zu verstehen (vgl. 2007: 167), die einem historischen Wandel unterliegen, und sich miteinander verändern und gegenseitig beeinflussen (vgl. Hißnauer 2011: 49; Keppler 2006: 312). Hybridisierungen stellen dabei einen konzeptionellen Bruch oder eine Evolution von Genregrenzen dar und sind »im Idealfall das Ergebnis eines dynamischen Aushandlungsprozesses zwischen der Produktions- und der Rezeptionsseite« (Klaus & Lücke, 2003: 196). Sie ermöglichen es, gleichzeitig das Affektpotenzial zu steigern und dadurch »unterschiedliche Nutzungsinteressen und Erlebnisdimensionen [...] [zu] adressieren« (Bleicher 2013: 375).

Dabei steht jedoch alles, was kommuniziert wird, in einer »strukturellen Konkurrenz zu dem, was gleichzeitig zu sehen wäre – und in zu den jeweils spezifischen Konventionen und Traditionen der Formate des Mediums, die sich wechselseitig prägen und im Lauf der Zeit einer wechselseitigen Veränderung unterliegen« (Keppler 2014: 237). Die Addition der unterschiedlichen Perspektiven, die durch das Nebeneinander der Genres und Gattungen entstehen, macht es dem Fernsehen dabei möglich, eine umfassende Weltsicht zu generieren:

»Das Fernsehen fungiert als kulturelles Forum, das in seinen Narrationen kollektive Vorstellungen und Wertestrukturen vermittelt und dabei eine stabilisierende Funktion für die Gesellschaft wahr nimmt. Es vermittelt einen kulturellen Konsens über die Struktur der Gesellschaft« (Bleicher 2013: 375).

In diesem Sinne haben auch fiktionale Sendungen Anteil an der sozialen Welt der Zuschauer, müssen aber immer im Kontext des gesamten Fernsehprogramms analysiert werden und dürfen nicht für sich alleine gestellt betrachtet werden. Vielmehr »müssen immer auch Bezüge zu kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Kontexten hergestell[t]« werden (2013: 377).

Zusammenfassend ist das Verhältnis von Realität und Fernsehen als individueller Aushandlungsprozess zu betrachten, der nicht auf ein bloßes Abbildverhältnis wie es der Begriff Dokumentation suggeriert zurückzuführen ist.

1.3. Realistische Inszenierung

»The more realistic a program is thought to be, the more trusted, enjoyable – and therefor the more popular – it becomes«
(Fiske & Hartley, 2004: 123).

Formal betrachtet ist die Frage, ob es sich bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT um Fiktion handelt, eigentlich eindeutig mit ja zu beantworten, denn es gibt ein Drehbuch und die »handelnden Personen sind frei erfunden«, wie uns im Abspann versichert wird.

Darüber hinaus ist in den Themengebieten der erzählten Geschichten eine auffallende Ähnlichkeit zu Soaps und anderen Formaten des Nachmittagsprogramms, wie Daily-Talks und Gerichtsshow, zu sehen. Eine eindeutige Einordnung zu einem Genre erweist sich daher als schwierig.

FAMILIEN IM BRENNPUNKT kann somit als ein typisches Hybridformat betrachtet werden, das sich Inszenierungsstrategien anderer Formate bedient und diese zu etwas Neuem zusammenfügt, um so Fernsehgenres transformiert oder neu ausbildet (Armbruster & Mikos, 2009: 193). Auch wenn diese Praktik gern als ein Trend betrachtet wird, ist es eine übliche und dem Fernsehen inhärente Form der Formatentwicklung:

»Insofern folgt Reality-TV dem Trend der »Hybridisierung« vieler Fernsehangebote, d.h. dem Phänomen, dass durch die Verknüpfung verschiedener Gattungs- oder Genrecharakteristiken neue Formate geschaffen werden« (Klaus & Lücke, 2003: 196).

Reality-TV als Genre oder Gattung, zeichnet sich dadurch besonders durch die Tendenz zur Hybridisierung und »Grenzüberschreitung« aus und ist so zum »Sammelbecken für neue, publikumswirksame Sendekonzepte geworden« (2003: 201). So ist z.B. die Doku-Soap die eindeutige Kreuzung aus Dokumentarfilm und Seifenoper (Soap). Während die beiden Ursprungsformen bei der Doku-Soap noch leicht auszumachen sind, erweist sich dies bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT als komplexer. Hier werden nicht einfach zwei etablierte Formatformen neu kombiniert,

sondern es werden vereinzelte Gestaltungselemente des dokumentarischen Films entlehnt und somit ein neues fiktives Format erschaffen.

Wie Hißnauer jedoch bemerkt, ist gleichzeitig die Betonung der Hybridisierung und Grenzüberschreitung in der Literatur dabei mitverantwortlich, die Grenzen, die durch Reality-TV ausgelöst werden, zu fixieren (Hißnauer 2011: 348).

Historisch betrachtet, haben dokufiktionale Formate jedoch eine lange Tradition und lassen sich bis in die allerersten Gehversuche des dokumentarischen Films zurückführen. So ist der erste, offiziell in der Filmgeschichte als Dokumentation bezeichnete Film *NANOOK OF THE NORTH* (1922) von Robert J. Flaherty, streng genommen nichts anderes als Scripted-Reality, da Nanook, der Protagonist ein Laiendarsteller war, der seinem Alltag ähnliche Situationen für die Kamera nachstellte (Lamp 2009: 11). Flaherty ging dabei sogar soweit, von den Inuit längst aufgegebene Jagdmethoden speziell für den Film ein letztes Mal zu demonstrieren, und im Film später als deren Alltag zu präsentieren (Borstnar et al., 2002: 33). Keiner der zeitgenössischen Rezipienten prangerte dies jedoch als Fake oder Fälschung an, da auf Grund der begrenzten technischen Mittel eine andere Form der Dokumentation schlichtweg nicht möglich war.

Andere dokufiktionale Formen, wie Dokudrama, Drama-Doc, Biopics, fiktive Dokumentationen, Fake-Dokus und Mockumentaries stellen jedoch überwiegend ihre Fiktionalität im Dargestellten oder ihrer paratextuellen Rahmung offen zur Schau. Da sich bei Scripted-Reality-Sendungen explizite fiktionalisierende Lektüeranweisungen nur am Ende der Sendung finden lassen, kann also nicht von einer eindeutigen Rahmung der Rezeption ausgegangen werden (Hißnauer 2011: 370).

Dabei folgen »auch fiktionale Sendungen [...] diesem Trend zu ›authentischen‹ Darstellern und stärkerer lebensweltlicher Orientierung« (Mikos et al. 2000: 43). Scripted-Reality, als ein Vertreter eben dieses Trends, sollte somit eher als realistisch und nicht als real betrachtet werden. Die Imitation des dokumentarischen Stils ist dabei nicht als Fake oder Fälschung zu begreifen sondern als inszenatorisches Mittel im Sinne eines Realismus. ›Reality‹ als Begriff stellt sich somit als Diskursfalle dar, der es auszuweichen gilt (Mikos 2012: 53). Wie Mikos zudem bemerkt, stellen

Scripted-Reality-Formate, wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT einen Entwicklungsschritt dar und »fügen sich in allgemeine Trends der Programmentwicklung des Fernsehens seit den 1990er-Jahren« ein. (2012: 53).

In diesem Sinne ist Authentizität im vorliegenden Zusammenhang als das Ziel einer realistischen Inszenierung zu begreifen und wird nun im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden.

2. Die Inszenierung von Authentizität

»Vor medientechnischem Horizont zeigt sich Authentizität als gewünschtes und immer wieder anders gefordertes Ideal, das phänomenologisch jedoch lediglich als Inszenierung von Authentizität vorfindbar ist«
(Meyer 2007: 72f).

Wie im vorherigen Teil aufbereitet wurde, ist es nicht die primäre Intention von FAMILIEN IM BRENNPUNKT, Realität zu inszenieren und diese dem Publikum als Fakt zu präsentieren, sondern fiktionale Geschichten authentischer und somit spannender zu inszenieren. Nichtsdestotrotz ist die Sendung jedoch an der Bildung der sozialen Realität der Zuschauer mitbeteiligt und somit muss die Frage gestellt werden, was die Sendung ihren Zuschauern im Subtext kommuniziert.

Die Inszenierung als Dokumentation dient nicht der Täuschung des Publikums, sondern ist vielmehr ein inszenatorisches Element, welches der Steigerung der Spannung dient und ein gesellschaftliches Verlangen nach Authentizität bedient. Dabei inkorporiert das Format eine enorme Bandbreite an Genre- und Inszenierungselementen des Fernsehens. Und reiht sich damit in die Evolution des privaten Nachmittagsfernsehen in Deutschland ein und beeinflusst diese massgeblich.

Im Fokus dieser Arbeit liegt daher nicht die Frage, ob es sich hier um Täuschung handelt oder nicht, sondern, welche Inszenierungsstrategien sich die Sendung zunutze macht und wie diese beim Vermitteln der Erzählung helfen und im folgenden von den Zuschauern dekodiert werden können.

Die Präsentation von FAMILIEN IM BRENNPUNKT ähnelt zwar dem faktischen Fernsehen, es wird jedoch nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich hier um reale Menschen und Begebenheiten handelt, noch erhebt sie irgendeinen dokumentarischen Anspruch, denn diese Zuschreibung geschieht allein durch den Zuschauer oder den Beobachter. Es handelt sich somit um ein Missverständnis der Kommunikation, das zu der Frage überleitet, ob dieses Missverständnis zu

Problemen bei der Rezeption führt oder nicht. Aus der Perspektive des Jugendschutzes wird argumentiert, dass Kinder und Jugendliche den Unterschied zwischen echt und gespielt hier nicht immer erkennen können und somit die Gefahr besteht, dass sie das, was sie sehen, als Realität empfinden können. Angenommen wird hier, dass die kommunizierten Inhalte von FAMILIEN IM BRENNPUNKT ein schlechtes Weltbild vermitteln. Generell gilt aber jedoch auch, dass Kinder prinzipiell immer erst ab einem gewissem Alter fähig sind, Fakt und Fiktion zu unterscheiden und diese Unterscheidungsfähigkeit erst im Entwickeln ihrer Medienkompetenz erlernt wird. Die Produzenten von FAMILIEN IM BRENNPUNKT weisen in Bezug auf dieses Problem auch immer wieder gerne darauf hin, dass FAMILIEN IM BRENNPUNKT in erster Linie kein Kinderprogramm ist und daher nur in Beisammensein mit Erwachsenen angeschaut werden sollte, womit die Verantwortung auf die Eltern übertragen wird. Nichtsdestotrotz schauen Kinder natürlich am Nachmittag unbeaufsichtigt Fernsehen. Es lassen sich hier leider nur Spekulationen anstellen, ob nicht gerade durch die Inszenierung als Dokumentation den Kindern und Jugendlichen ein Bewusstsein dafür geschaffen werden kann, wie die Inszenierung im Fernsehen konstruiert werden kann. Da diese medienpädagogische Absicht jedoch nicht in der Programmierung der Sendung verwurzelt ist, kann dies nur mit Hilfestellung der Eltern oder anderer Erzieher geschehen (vgl. Kraemer 2012).

In der Präsentation bedient sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT also einer der Inszenierungsweisen, wie wir sie vom dokumentarischen Fernsehen gewohnt sind, und ähnelt dabei vor allem Doku-Sopas, wie WE ARE FAMILY! SO LEBT DEUTSCHLAND (ProSieben) oder Reportage Sendungen wie EXPLOSIV (RTL). Die signifikantesten Elemente sind die dokumentarische Kameraführung, der Off-Kommentar und die Interviewblöcke, in denen die Protagonisten direkt in die Kamera sprechen. Im Allgemeinen sind diese Inszenierungselemente eher ungewöhnlich für fiktionale Sendungen, finden aber genauso auch in Mockumentaries, wie z.B. STROMBERG (ProSieben) Verwendung.

Der vermittelte Authentizitätseindruck programmiert sich alleine durch den visuellen Gegensatz zu anderen fiktionalen Programmen, deren Ästhetik als künstlicher oder künstlerischer wahrgenommen wird und der visuellen Ähnlichkeit zum Lebensalltag.

2.1. Dokufiktionale Inszenierung von Authentizität

Ziel der vorliegenden Arbeit und der nachfolgenden Analyse ist, das Phänomen Scripted-Reality anhand von FAMILIEN IM BRENNPUNKT aufzubereiten und zu entschlüsseln, welcher Inszenierungs- und Genreelemente sie sich bedient und welche Inhalte zur Anschlusskommunikation und Bedeutungsgenerierung sie somit erzeugt.

Die diskrepante Wahrnehmung der Sendung dient hierzu als Auslöser um der Frage nach der Inszenierung von Authentizität nachzugehen, da die Sendung einerseits vom Fernsehpublikum angenommen wird und andererseits Anlass einer öffentlichen Debatte um die allgemeine Qualität des Mediums Fernsehen ist.

Weiter stellt sich die Frage, warum diese Mischung von dokumentarischer Inszenierung und Fiktion hier als Problem angesehen wird, während sie in avantgardistischen Filmströmungen weitgehend als legitime Inszenierungsstrategie angenommen wird.

Die vorschnell abfällige Bewertung macht es somit unmöglich, die positiven Aspekte der Sendung zu würdigen und sie weiter zu entwickeln. So wurde das Format zwar vom NDR auf sein Potential geprüft und für möglich eingeschätzt, aber im Folgenden nie realisiert (vgl. Jakobs 2010; Krei 2010).

Wie im vorherigen Kapitel 1.1. dargestellt, lässt sich die Abneigung gegenüber Scripted-Reality als Kampf um die Diskurshoheit verstehen, bei dem sich klassisch-bürgerliche Medien des Print- und Investigationsjournalismus oder des traditionellen Dokumentarfilms als Verlierer sehen und durch das Herabwürdigen der populärkulturellen Medienformen ihre Position zu verfestigen versuchen.

Die dabei angeprangerte Inszenierung von Authentizität stellt sich vielmehr als ein medienwissenschaftliches Grundproblem dar, da Authentizität in Verbindung mit Medien, und insbesondere den audiovisuellen, immer schon als Inszenierung begriffen werden muss:

»Ein Text, ein Kunstwerk kann nicht authentisch *per se* sein, eine derartige ontologische Qualität ist in medialen Kommunikationen nicht erreichbar. Man kann einen Text lediglich *zuschreiben*, dass er authentisch in Relation auf einen Autor

beziehungsweise Urheber oder dass er authentisch durch die Referenz auf das Dargestellte ist« (Weixler 2012: 12).

Somit dient FAMILIEN IM BRENNPUNKT als exemplarisches Beispiel zur Erforschung der Konstruktion von Authentizität. Weiter ist für Kommunikation zwischen Rezipienten und Produzenten wichtig, wie die Sendung wahrgenommen wird und was für Lektüreeinweisungen sie beinhaltet, woraus sich die Frage ergibt, welchem Genre und welcher Gattungsfamilie FAMILIEN IM BRENNPUNKT und ähnliche Scripted-Reality-Sendungen zugeordnet werden können.

2.2. Scripted-Reality-TV als dokufiktionale Inszenierung

»Scripted-Reality« heißt die Lüge im TV-Jargon: Pseudowirklichkeit nach Drehbuch, aufgetischt von Laiendarstellern. Auch so kann eine Antwort auf die mühselige Suche nach Wirklichkeit und wirklichen Menschen aussehen: Man denkt sie sich aus«
(Brauck 2009: 87).

2.2.1. Scripted-Reality

FAMILIEN IM BRENNPUNKT entlehnt sich Inszenierungsweisen aus dem dokumentarischen Film- und Fernsehformen um fiktionale Inhalte authentischer darzustellen als dies andere Formen zu leisten vermögen. Dabei bedient sich das Format einer Bandbreite an Inszenierungsstrategien, und macht es so für die Rezipienten schwierig das Gezeigte in eine feste Kategorie zur Rezeption einzuordnen. In Frage kommen hier die Kategorien Fernsehdokumentarismus, Reality-TV und Fiktion.

Diese sogenannte Hybridisierung legt es jedoch nahe, sich der Sendung von der Gattung Reality-TV her zu nähern, da dieses schon stets als Mischung von Dokumentarismus und klassischer Fiktion verordnet wird. Nach Angela Keppler lässt sich Reality-TV weiter in narrative und performative Formate unterteilen (vgl. Keppler 1994). Da FAMILIEN IM BRENNPUNKT keine performativen Elemente im Sinne von Keppler beinhaltet, ist es eindeutig den narrativen Formaten zuzuordnen:

»*Narratives Reality-TV* umfasst jene Sendungen, die ihre ZuschauerInnen mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer oder realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten« (Klaus & Lücke, 2003: 199).

Andere Formate dieser Kategorie sind z.B. Personal-Help-Shows, Gerichtsshow, Real-Life-Comedy, und gewaltzentrierte Reality-Shows, wie NOTRUF (RTL) oder AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (ZDF).

War der Anteil der nachgestellten Ereignisse während der Entstehungsphase von Reality-TV weit mehr verbreitet, lässt sich im letzten Jahrzehnt eindeutig ein Trend zu den realitätsnahen Formaten festmachen. Im deutschen Fernsehen lässt sich dies sogar auf eine einzige Sendung zurückführen. So startete die Gerichtsshow RICHTERIN BARBARA SALESCH (RTL) zunächst mit nachgestellten Fällen, was jedoch nur mässige Einschaltquoten mit sich brachte. Nachdem die Produktionsfirma Filmpool jedoch begann, fiktive Fälle zu inszenieren, besserten die Quoten sich erheblich. Diese Entwicklung beeinflusste auch die Programmgestaltung der anderen Sender, die nun anfangen, ähnliche Sendungen zu produzieren (vgl. Krei 2012b).

Filmpool ist auch die Produktionsfirma, welche für FAMILIEN IM BRENNPUNKT verantwortlich ist. Während RICHTERIN BARBARA SALESCH jedoch eine Adaption der US-amerikanischen Erfolgssendung JUDGE JUDY (CBS) darstellt, ist FAMILIEN IM BRENNPUNKT ein in Deutschland entwickeltes Programmformat.

2.2.2. Reality-TV

Die Verbindung von Scripted-Reality-Sendungen zu Reality-TV ist grundsätzlich durch eine genealogische Formatgeschichte gegeben. Reality-TV, wie wir es heute kennen, entwickelte sich in den 90er Jahren in den USA aus den sogenannten Crimedocs, wie COPS (FOX) oder RESCUE 911 (CBS). Während bei COPS ein Kamerateam Polizisten bei ihrer Arbeit begleitete und dieses Filmmaterial dann zu einer Sendung aufbereitet wurde, wurden bei RESCUE 911 Unfälle überwiegend nur nachgestellt, da sich Unfälle naturgemäß nur äußerst selten in Anwesenheit einer Kamera ereignen; falls jedoch Filmmaterial verfügbar war, wurde auch darauf zurückgegriffen und dieses ausgestrahlt. Beiden Sendungen ist ihr Verweis auf die Realität inhärent und auch wenn die vordergründige Intension von RESCUE 911 darin lag, angemessenes Verhalten in Unfallsituationen zu illustrieren und dies den Zuschauern bildlich vermitteln wollte, haben beide Sendungen ihren Erfolg doch der extrem dramatisierten Inszenierung zu verdanken. Der enorme Erfolg beider Sendungen förderte unzählige Nachahmungssendungen und Adaptionen in anderen

Ländern. In Deutschland war NOTRUF auf RTL der prominenteste Ableger dieser Art von Reality-TV und läutete somit den Siegeszug des Reality-TV auf RTL ein. Moderiert wurde die Sendung von Hans Meiser, der zuvor als Journalist tätig war und somit der Sendung einen informationsbezogenen Charakter bezeugte.

Der damalige Fokus der Programme auf Unfälle und Verbrechen brachte den Sendungen des Reality-TV den Ruf ein, besonders voyeuristisch und gewaltzentriert zu sein (vgl. Wegener 1994: 43ff).

Im Laufe der 1990er Jahre wandelte sich der Fokus im Reality-TV jedoch in Richtung performativer Aspekte, Daily-Talks und Reality-Game-Shows wie BIG BROTHER (RTL II). Diese bedienten zwar weiterhin voyeuristisches Verlangen, da sie Einblick in die Privatsphäre erlaubten, die so im Fernsehen noch nie gezeigt wurden, der Gewaltaspekt verschwand jedoch weitestgehend.

Parallel zum boomenden performativen Reality-TV etablierten sich jedoch auch die zuvor genannten narrative Formen, die jedoch weit weniger Beachtung in der Diskussion um Reality-TV erfuhren.

Eine klare Definition von Reality-TV erweist sich als schwierig, da die Vermischung von Fakt und Fiktion, von Privat und Öffentlich usw. massgeblicher Bestandteil der Gattung sind und sich zudem in einem ständigen Wandel befinden. Dennoch lassen sich die im folgenden dargestellten Elemente nach Klaus und Lücke als Bezugspunkte von Reality-TV ausmachen:

»Die Collage aus nicht-fiktionalen und fiktionalen Bestandteilen, die Hinwendung zu alltäglicheren, der Lebenswelt der Zuschauerinnen und Zuschauer entnommenen Themen und damit einhergehend die emotionalisierte Darstellung des Privaten und Intimen in der Öffentlichkeit gehören zu den wesentlichen Merkmalen des Reality-TV«
(Klaus & Lücke, 2003: 196).

Ein weiteres von Klaus und Lücke oft genanntes und definierendes Element des Reality-TV ist die Grenzüberschreitung. Diese muss im Bezug auf Reality-TV auf mehreren Ebenen durchdacht werden: zum einen betreffen sie etablierte Genregrenzen und geltende Konventionen des Fernsehens zum anderen

überschreiten und lösen sie somit »vermeintliche Gegensätze von Authentizität und Inszenierung, Information und Unterhaltung, Alltäglichem und Außergewöhnlichem auf und vermischen diese zu neuen Fernseh-Produkten« (2003: 202).

Hiermit einher geht auch eine geschmackliche Grenzüberschreitung, die durch die Verlagerung weg von bildungsbürgerlichen Themen hin zu anderen, bislang ignorierten sozialen Schichten, geschieht, was sich z.B. in der abgrenzenden Bezeichnung als »Trash-TV« und »Unterschichtenfernsehen« zeigt (vgl. Seier & Waitz, 2014).

Weiter ist die Grenzüberschreitung auch auf bestehende Fernsehgenres zu verstehen, wie z.b. die Kombination von Dokumentation und Soap, die zur Doku-Soap wird. Diese Neuordnung ist dabei der massgebliche Innovationsantrieb des Reality-TV und des Fernsehens der letzten 20 Jahre insgesamt (vgl. Armbruster & Mikos, 2009: 193).

Wie Hißnauer bemerkt, ist die Definition der Grenzüberschreitung jedoch nicht unproblematisch, da sie wie die Diskussion um »echte« Dokumentation feste Genrengrenzen zwischen Dokumentation und Fiktion implementieren, die jedoch immer schon vielmehr als ein Kontinuum aufgefasst werden müssen. Die Bezeichnung als Hybrid, der Grenzen verwischt, betont somit die Grenzen, die die hybride Sendung eigentlich überwinden möchte (Hißnauer 2011: 348).

Nichtsdestotrotz ist der Realitätsbezug, wie er als wesentlich für das Reality-TV scheint, bei Scripted-Reality-Sendungen nicht gegeben. FAMILIEN IM BRENNPUNKT hat genau genommen den selben Grad an Realitätsbezug wie die LINDENSTRASSE (ARD) oder TATORT (ARD), während die Gerichtsshows und Personal-Help-Shows noch zumindest auf reale Richter, Therapeuten und Sozialarbeiter zurückgreifen.

2.2.3. Inszenierung von Authentizität

Die Inszenierung von Authentizität klingt paradox: wie kann etwas authentisch sein, wenn es gleichzeitig inszeniert ist? Authentizität ist im Zusammenhang mit Medien als Glaubwürdigkeit zu verstehen. Doch was ist bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT das Glaubwürdige? Ist es die Darstellung, die Geschichte, oder beides? Auch wenn hier einige Geschichten mitunter äußerst abstrus und unwahrscheinlich scheinen, spielen sie stets jedoch im Rahmen des Möglichen.

Wie eingangs beschrieben, ist von Seiten der Produzenten die dokumentarische Inszenierung als Mittel zur Steigerung der Authentizitätswirkung der Sendung zu verstehen und Authentizität wird schlichtweg zum Leitbegriff für die Inszenierung (vgl. von Gottberg. & Wesseler, 2012).

Wie Hißnauer bemerkt, ist die Inszenierung von Authentizität im Bezug auf Reality auch meist als negative Abgrenzung zu traditionellen Dokumentationen zu verstehen, während diese ›sind‹, tut Reality-TV nur so, weil es dramatisiert ist und in erster Linie unterhalten soll (vgl. Hißnauer 2011: 349).

Nach Hattendorf ist Authentizität als Vertrag zwischen dem Rezipienten und den Produzenten der Sendung oder des Films zu verstehen, und variiert stark abhängig vom Genre aber auch subjektiven Aspekten (vgl. Weixler 2012: 23). Da der Zuschauer üblicherweise nicht in der Lage ist, die Wahrhaftigkeit des filmischen Produkts zu überprüfen, ist Authentizität somit als Glaubwürdigkeit zu verstehen (vgl. Hißnauer 2011: 119), da die Zuschauer dem medialen Produkt ihren Glauben, ihr Vertrauen schenken müssen. Kommt es zum Bruch, ist diese Glaubwürdigkeit jedoch schnell wieder zurück genommen, und muss somit immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden. Authentizität ist somit als ein Zuschreibungsphänomen zu verstehen und nicht als textinhärent.

Weiter sind zudem auch unterschiedliche Ebenen der Authentizität zu unterscheiden. Susanne Knaller unterscheidet hier in eine Subjekt- und eine Objekt-Authentizität. Die Subjekt-Authentizität bezieht sich dabei auf das Werk selbst, auf den Entstehungsprozess, ob es z.B. von einem gewissen Autor geschrieben wurde oder nicht, und die Objekt-Authentizität auf den Text (vgl. Weixler 2012: 13). Die

Subjekt-Authentizität wird im folgenden nicht weiter behandelt werden, da sie für die Rezeption im Fernsehen weitestgehend sekundär ist. Der Fernsehsender ist hier stets als primärer Auftraggeber des Produkts eindeutig auszumachen, und wird nicht in Frage gestellt. Daher ist im folgenden stets die Objekt-Authentizität gemeint.

Authentizität – und deren Inszenierung – ist jedoch kein auf Reality-TV zu reduzierendes Phänomen und kann sogar als momentanes »Leitkonzept der Hoch- wie der Unterhaltungskultur, der Politik wie der Wirtschaft, von Produkten wie von Personen« (Weixler 2012: 2) aufgefasst werden. Dabei ist die Beschäftigung mit ihr ein relativ neues Phänomen und in Relation zur Post-Moderne aufzufassen (2012: 2).

Authentizität ist bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT daher als *referentiell* zu verstehen, da es immer auf eine außermediale Wirklichkeit referiert. Authentisch wirken hier die Schauspieler und die Drehorte, die genauso im Alltag angetroffen werden können. Die Geschichten selbst handeln zwar oft von alltäglichen und so in etwa möglichen Ereignissen, sind jedoch aufgrund der starken Formatierungsmuster der Sendung stets auf das Wesentliche reduziert und lassen es von daher nicht zu, die Vielschichtigkeit der verschiedenen Konflikte zu beleuchten.

Auf der anderen Seite ist die Beurteilung, ob das Dargestellte authentisch ist oder nicht, ein ganz eigener Anreiz in sich, der oft im Zusammenhang mit Reality-TV genannt wird. Und weiter ist die Frage, ob etwas authentisch ist oder nicht, auch an »ästhetische[n] und moralische[n] Urteile[n]« (2012: 1) gebunden, die einem signifikanten Stellenwert in der Rezeption von Reality-TV beinhalten (Mikos 2007: 22).

Die referentielle Authentizität, die für FAMILIEN IM BRENNPUNKT jedoch so bezeichnend ist, wird nach Weixler jedoch vormodernen Epochen zugeordnet, während sich die Moderne um eine relationale Authentizität der Einschreibung und die Postmoderne einer relationalen Authentizität der Zuschreibung verpflichtet (Weixler 2012: 8). In diesem Sinne sind fiktionale Serien des sogenannten »Quality TV« einer relationalen Authentizität verschrieben und erreichen diese über multiple Perspektiven und mehrere nebeneinander laufender Konflikte und Handlungs-

stränge, und lassen sich somit passend in Trends der Postmoderne integrieren. FAMILIEN IM BRENNPUNKT liefert dazu einen direkten Gegenentwurf, in dem es sich stets auf einen einzigen Erzählstrang konzentriert und als audiovisuelle Authentifizierung mittels einem auktorialen Erzählers aus dem Off funktioniert (vgl. Mikos 2012: 53), also eine reine referentielle Authentizität darstellt.

Authentizität und der Verweis auf Realität sollte folglich in Verbindung mit Scripted-Reality immer im Sinne eines ästhetischen Realismus und nicht im Sinne einer außermedialen Realität, so wie es im Dokumentarismus üblich ist, verstanden werden.

2.2.4. Realismus

Neben den Gemeinsamkeiten zum Reality-TV fehlt den Scripted-Reality-Sendungen wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT wie zuvor vermerkt, der eindeutige Realitätsbezug, der zumindest ursprünglich als das gilt, was Reality-TV definierte:

»If it were all based on imagination, it would not classify as Reality-TV. There have to be real people in it with real problems, leading real lives in society, and revealing parts of these on televisions« (Klaus 2009: 68).

Auch der Fokus auf das Alltagsleben ist schon seit den Beginn des Mediums in Soaps und Sitcoms vorzufinden und stellt somit alleine für sich gesehen nichts wirklich Neues dar. Mikos kommt daher zum polemischen Umkehrschluss, dass es sich bei der LINDENSTRASSE (ARD) auch schon um Scripted-Reality handelt (Mikos 2012: 53). Da der Realitätsbezug in erster Linie auf der ästhetischen Ebene der Inszenierung stattfindet, ist es von daher ergiebiger, Scripted-Reality als eine Sonderform des Realismus zu betrachten.

Auf das Kino bezogen, sind es vor allem avantgardistische Strömungen, die ebenfalls den Schritt aus dem Studio zum Originalschauplatz gewagt haben.

Angefangen beim italienischen Neorealismus, zur Nouvelle Vague bis hin zu Dogma 95, wandte man sich immer wieder von der etablierten Hollywood-Ästhetik des schönen Scheins ab und inszenierte mit Hilfe von Low-tech-Verfahren eine größere Nähe zum Geschehen. Mit dem Neorealismus gemeinsam ist des Weiteren auch ein Fokus auf einfache Menschen, die sonst selten in Film und klassischen Serien die Protagonistenrolle spielen. Während dieser jedoch immer als Kritik am hegemonialen System verstanden sein will, fehlt dieser Anspruch bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT *gänzlich*. Hier steht eindeutig der Unterhaltungswert oder ein Servicewert, in Hinblick auf die Bewältigung von alltäglichen Konflikten, im Mittelpunkt. Gesellschaftliche Missstände, wie z.B. Arbeitslosigkeit, werden dabei immer als individuelles Problem oder als gesellschaftlich gegeben hingenommen, die dann mit Hilfe wohlwollender Mitmenschen, professioneller Helfer oder verantwortlicher Institutionen gemeistert werden können. Eine tiefere Analyse der Probleme auf gesellschaftlicher oder systematischer Ebene bleibt somit außen vor. Dennoch ist ein pädagogischer Grundton, wie er im »Paläo-Fernsehen« (Casetti & Odin, 2002: 311) üblich war, auch hier auszumachen. So können die dargestellten Geschichten stets als Parabel gelesen werden, wie man schwierige Situation des Alltagslebens meistern kann. FAMILIEN IM BRENNPUNKT kann somit also auch als ein relativ konservatives Programm aufgefasst werden.

Bei aller Kritik bildet Scripted-Reality schlussendlich jedoch, ähnlich wie es der bürgerliche Realismus im 19. Jahrhundert tat, ein relativ umfassendes Bild unserer Gesellschaft ab. Auch wenn gerne vor allem die proletarischen und subproletarischen Charaktere in Erinnerung bleiben, ist die Repräsentation unterschiedlicher Schichten doch relativ nahe an der statistischen Zusammensetzung der bundesdeutschen Gesellschaft (Bergmann et al., 2012: 20).

Dennoch ist auch der filmische Realismus dabei immer als Abstraktion und nicht als allumfassende Darstellung zu verstehen:

»Im Grunde verfolgt jedoch jede Ausprägung des filmischen Realismus, die sich als Reaktion auf die kinematische Tradition entwickelt, auch wenn sie die Illusion der Wirklichkeit überzeugender hervorzubringen versteht als ihre Vorgänger, ein unerreichtes Ideal. Denn auch sie kann nur bestimmte Aspekte und Qualitäten des Realen integrieren und betonen, während sie andere vernachlässigt oder ignoriert. Die

vorgenommene Angleichung an die Realität ist also niemals absolut, sondern immer selektiv und mehr oder weniger abstrakt« (Beyerle 1997: 9).

2.2.5. Moral

Wie bei allen Reality-TV Sendungen, ist auch bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT die moralische Bewertung des Geschehens stets einer der primären Motivationsfaktoren zur Rezeption:

»Neben der Unterhaltungsfunktion geben die Formate des Reality-TV Anlass, über moralische Fragen nachzudenken, also darüber zu diskutieren, was ein akzeptables und was ein nicht akzeptables Verhalten ist, wie gelebt wird und wie gelebt werden sollte« (Klaus & Lücke, 2003: 99).

Die starke Fokussierung auf den Alltag machte es möglich, dass sich die Zuschauer sehr gut in die dargestellten Situation hineinversetzen können und dadurch motiviert werden, diese mit ihrem eigenen Weltbild und ihren Vorstellungen zu vergleichen und zu bewerten. Einerseits ist dies auf der moralischen Ebene möglich, und andererseits findet es auch beim Beurteilen der Authentizität und der Inszenierung statt. Wirkt etwas unwahrscheinlich und ist mit den Alltagserfahrungen der Zuschauer nicht zu vereinbaren, so wird es schnell als unauthentisch wahrgenommen.

Diese moralische Bewertung ist auch wichtiger Bestandteil der Vorgängerformate gewesen. So wurde in den Daily-Talks verbal und performativ vor der Kamera ausgehandelt, wo Toleranzgrenzen in der Gesellschaft liegen (vgl. Mikos 2007: 22) und in den Gerichtsschows eindeutig geurteilt, welches Verhalten richtig und welches falsch ist (vgl. Mikos 2009: 241).

Während jedoch in den Daily-Talks diese Moral- und Toleranzgrenzen zwischen unterschiedlichen Parteien noch ausgehandelt wurden, werden sie hier eindeutig durch den Verlauf der Geschichte vorgegeben. Ein immer wieder angeführter

Kritikpunkt ist es daher auch, dass den Geschichten eine Ambivalenz der Verhältnisse fehlt. Oft ist den Geschichten ein eindeutiger Antagonist auszumachen, den es zu überwinden gilt und der dann im Laufe der Handlung seine gerechte Strafe bekommt (vgl. Götz et al., 2012: 23). Fast immer gibt es jedoch auch Charaktere, die erst unwissend den Antagonisten in Schutz nehmen, dann später aber nach der Aufklärung der Tatsachen ihre Meinung ändern und dann auch dementsprechend handeln (2012: 24).

So ist auch bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT, wie schon bei anderen Ausprägungen des Nachmittagsprogramms der Privatsender, wie den Daily-Talks, möglich, das Bedürfnis nach Orientierung zu bedienen, und die Normalität einer pluralen Gesellschaft einzüben (vgl. Mikos 2007: 30). »Zugleich verfestigen sie [aber auch] den Status quo, indem sie soziale Unterschiede als moralisch konsensfähig in eine gegebene soziale Ordnung einbinden« (Mikos 2007: 30).

2.2.6. Unterhaltung

Als eine Art Verteidigung der Sendungen führen die Produzenten von Scripted-Reality-Sendungen gerne an, es handle sich bloß um Unterhaltungssendungen (vgl. von Gottberg. & Wesseler, 2012: 36). Felix Wesseler, Presssprecher von Filmpool, geht dabei so weit, FAMILIEN IM BRENNPUNKT und die weiten Scripted-Reality-Formate als »Scripted Entertainment« zu beschreiben. Unterhaltung nach Drehbuch, ist aber ein zu schwammiger Begriff, da er jegliche Form von Soap bis Spielfilm beinhaltet und somit nicht im Stande ist, die Besonderheit von Scripted-Reality gegenüber anderen fiktiven Formaten zu erfassen.

Die Trennung von Unterhaltung und Information hat dabei eine lange Tradition im Fernsehen. Sie kommt ursprünglich aus einer Einteilung in Redaktionen in die Fachgebiete Journalismus und Unterhaltung innerhalb der Fernsehanstalten. Die Fernsehwissenschaftlerin Elisabeth Klaus merkt jedoch an:

»Auf längere Sicht erscheint zweifelhaft, ob an der Trennung zwischen Unterhaltung und Information in den Produktionsabteilungen der Sendeanstalten und den

Kategoriensystemen der Medienforschung auf Dauer festgehalten werden kann« (Klaus & Lücke, 2003: 207).

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass in den letzten Jahrzehnten ist ein deutlicher Trend wahrzunehmen ist, der diese Einteilung in Frage stellt. Bezeichnungen wie Infotainment suggerieren dabei eine Hybridisierung der beiden Pole. Bei genauer Betrachtung ist jedoch fest zustellen, dass sich Unterhaltung und Information nie wirklich diametral gegenüberstanden, so wie dies durch das Schlagwort Hybridisierung suggeriert wird:

»Die in der Literatur immer wieder auffällig im – oder explizite Gegenüberstellung von Dokumentarismus und Reality-TV ist aus theoretischer Sicht problematisch. In der Debatte wird Reality-TV eine Inszenierung von Authentizität unterstellt, eine Fokussierung bestimmter, meist intimer und/oder sensationeller Aspekte des Alltags und eine dramaturgische, auf Unterhaltung abzielende Aufbereitung des Materials, die sich an fiktionalen Erzählweisen orientiert. Damit wird der Konstruktionscharakter solcher Produktionen hervorgehoben.

Indem immer wieder die „Grenzüberschreitung“ oder die „Grenzverwischung“ durch die hybride Gattung Reality-TV betont wird, perpetuiert sich die Vorstellung von solchen „fixierten“ oder zumindest fixierbaren Grenzen; denn nur wenn sie existieren, können sie überschritten oder verwischt werden. In diesem Sinne fixiert und normalisiert die Debatte um Hybridisierung gerade die Grenzen, die angeblich durch Reality-TV aufgelöst werden« (Hißnauer 2011: 348).

Zudem ist jede Nachrichtensendung so inszeniert, dass die Berichte angenehm und somit unterhaltend rezipiert werden können und viele fiktionale, der Unterhaltung gewidmete Sendungen vermitteln ganz nebenbei, meist eher unbeabsichtigt, Informationen über die außermediale Welt und so gilt, wie Klaus weiter anführt:

»Realitätsbezogenen Genres wird dabei eine Informationsfunktion zugeordnet wird, und fiktionalen Genres eine Unterhaltungsfunktionen. Bei genauer Betrachtung überschneiden sich diese Teile jedoch indem sie den Zuschauerinnen wie Zuschauern sowohl Information als auch Unterhaltung bieten« (Klaus & Lücke, 2003: 206).

Während das Fernsehen zu Beginn seiner Entstehung sich sehr rasch als eindeutiges Leitmedium etablierte und somit zum primären Informationslieferant für

die meisten Menschen wurde, ist es heute nur eine Quelle von vielen, die alle um die Aufmerksamkeit der Rezipienten buhlen. Neben dem Internet und seiner Vielzahl von Angeboten, ist es auch die Vielzahl der Programme im Fernsehen selbst, die den Druck zu unterhalten weiter steigert: in Bruchteilen von Sekunden ist beim Zappen entschieden, ob es wert ist, der Sendung Aufmerksamkeit zu schenken oder nicht. Fernsehsendungen können es sich daher nicht mehr leisten, Informationen trocken aus einer dominierenden Monopolstellung heraus zu präsentieren, sondern müssen stets ansprechend, zumindest aber zielgruppengerecht gestaltet sein, um sich in der Aufmerksamkeitsökonomie zu behaupten.

2.3. Authentizität als Konstruktion der Inszenierung?

Die Entwicklung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT kann also aufgrund der vorhergegangenen Forschungsarbeit als logische Evolution des Nachmittagsprogramms auf RTL gelesen werden. Die Hinwendung zur dokumentarisch anmutenden Inszenierung folgt dabei ästhetischen Trends und sollte nicht als Fake der Realität, sondern eher als Sonderform eines Realismus interpretiert werden. Das Wort »Reality« in Scripted-Reality ist dabei besser als Verweis auf Reality-TV und nicht auf die außermediale Reality zu verstehen. Auch wenn es sich nicht um eine Parodie des Reality-TV handelt, so wie es von einigen Mockumentaries her bekannt ist, sind Scripted-Reality-Formate – wie alle anderen Inhalte im Fernsehen auch – stets im Bezug zu anderen Fernsehsendungen zu lesen. Eine Betrachtung der Sendung für sich alleine gestellt ist daher nicht sinnvoll:

»Fernsehsendungen haben keine Qualität an sich. Diese entwickelt sich erst in der Dialektik von Werk/Rezeption, die sich in der Rezeption und Aneignung als interpretative Leistung des Publikums vollzieht« (Mikos 2001: 13).

Die Hinwendung zur dokumentarisch anmutenden Inszenierung beruht dabei auf mehreren Faktoren: Die Steigerung der wahrgenommenen Authentizität ist hier als primärer Anreiz anzusehen, da sie es den Sendungen erlaubt, sich im Kampf um die Aufmerksamkeit einen Vorteil gegenüber konkurrierenden Formaten zu verschaffen. Als angenehmer Nebeneffekt für die Produzenten sind sie durch die niedrigen Anforderungen an Equipment und Ausstattung zudem extrem günstig in der Herstellung. Wie schon Avantgarde Filme und Mockumentaries, wie z.B. BLAIR WITCH PROJECT (1999) sich den Umstand zunutze machten, mit wenig Aufwand effektiv Spannung inszenieren zu können, und dabei höchste Aufmerksamkeit zu generieren, gelingt es FAMILIEN IM BRENNPUNKT durch die Inszenierung als Familienreportage die Gunst der Fernsehzuschauer für sich zu gewinnen.

Der Reiz des Fakes ist dabei als Aufhänger zur Gewinnung der Aufmerksamkeit zu sehen, da den meisten Zuschauern nach wiederholter Begegnung mit dem Format der Inszenierungscharakter bewusst werden sollte. Spätesten am Ende der

Sendung wird mit der Einblendung »Alle handelnden Personen sind frei erfunden« dem rätselnden Zuschauer eine eindeutige Antwort geliefert.

Was letztendlich bleibt, sind ähnliche Geschichten wie sie sich schon in den Daily-Talks abgespielt haben und seit jeher in Soaps behandelt werden und von Liebesbeziehungen, Ehekrisen, Eltern-Kind-Verhältnissen oder Eifersuchtsszenarien handeln. Themen wie Arbeitslosigkeit sind bereits aus den Daily-Talks bekannt, erfahren bei den Scripted-Reality-Sendungen nun aber eine ganz neue Relevanz und Intensität.

Hier verhandeln die Sendungen, was in der Gesellschaft als akzeptabel und moralisch in der Norm liegt und wo Grenzen zu ziehen sind:

»Die Sendungen setzen fort, was RTL vor knapp 20 Jahren mit den ersten täglichen Talkshows begonnen hat und was seither in neuem Gewand (etwa als Gerichtsshow oder als Crimesoap) regelmäßig wiederkehrt: die Zurschaustellung intimer Details aus dem Alltag« (Gangloff 2010: 76).

Der größte Nachteil der Sendungen ist jedoch, dass sie dabei oft nur an der Oberfläche bleiben und keine tieferen sozial- oder systemkritischen Analysen liefern, so wie dies bei vergleichbar inszenierten Spielfilmen vorzufinden ist. Weiter wird das medienreflexive Potenzial, das in allen Scripted-Reality-Formaten mitspielt, nie ausgeschöpft. Die starke Formatierung und geringe Zeit zur Realisierung der einzelnen Sendungen macht es jedoch vergleichsweise schwierig, sich mit diesen Themen tiefer auseinanderzusetzen, wie dies bei Spielfilmen der Fall ist, an denen mitunter Jahre lang gearbeitet werden kann.

FAMILIEN IM BRENNPUNKT im Besonderen scheint jedoch stets ein gut gemeinter, pädagogischer Unterton anzuhängen, da durchweg positive Werte wie Kooperation, Verständnis, Zusammenhalt, usw. kommuniziert werden. Die als besonders häufig wahrgenommenen »schreienden Prolls und Arbeitslosen« (Kissler 2010) dienen eher als schlechtes Vorbild und werden im Verlaufe der Handlung meist eines Besseren belehrt. In wie weit sie dabei Stereotypen und Klischees entsprechen kann nur im Zuge einer Inhaltsanalyse der jeweiligen Folgen beurteilt werden. Im genauen

Vergleich zu direkt konkurrierenden, zu dieser Uhrzeit ausgestalten Formaten, lassen sich jedoch kaum signifikante Unterschiede ausmachen (vgl. Mikos 2007: 30).

Die folgende Analyse ist daher nun der Inszenierung von Authentizität gewidmet und versucht aufzuzeigen, welcher Inszenierungs- und Genreelemente sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT bedient um von den Zuschauern als besonders authentisch angenommen zu werden.

3. Dokufiktionale Inszenierung im Brennpunkt

Die nun folgende komparative Sendungsanalyse stellt den Versuch dar, die verschiedenen Inszenierungselemente, die bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT zur Verwendung kommen, aufzuzeigen und so Rückschlüsse auf die Frage der Authentifizierung zu ermöglichen.

Dabei dienen hier die folgenden von Keppler ausgearbeiteten Fragen zur Sendungsanalyse als Orientierungspunkte:

»Welchen Mustern und Abläufen unterliegen ausgewählte Vorgänge der Wissens- und Informationsvermittlung, der Erzählung und Unterhaltung im Fernsehen, welche Formen der medialen Inszenierung lassen sich dort feststellen? Welche charakteristischen audiovisuellen Strukturelemente können in einem Sendeformat identifiziert werden? Können feste Ablaufmuster hinsichtlich der Strukturelemente einer Gruppe von Sendungen beobachtet werden? Inwieweit gibt es bei verschiedenen Sendeformen Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf Strukturelemente und Ablaufmuster (gibt es Hybridisierungen zwischen Sendeformaten gibt es senderspezifische Variation)? Ist für das jeweilige Sendeformat ein typischer Aufbau, eine typische Einbettung und/oder eine charakteristische Kopresenz von evaluativen Elementen beobachtbar? Rechtfertigen die beobachteten Gemeinsamkeiten die Klassifikation eines Sendeformats als einer eigenständigen medialen Gattung? Welche Sicht der dargebotenen Situationen und damit: Welche übergreifende Orientierung werden durch die Dramaturgie der untersuchten Gattung nahe gelegt?« (Keppler 2006: 139).

Die Analyse widmet sich deshalb zunächst der Ebene der Ästhetik und Gestaltung, da diese maßgeblich an der Wahrnehmung als dokumentarisches Format beteiligt ist. Dem folgen die Ebenen der Narration und Dramaturgie, welche schlussendlich Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Kontext der Sendung erlauben.

3.1. Die Entstehung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT

FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist ein Fernsehformat von RTL, das seit dem 31. August 2009 fast täglich am Nachmittag und zeitweise mit Wiederholungen am Morgen ausgestrahlt wird. Die Produktionsfirma Filmpool produziert die Sendung im Auftrag von RTL. Bis heute liegen über 650 einzelne Episoden vor. Diese werden in unregelmäßigen Abständen wiederholt und rotierend ausgestrahlt. Sie zählt zu einer der erfolgreichsten Sendungen, die am Nachmittag bei RTL ausgestrahlt werden und erreichte immer wieder Einschaltquoten um die 30% bei der werberelevanten Zielgruppe der 14- bis 49-Jährigen (vgl. Mantel 2010). Inhaltlich erzählt jede Episode über etwa 45 Minuten eine separate Geschichte von einer Familie, die sich in einem Konflikt gegenübergestellt sieht und behandelt den Ablauf der Überwindung dieses Konflikts. Sie folgt also einer klassischen Dramatisierung, wie man sie von Spielfilmen her kennt. Das Besondere ist jedoch, dass sie als TV-Reportage, und somit als Dokumentation und nicht als ein kurzer Spielfilm, inszeniert ist. Auf den ersten Blick ist der Unterschied zu einer Dokumentation über eine real-existierende Familie kaum auszumachen.

Als Vorläufer für FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist sicherlich die Gerichtsshow RICHTERIN BARBARA SALESCH (Sat.1) anzusehen, da auch hier nach einem Drehbuch Fälle vor Gericht mithilfe von Laiendarstellern inszeniert wurden.

Ein weiteres Vorbild sind zudem Crime-Docs wie LENZEN & PARTNER (Sat.1). Hier werden Privatdetektive bei ihrer Ermittlung begleitet. Da die direkte Dokumentation der Fälle aus mehreren Gründen nur schwer realisierbar ist, wurden zunächst mit Laiendarstellern solche Kriminalfälle nachgestellt. Frei erfundene Fälle stoßen jedoch hier auch auf Anklang, weswegen schließlich im Laufe der Zeit fiktive Fälle die Regel wurden.

Die erste und älteste deutsche öffentlich-rechtliche Sendung, die sich ähnlicher Formen der Inszenierung bediente, ist AKTENTENZEICHEN XY... UNGELÖST (ZDF). Auch wenn deren Inszenierung im Gegensatz zu Scripted-Reality-Sendungen durch

die moderierten Teile der Sendung als Reenactment, als szenische Nachstellung, auszumachen ist, besteht jedoch eine nicht abzustreitende Gemeinsamkeit in der Inszenierung mit Laiendarstellern an Originalschauplätzen.

Weiter beeinflussten Familien-Doku-Soaps wie WE ARE FAMILY! SO LEBT DEUTSCHLAND (ProSieben) oder MITTEN IM LEBEN (RTL) (das später auch teilweise einzelne Scripted-Reality-Episoden inkorporierte), die Ästhetik und Aufbereitung von Scripted-Reality im Allgemeinen und FAMILIEN IM BRENNPUNKT im Speziellen. Hier begleiteten Kamerateams echte Familien und erzählten deren Alltag. Der Fokus lag hierbei jedoch nicht auf dem Erzählen einer Geschichte, sondern auf der Dokumentation von besonderen Familien, wie z.B. Großfamilien, oder Familien, die gerade eine besondere Phase durchleben, wie den Umzug in ein anderes Land. Die Sendungen waren nicht einer strengen dokumentarischen Praxis verpflichtet und daher dem Einzug von Eingriffen zur Dramatisierung und Wiederholungen von Szenen keine Grenzen gesetzt. Es handelte sich hier noch um klassische Doku-Soaps, wenn auch stark fingierte, die der Grundidee von Alltagsdokumentationen folgten.

Zeitweise wurden diese Sendungen im deutschen Fernsehen direkt parallel zu FAMILIEN IM BRENNPUNKT ausgestrahlt und es ist daher anzunehmen, dass die Ähnlichkeiten der Inszenierung auf die Rezeption von FAMILIEN IM BRENNPUNKT als nicht-fiktionales Programm abfärbte und insbesondere zu Beginn der Ausstrahlung für Verwirrung sorgte.

3.2. Ästhetik und Gestaltung

Die Ästhetik und Gestaltung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT stellt sicherlich eines der herausragendsten Elemente der Inszenierung dar. Wie teilweise schon zuvor beschrieben, orientiert sie sich sehr stark an Familienreportagen wie WE ARE FAMILY! SO LEBT DEUTSCHLAND (ProSieben) oder MITTEN IM LEBEN (RTL). Die Gemeinsamkeiten sind hier offensichtlich: ein männlicher Off-Erzähler; eine einzige Kamera; Interviewblöcke, in denen die Protagonisten ihre Gedanken direkt in die Kamera sprechen und das Geschehen kommentieren; Namensblendungen; eine poppige Titelmelodie; ein emotional-dramatischer Soundtrack. Und selbst die Dauer der Sendungen ist identisch.

Insgesamt wird der Eindruck erweckt, es handelt sich um eine Filmcrew aus Kameramann/frau, Ton-Angler/in und einem Redakteur/in, die die Familie in ihrem Alltag begleiten, in dem sich die Geschichte abspielt.

Dies wird durch den Einsatz einer einzigen Handkamera erreicht. Einzelne Szenen sind also nicht durch einen unsichtbaren Schnitt unterbrochen, so wie es bei fiktionalen Sendungen die Norm darstellt. Befinden sich die handelnden Figuren in einem Dialog, wird die Kamera entweder zwischen ihnen hin und her geschwenkt, oder die Einstellung zeigt die Personen konstant zusammen in einem Bild. Schnitte finden überwiegend nur bei Ortswechseln und Zeitsprüngen statt. Weiter ist in einigen Folgen sogar hin und wieder der Tonarm zusehen, was im fiktionalen Genre üblicherweise als grober Inszenierungsfehler wahrgenommen wird, weil es die Immersion durch den Bruch mit der Illusion stört; in dokumentarischen und journalistischen Formen hingegen bedeutet dieses jedoch keinen Bruch mit der Diegese und kann vor allem in turbulenten Aufnahmesituationen geschehen, was den Realitätsbezug des Formats positiv aufwertet, da es Unvorhersehbares und Spontanität versichert.

Der Redakteur wird dabei einerseits als stiller Interviewpartner in den Interviewblöcken wahrgenommen, und andererseits durch den Erzähler aus dem Off repräsentiert.

Die tatsächliche Filmcrew bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT unterscheidet sich dabei jedoch nicht sonderlich von der einer Familienreportage. Statt der leidenschaftlichen Familie, die dokumentiert werden soll, sind es hier jedoch Laiendarsteller, die die zuvor entwickelten und niedergeschriebenen Szenen für die Filmcrew aufführen. Die Rolle des Regisseurs/der Regisseurin, wie sie bei fiktiven Formaten üblich ist, wird bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT, so wie bei Reportagen generell üblich auch von einem Redakteur oder einer Redakteurin übernommen.

3.2.1. Kamera

Die als besonders dokumentarisch wahrgenommene Ästhetik entwickelte sich in den 1950ern, da es nun dank der Erfindung lichtempfindlicherem Filmmaterials möglich war ohne künstliches Licht zu drehen. Auch wurden die Kameras selbst kleiner und somit handlicher und es wurde möglich mit mobilen Mikrofonen den Ton direkt mit dem Filmmaterial zu synchronisieren. Dies alles erlaubte eine viel direktere Aufnahme vom Geschehen vor der Kamera. Auf Grund dieser technischen Entwicklungen formte sich in Amerika die als Direct Cinema bekannte Filmströmung, die sich ausschließlich dem dokumentarischen Filmen widmete und dieses bis heute stark geprägt hat. Sie baut jedoch auf der naiven Annahme auf, dass es möglich ist, Wirklichkeit abzubilden. Das Kamerateam verhält sich stets wie eine Fliege an der Wand (Fly-On-The-Wall-Prinzip) und versucht so wenig wie möglich ins Geschehen einzugreifen. Dass durch die Montage bestimmte Elemente hervorgehoben werden, eine Dramaturgie entwickelt und ein Rhythmus der Bilder festgelegt wird, wurde hier eher weniger in Frage gestellt. Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich dieses Verfahren zu Erkennungsmerkmalen des dokumentarischen Stils etablieren können.

Parallel zum Direct Cinema entwickelte sich in Frankreich das Cinema Verité, welches auch auf die neuen Kameras zugriff. Hier aber interagiert stets das Kamerateam mit den Personen, die gefilmt werden und wird somit als Teil der abgefilmten Realität mitgedacht. Selbst das Provozieren von Situationen war erlaubt

und gewünscht, was den Filmen einen medienreflexive Wirkung verleiht und spätere performative Dokumentarfilme beeinflusste.

Die 1973 ausgestrahlte Reihe AN AMERICAN FAMILY (PBS) gilt als eine der ersten Reality-TV-Sendungen und steht stark in der Tradition des Direct Cinema (vgl. Murray 2004: 40). Ein Kamerateam des US-amerikanischen Fernsehsenders PBS begleitet hier die Mittelklasse-Familie Loud über ein ganzes Jahr lang. Das gesammelte Filmmaterial wurde dann für zwölf Fernsehepisoden zurechtgeschnitten. Ursprünglich geplant war, eine durchschnittliche Mittelklassefamilie und deren Alltag abzubilden. Die Alltag der Familie vernahm jedoch einen eher melodramatischen Verlauf und endete mit der Scheidung der Eltern und dem öffentlichen Outing des ältesten Sohns.

Für den deutschsprachigen Raum stellt DIE FUßBROICHS (WDR) ein ähnliches Format dar. Ute Diehl begleitete hier eine Arbeiterfamilie aus Köln über mehrere Jahre von 1989 bis 2001 in unregelmäßigen Abständen und dokumentierte deren Leben und Alltag für das Fernsehen.

Als besonders dem dokumentarischen Stil entlehnte Authentifizierungsstrategien der Bildaufnahmen nach Hißnauer, lassen sich bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT die »living camera«, das nahe Verfolgen von Protagonisten und eine subjektiv-reportierende Kamera wiederfinden (vgl. Hißnauer 2011: 133). Eine »beobachtende« Kamera im Sinne der des Fly-On-The-Wall-Prinzips des Direct Cinema, lässt sich jedoch nicht eindeutig ausmachen.

3.2.2. Reenactment

Die Verwendung von Schauspielern und insbesondere Laiendarstellern in dokumentarischen Filmformen ist im Zuge der Reenactments kein so seltenes Phänomen.

Als Reenactment versteht man das Nachstellen von Szenen, die sich so oder in etwa so abgespielt haben, um dem Zuschauer der Dokumentation einen bildlichen Eindruck der Situation zu ermöglichen.

Besonders häufig sind Reenactments in historischen Dokumentationen anzutreffen. Die Szenen sind dabei experimentellen historischen Reenactments nachempfunden, die es ermöglichen sollen, durch das aktive Hineinversetzen in eine historisch detailgetreu nachempfunden Situation neue Erkenntnisse über diese zu erfahren. Für den dokumentarischen Film bieten sie gleichzeitig eine Bebilderung und somit Abwechslung zu anderen Elementen, wie Interviews, historischen Aufnahmen, sofern auf diese überhaupt zurückgegriffen werden kann und Grafiken oder ähnlichen mit dem Thema verwandten Bildern. Traditionell sind diese Szenen eher einfach inszeniert und wirken steifer und ungeschickter als in Spielfilmen üblich und sind somit eindeutig für die Zuschauer einzuordnen. In den letzten Jahren ist jedoch auch hier eine deutliche Steigerung der Dramatisierung wahrzunehmen. Es werden mitunter Bildeffekte genutzt, die Kostümierung in Anlehnung an Historienfilme verfeinert oder die Einspielungen dem vorhandnem historischen Filmmaterial gemäß nachbearbeitet.

Für das deutschsprachige Fernsehen ist AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (ZDF) als Vorreiter des Reenactment außerhalb der historischen Dokumentationen anzusehen. Die Sendung widmet sich ungeklärter Kriminalfälle und zeigt in kurzen inszenierten Sequenzen, wie sich die Handlung vermutlich abgespielt haben könnte. Dabei greift auch AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST auf dramatisierende Effekte, wie dramatische Musik und die Inszenierung der Verbrecher als Eindringlinge in die heile Welt der Familie zurück (vgl. Pinseler 2003, 2010).

Für das Reality-TV etablierte sich Reenactments aus Sendungen wie NOTRUF (RTL), die Unfälle und deren Rettungsaktionen für die Kamera inszenierten.

Reenactments sind aber in den meisten Fällen deutlich als solche wahrzunehmen. Im Falle von NOTRUF und AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, werden sie durch einen Moderator gerahmt. Und in Dokumentationen, die historische Themen aus Zeiten vor der Erfindung des Films behandeln, liegt es auf der Hand, dass es sich um eine Inszenierung handeln muss.

Eine weitere Sonderform des Reenactments stellt das Dokudrama dar. Als offensichtliche Mischung von Spielfilm und Dokumentation werden hier schauspielerische Szenen mit z.B. Interviews von Zeitzeugen gemischt. Meist

handelt es sich hier jedoch um größere filmische Unternehmen mit Spielfilmniveau und nicht um episodenhafte Fernsehformate. Herausragend sind hier z.B. die Filme Heinrich Breloers, wie *TODESSPIEL* (1997), die mit unzähligen Film- und Fernsehpreisen geehrt wurden. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Beispielen sind es hier auch vermehrt ausgebildete Schauspieler, nicht Laiendarsteller, die Einsatz finden. Der Bruch zwischen den klassischen, dokumentarischen Teilen und dem Spielfilm ist hier stets deutlich zu erkennen. Der Übergang zu etablierten filmischen Genres, wie dem Biopic, bzw. der Filmbiografie und Historiendramen ist dabei fließend. Gemeinsam ist ihnen der Bezug zur außerfilmischen Realität und das immer wieder anzufindende Versprechen »Nach einer wahren Geschichte«, welches auch in vereinzelt folgenden von *FAMILIEN IM BRENNPUNKT* zum Einsatz im Abspann kommt, verwirrenderweise unmittelbar gefolgt von der Bemerkung »Alle handelnden Personen sind frei erfunden«.

Auch wenn es sich streng genommen bei *FAMILIEN IM BRENNPUNKT* nicht um Reenactments handelt, ist deren Etablierung jedoch eindeutig als wegbereitend anzusehen.

3.2.3. Laiendarsteller

Die Verwendung von Laiendarstellern bricht in gewisser Weise mit der Prämisse des Dokudramas, bei dem die Hybridisierung aus Dokumentarfilm und Drama klar durch den Bruch in der Inszenierung signalisiert wird. Bekannte Schauspieler geben hier das Signal, es handelt sich hier um eine Inszenierung, während die Zeitzeugen mit Einblendungen ihres Namens zitiert werden. Da bei *FAMILIEN IM BRENNPUNKT* die in die Kamera sprechenden Personen mit Einblendung ihres Namens und die in den Schauspielszenen handelnden Personen dieselben sind, liegt es nahe, das ganze Format entweder als dokumentarisch oder als inszeniert wahrzunehmen.

Laiendarsteller als Authentifizierungsstrategie finden jedoch auch in *FAMILIEN IM BRENNPUNKT* gegengesetzten Filmformen Anwendung: so greifen US-amerikanische »Quality TV«-Sendungen wie *THE WIRE* (HBO) oder *SOUTHLAND* (NBC) auch auf

Laiendarsteller zurück (vgl. Corwin 2012). Insbesondere Polizisten spielen sich selbst oder eine ihnen nachempfundene Version und verleihen den Serien so einen besonders hohen Realismus- und Authentizitätsgrad. Im Gegensatz zu FAMILIEN IM BRENNPUNKT werden die tragenden Rollen jedoch von ausgebildeten Schauspielern gespielt. Besonders SOUTHLAND (NBC) wirkt damit stellenweise als Hybrid zwischen traditionellen, fiktionalen Polizeiserien und dem Reality-TV-Formten COPS (FOX). Ohne Off-Kommentar und Interviewblöcke wirkt die Sendungen jedoch weitaus mehr wie Direct Cinema und nicht wie Reality-TV.

Ein weiterer Einsatz von Laiendarstellern in ähnlicher Weise findet sich bei den Filmen Ulrich Seidls (Lamp 2009: 141). Seidls Filme sind dabei bewusst in der Schwebe zwischen Dokumentation und Spielfilm gehalten; er selbst bezeichnet diese Form daher als Faction (Fact+Fiction) (2009: 11).

Die Verwendung der Laiendarsteller beruht bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT und bei Seidl auf der gleichen Inszenierungsstrategie: die Laiendarsteller spielen sich quasi selbst und wirken somit authentischer als ausgebildete Schauspieler. Während an Spielfilmen jedoch über Jahre hinweg gearbeitet wird und das Casting bei Seidl einen außergewöhnlich aufwändigen Teil seiner Arbeit ausmacht, verfügt die Produktionsfirma Filmpool über eine Datenbank, in der über die Jahre mehr als 140.000 Laiendarsteller gesammelt wurden und somit eine Produktion wie am Fließband ermöglichen (vgl. Pollmer 2012).

Weiter lassen sich die gleichen Authentifizierungsstrategien auch in der Pornografie wiederfinden:

»Nicht zuletzt wird der Authentizitätseindruck durch den Einsatz von LaiendarstellerInnen und deren ›unperfekte‹ Inszenierung erzeugt, die, was die weiblichen Darsteller betrifft, von schlecht gefärbten Haaren bis zum abgeblättern Nagellack reicht und bei den Männern nicht selten im Tragen und v.a. im ›Anbehalten‹ von Tennissocken gipfelt. LaiendarstellerInnen (z.T. mit Sprachfehlern) unterstützten den Eindruck des ›Authentischen‹ ebenso wie der Einsatz von Handkameras und die karge Ausstattung« (Seier & Schicke, 2001).

Der Dilettantismus des amateurhaften Schauspiels scheint, wie immer wieder bemerkt wird, die Konstruktion des Authentischen zu betonen: »Die Laienhaftigkeit, die Tapsigkeit und der Dilettantismus der Schauspieler verstärken paradoxerweise den Eindruck der Echtheit« (Pörksen z.n. Fühlbeck 2011).

Im Gegensatz zu den Protagonisten und Antagonisten werden die Expertenrollen – wie auch in den Gerichts- oder Personal-Help-Shows – von Mitgliedern der jeweiligen Berufsgruppe gespielt, wie Felix Wesseler, Pressesprecher von Filmpool erklärt:

»Die Anwälte sind in der Regel alle echte Anwälte, weil sie ihre eigene, sehr authentische Sprache mitbringen. Und wenn ein Polizeizugriff erfolgt, kann ein echter Polizist das mit seiner Sprache natürlich auch viel authentischer rüberbringen« ([Anon] 2012).

Während dies wieder einen Bruch mit der Fiktionalisierung des Programms darstellt, werden jedoch auch Laiendarsteller, die besonders überzeugend schauspielern, wieder für weitere Folgen gecastet und brechen durch den Wiedererkennungswert mit der Illusion des Formats, so wie dies reguläre Schauspieler in üblichen fiktionalen Programmen auch ermöglichen.

Im Gegensatz zu den anderen Laiendarstellern sind die Darsteller der Experten dazu angehalten, sich für die O-Töne der Interviewblöcke genau an das Drehbuch zu halten was einem veröffentlichten original Drehbuch zu entnehmen ist (vgl. Fernsehkritiker 2011). Während das freie Sprechen bei den Alltagsmenschen authentischer wirkt, ist bei den Experten der Fachjargon angebracht, denn inkompetente, ungenaue oder falsch formulierte Aussagen würden hier unglaubwürdig wirken.

3.2.4. Raum

Neben den Laiendarstellern ist es insbesondere der abgebildete Raum, der es FAMILIEN IM BRENNPUNKT ermöglicht, authentisch zu wirken. Gedreht wird ausschließlich an Originalschauplätzen und nie im Studio. Die Wohnungen, in denen gedreht wird, sind so belassen, wie sie vor dem Filmdreh angefounden wurden.

Während Spielfilme zwar auch nicht mehr ausschließlich in Studios gedreht werden, so ist doch stets ein Ausstatter Teil des Teams, der maßgeblichen Einfluss auf die abgebildete Einrichtung nimmt. Bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT wirken die abgefilmten Wohnungen dagegen oft geradezu nachlässig. Die einzige Richtlinie scheint zu sein, dass der Eindruck der Wohnungen nicht mit der sozialen bzw. finanziellen Stellung der Protagonisten und handelnden Personen bricht. Somit unterscheiden sich die Wohnungen kaum von all den Wohnungen, die die meisten Zuschauer aus ihrem Alltag kennen, was sich wiederum die wahrgenommene Authentizität steigert.

Die meisten Folgen von FAMILIEN IM BRENNPUNKT werden in Köln und den unmittelbar angrenzenden Kleinstädten Hürth, Frechen und Brühl und damit in unmittelbarer Umgebung der Produktionsfirma Filmpool gedreht (vgl. Pollmer 2012). Dabei sind die Geschichten nicht ortsgebunden, sondern auf jede beliebige Stadt übertragbar. Extrem ländliche Schauplätze sind in FAMILIEN IM BRENNPUNKT eher unterrepräsentiert. Traditionell sind diese auch eher mit dem Heimatfilm und idyllischer Natur assoziiert, was für die dargestellten Geschichten als irrelevant angesehen werden kann.

Da in Deutschland mehr Menschen in Groß- und Klein- und Vorstädten leben als in ländlichen Regionen, entspricht diese Beschränkung auf Köln und Umgebung wieder der Alltagswahrnehmung der meisten Zuschauer, sie sehen sich repräsentiert und wiederum wirkt alles authentischer als vergleichsweise ein Heimatfilm oder Serien, die an exotischen Orten spielen.

Wie für die Schauspieler verfügt Filmpool dabei über eine Datenbank aus Locations, die als Drehorte in Frage kommen (vgl. 2012).

Die Ästhetik und Gestaltung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist also zusammengefasst auf eine besondere Alltagsnähe hin ausgewählt und greift dabei auf etablierte Inszenierungsweisen zurück, die sich im Laufe der Film- und Fernsehgeschichte etablieren konnten.

3.3. Dramaturgie und Narration

Im folgenden werden nun die dramaturgischen Elementen von FAMILIEN IM BRENNPUNKT analysiert, im Fokus liegen dabei das Drehbuch, die Personen und der Erzähler.

3.3.1. Drehbuch

Jede Folge von FAMILIEN IM BRENNPUNKT handelt von einem primären Konflikt, dem sich eine Familie ausgesetzt sieht. Dieser kann dabei von außen kommen oder innerfamiliären Ursprungs sein, stets wird jedoch eine Lösung des Konflikts am Ende der Sendung präsentiert.

Der Off-Kommentar gibt am Ende der Sendung einen Ausblick, wie sich die Familie nach den Ereignissen der Episode weiterentwickeln wird. Kritisiert wird hierbei immer wieder, dass die Auflösung des Konflikts zu aufgesetzt wirkt (Bergmann et al., 2012: 28; vgl. Götz et al., 2012: 37). Der Ausblick jeder Folge ist jedoch durchweg positiv.

Der Aufbau der einzelne Folgen erinnert dabei an ein klassisches Drama mit Exposition, Komplikation, Peripetie, Retardion und Katastrophe. Letztere führt jedoch nicht zum Tod oder Untergang der Protagonisten, sondern sozusagen zur Weltversöhnung und ähnelt hierin damit eher der Komödie als dem Drama, folgt jedoch dem Muster einer Heldenreise (vgl. von Gottberg. & Wesseler, 2012).

Nach Maya Götz ist eine typische Folge von FAMILIEN IM BRENNPUNKT in die folgenden Abschnitte einzuteilen: Vorstellung der Familie, Ausgangslage, Konfliktauslösung, Konfliktthematisierung, Beratender Experte, Konfliktauflösung, Ausgang (vgl. Götz et al., 2012: 17).

Die »Vorstellung der Familie«, die »Ausgangslage« und die »Konfliktauslösung« können dabei als ein Akt zusammen gefasst werden, die »Konfliktthematisierung« und der »Beratende Experte« als zweiter, und die »Konfliktauflösung« zusammen mit dem »Ausgang« können schließlich als dritter Akt gelesen werden. Somit entspricht der Aufbau somit einer klassischen, bzw. vereinfachten 3-Akte-Struktur nach Syd Field, wie sie sich für den fiktionalen Film als Standard entwickelt hat. Zur Verdeutlichung wie eine typische Folge von FAMILIEN IM

BRENNPUNKT aufgebaut ist, folgt nun die von Götz et al. entwickelte schematische Darstellung des typischen Handlungsverlaufs:

Typischer Handlungsverlauf

Vorstellung der Familie	Ausgangslage „Off-Text“	Konfliktauslösung
17 Familien Im Schnitt vier Hauptfiguren über zwei oder drei Generationen (max. 2 Kinder) Immer dabei: Mutter mit Kindern/ erwachsenen Kindern	2 x Geldprobleme durch Schulden Erziehung - 2 x Vernachlässigung der Kinder - Problematische Kindererziehung - Alleinerziehende Teenie-Mutter - Überforderte Mutter mit 2 Söhnen (einer hat ADHS) Rückkehr der erwachsenen Kinder zu Eltern - Erwachsener Sohn zieht zu Mutter zurück - Familie zieht zu Eltern zurück Beziehungsprobleme der Eltern - Üble Nachrede durch Mutter - Eifersucht der Mutter - Betrug Sonstiges - Umzug der Familie - Nachstellen - Messi - Modelbusiness - Mobbing	Durch Störenfried von außen (9 von 17 – 6 x weiblich / 3 x männlich) z. B. neue Frau des Sohnes, neue Freundin der Tochter, Mobbende Nachbars- tochter, Belästigender Nachbar Durch Störenfried innerhalb der Familie (8 von 17– 7 x weiblich / 1 x männlich) z. B. tratschende Mutter, Großmutter mischt sich ein, Vater ändert Testament

N = 17 Folgen, Zufallsauswahl August, September 2011

Konfliktthematisierung (Hauptkonflikt, der die meiste Zeit in Anspruch nimmt)	Hilfe durch beratende Experten (Mehrere Experten pro Folge möglich)	Konfliktauflösung	Ausgang
2 x Erbstreitigkeiten (Haus) Geldprobleme Diebstahl Lohnstreitigkeiten Ausbeutung einer Freundin Teenieschwangerschaft Streit mit Nachbarn 4 x Streit ums Sorgerecht Erotische Fotos 2 x Mobbing Nachstellen Betrug	Hilfe durch Experten (in 12 von 17 Folgen) 5 x RechtsanwältIn Notar Lehrerin Frauenärztin 4 x Mitarbeiterin von Jugendamt Frauenärztin Schulpsychologe Psychologe	16 x gerichtlicher Prozess 1 x Mobbing-AG in Schule	17 x Happy End mit positivem Ausblick für die Hauptfiguren Die Korruptierten und teilweise die Bösen entschuldigen sich bei den Guten

N = 17 Folgen, Zufallsauswahl August, September 2011

Abb. 1 (Götz et al., 2012: 17)

Neben dem Aufbau in drei Akte ist auch meist ganz klassisch im aristotelischen Sinne die Einheit von Zeit, Raum und Handlung gegeben. Nebenhandlungen kommen nur selten vor oder sind recht offensichtlich mit dem Hauptkonflikt verbunden. Damit unterscheidet sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT von Serien des »Quality TV«, welche möglichst viel Konflikte und Handlungsstränge parallel abbilden, um so einen möglichst differenzierten und multiperspektivischen Eindruck des Geschehens zu erzeugen.

Das aufgesetzte Happy End und die geraffte Handlung können dabei weiter auch als Fiktionssignale gelesen werden, da eine plötzliches »Happy End« in Dokumentationen eher ungewöhnlich ist. Dass die Sendungen überwiegend mit einen »Happy End« aufhören und somit eine Reduzierung der Komplexität beinhalten, lässt sich auch nicht abstreiten:

»Tatsächlich gehen 79 % der in den Geschichten behandelten Konflikte positiv aus. Insgesamt ist festzustellen, dass sich die Konflikte zwar nicht immer lösen lassen, aber zumindest werden die Zuschauer grundsätzlich mit dem Gefühl entlassen, dass auch komplexe oder schwerwiegende Konflikte zumindest abgeschwächt werden können. Allerdings gingen immerhin 7,6 % der Konflikte nicht positiv aus, und bei 13,4 % der Fälle konnte man nicht klar sagen, ob das Ergebnis eindeutig gut oder schlecht war« (Bergmann et al., 2012: 17).

Wie die Konflikte gelöst werden, ist jedoch unterschiedlich und teilt sich in etwa wie folgt ein: »In über der Hälfte der Konflikte hing das Resultat mit der Einsicht der Konfliktbeteiligten selbst zusammen (54,7 %), wobei dies in 24,8 % mit einer Aussprache einherging und in 7,6 % mit Reue« (2012: 18).

Auch wenn manche der Konfliktlösungen dabei relativ plötzlich gegen Ende herbeigeführt werden, sind sie nicht besonders grotesk oder absurd und damit realistischer und vergleichsweise harmloser als in anderen fiktionalen Formaten, wie z.B. dem Kriminalfilm (2012: 18). Die Titel der Sendungen sind dabei immer sehr reißerisch gewählt und geben den ungefähren Inhalt wieder:

- »Nachricht in Babyklappe überrascht die Polizei«
- »Megaattraktiver Aufreißer stiehlt seinem kleinen Bruder die große Liebe«
- »Casanova gerät an skrupellose Onlinebetrügerin«
- »Naive Teenie-Mutter verliebt sich in Pharaon«

Die Studie der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen weist jedoch darauf hin, dass die jeweiligen Sendungen trotz der reißerischen Titel, sachlicher und weniger problematisch waren als erwartet und möglicherweise nur einen Eindruck zu einem Thema vermittelt werden sollte, der sich »bei näherer Betrachtung jedoch als nicht zutreffend herausstellte« (Bergmann et al., 2012: 12). Neben den Datenbanken von Schauspielern und Locations, die es erlauben, die Inszenierung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT sehr effizient zu gestalten, hat Filmpool weiter eine Drehbuch - Akademie, in der Nachwuchsautoren ausgebildet werden (vgl. Pollmer 2012). Die Tatsache, dass die Folgen einem sehr ähnlichen Muster entsprechen, ist daher nicht weiter verwunderlich und gründet nicht zuletzt in der Anforderung, fast täglich neue Folgen zu zeigen.

3.3.2. Personen

Inwieweit die dargestellten Personen und Figuren in FAMILIEN IM BRENNPUNKT Klischees und Stereotypen entsprechen, kann leider im Zuge dieser Arbeit nicht überprüft werden, da die schiere Masse an unterschiedlichen Persönlichkeiten und Folgen durch die fast täglichen Ausstrahlung es nicht erlaubt, dies in jedem einzelnen Fall zu überprüfen. Sicherlich ist jedoch eine Tendenz dazu nicht zu verneinen. Weiter ist es aufgrund der relativ kurzen Erzählzeit von etwa 45 Minuten nur schwer möglich, über eine schemenhafte Charakterdarstellung hinauszugehen. Die Interviewblöcke nach einer Szene geben aber meist zumindest einen kurzen Einblick in die Motivation der Charaktere, was deren einseitige Dimension im Spiel und in der gezeigten Handlung etwas zu relativieren vermag.

Maya Götz teilt die handelnden Personen in FAMILIEN IM BRENNPUNKT in vier Gruppen ein: die Guten, die Bösen, die Korruptierten und die Experten (vgl. Götz et al., 2012: 22).

Die Korruptierten stellen dabei jene Figuren dar, die zu Beginn der Folge auf der Seite der Bösen agieren und jedoch stets im Verlaufe der Folge zur Einsicht kommen und ihr fehlerhaftes Verhalten eingestehen. Die Einsicht der Bösen und Guten ist dabei von Folge zu Folge unterschiedlich stark ausgeprägt. Dennoch bleibt

das Handlungsprofil der Figuren insgesamt relativ statisch (vgl. Bergmann et al., 2012: 22).

In der Gruppe der Experten, wie z.B. Polizisten, Anwälte oder Sozialarbeiter, ist jedoch wie zuvor beschrieben jeder stets eindeutig als moralische Instanz konstruiert, die nicht fehlbar ist. In der Folge mit dem Titel ›verzweifelte Mutter hat Angst, dass ihr Kind entführt worden ist‹ stellt sich zwar heraus, dass das Jugendamt einen Fehler begangen hat, nimmt jedoch eher die Rolle des Korruptierten ein, da ungünstige Umstände zu einer Fehleinschätzung geführt haben. Die Folge endet daher auch mit der Entschuldigung des Jugendamtes bei der Mutter.

Die Experten erfüllen darüber hinaus einen pädagogischen Servicecharakter, da sie über die rechtliche Sachlage der Situation in der Wirklichkeit informieren. Inwieweit sie in die Lösung des Konflikt involviert sind, unterscheidet sich dabei von Folge zu Folge. Die Polizei ist jedoch stets als typischer Freund und Helfer wahrzunehmen und nicht selten werden Konflikte auch von Gerichten geklärt. Hierbei wird nie im Gerichtssaal selber gefilmt, da dies in der Wirklichkeit verboten ist. Ein Filmen im Gerichtssaal würde hier mit der Inszenierung als dokumentarische Kamera brechen. Die Gerichtsurteile fallen dabei immer gerecht aus: die Antagonisten bekommen ihre Strafe und die Protagonisten kommen zu ihrem Recht. Sollten sich die Protagonisten im Laufe der Handlung strafbar gemacht haben sollten, müssen jedoch auch sie mit den Konsequenzen einer Verurteilung leben, so muss die Protagonistin in der Folge »Selbstbewusste 24-jährige kämpft gegen Sexismus« mit dem Urteil leben, dass sie den übergriffigen Täter nicht hätte öffentlich bloß stellen dürfen und auch ihre Miete nachzahlen, da sie die Kündigungsfrist nicht eingehalten hat.

Zu den Gerichtshows ist somit hier kein Unterschied zu erkennen. Ein Fehlurteil, das zu weiteren Verhandlungen führen wird, findet nicht statt.

3.3.3. Erzähler

Die Handlung jeder Folge von FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist durch einen männlichen Off-Erzähler gerahmt. Er führt in einem kurzen Prolog in das Geschehen

der Folge ein, dabei greift er oft auf die Handlung voraus. Dadurch ist mehr oder weniger klar, was in den nächsten Minuten passieren wird. Gleiches passiert nach den Werbeblöcken wieder. Und am Ende der Sendung folgt oft ein vom Erzähler alleine vorgetragener, ohne Bilder untermalter Ausblick, wie es den Protagonisten nach den dargestellten Geschehnissen ergehen wird.

Mikos merkt dazu an, dass bei Scripted-Reality-Sendungen wie FAMILIEN IM BRENNPUNKT der Kunstgriff verwendet wird, die dargestellte Handlung in einer »Offerzählung zu authentifizieren, sie als glaubwürdiger darzustellen« (Mikos 2012: 53). Multiple Erzählperspektiven sind durch diese Struktur somit nur schwer zu realisieren.

Bei den Interviewblöcken unterscheidet FAMILIEN IM BRENNPUNKT in situative und gesetzte O-Töne. Situative O-Töne beschreiben das Geschehen in der zuvor gezeigten Szene und gesetzte O-Töne reflektieren das Geschehen in der Gesamthandlung.

FAMILIEN IM BRENNPUNKT wird somit auf drei unterschiedlichen, parallelen Ebenen erzählt. Dem Off-Erzähler, den Interviewblöcken und der gespielten Handlung. Dabei überschneiden und ergänzen sich diese Ebenen immer wieder und sind somit sehr deutlich. Dies unterscheidet sie von Quality-TV-Serien, die Hinweise zur Handlung eher beiläufig wiedergeben, dafür jedoch insgesamt die Handlung schneller voranbringen. FAMILIEN IM BRENNPUNKT eignet sich durch die Überdeutlichkeit jedoch zum Fernsehen »nebenbei«, da es möglich ist der Handlung auch bei geringer tatsächlicher Aufmerksamkeit zum Fernseher zu folgen und schnell wieder in die Handlung einzusteigen:

»Day-time-Fernsehen ist in hohem Maße Nebenbei-Fernsehen und Hintergrund bei Beschäftigungen wie Bügeln, Kochen und Hausaufgaben. Die Zuschauer müssen beliebig ein- und aussteigen können, deshalb ist eine rasche Orientierung Voraussetzung für den Erfolg« (Hallenberger z.n. Gangloff 2010).

Die Inszenierung als individuelle Episode ist hierbei ebenso von Vorteil, da im Gegensatz zu Soaps ein Verpassen einer oder mehrere Folgen keine Konsequenz auf die Rezeption hat.

3.4. Kontext

Der Druck der Wirtschaftlichkeit ist bei den Privatsendern naturgemäß gegeben und bestimmt somit deren Programmgestaltung ungemein. Der Erfolg bei den Einschaltquoten, die höhere Werbeeinnahmen bringen, machte *Familien im Brennpunkt* daher für RTL besonders als ökonomisch Objekt interessant. Solange keine bessere Alternative erscheint, wird die Sendung wohl auch bei den niedrigeren Einschaltquoten, bei denen sie mittlerweile angekommen ist (vgl. Krei 2012a), nicht abgesetzt werden.

Neben dem Erfolg bei den Einschaltquoten ist FAMILIEN IM BRENNPUNKT für den Sender RTL weiter besonders beliebt, da hier jede gesendete Minute günstiger zu produzieren ist als dies bei vielen anderen Programmformen der Fall ist. Da das Nachmittagsprogramm im Vergleich zur Hauptsendezeit am Abend deutlich geringere Einschaltquoten aufweist, ist es den Fernsehsendern aus ökonomischer Sicht nicht möglich, in diesem Bereich große Investitionen zu leisten. Dennoch muss der Fernsehsender sich um die zu ausstrahlenden Programme kümmern, sodass keine Pausen entstehen. Während ProSieben auf die Wiederholung von eingekauften Serien setzt um dieses Dilemma zu lösen, hat RTL stets die Tradition eigener Produktionen beibehalten.

Im Vergleich zu dokumentarischen Reportagen ist FAMILIEN IM BRENNPUNKT viel einfacher zu planen und zu kalkulieren, und somit besonders attraktiv für diesen Sendeplatz, der, soweit möglich, täglich neues Material fordert (Bergmann et al., 2012: 10).

Ähnliche ökonomische Produktionsweisen finden sich daher auch im Independent Kino wieder, wie im Mumblecore, Dogma 95 und Mockumentaries, wie *MAN BITES DOG* (1992). Die Not wird hier zur Tugend erklärt: das einfache Equipment hilft dabei authentischer zu wirken, als dies von aufwändigeren und teureren Filmen her gewohnt ist. Fake-Dokus sind schlichtweg einer der günstigen Wege, Film zu produzieren (Juhász & Lerner, 2006b: 6).

Die negative Presse zu Scripted-Reality scheint dabei die öffentlich-rechtlichen Sender davon abgehalten zu haben, eine Investition in eigene Scripted-Reality-Formate zu tätigen. Der Verzicht der öffentlich-rechtlichen Sender auf Scripted-Reality ist somit ein Luxus, den sich die Programmanstalten erlauben. Während die Privatsender mit Scripted-Reality den Versuch unternehmen, Unterhaltung und alltagsrelevante Themen zusammenzubringen, setzen auch »die öffentlich-rechtlichen Sender am Nachmittag auf Unterhaltung [...], [z.B.] mit Telenovelas, Natur- und Zoosendungen« (Mikos 2007: 30).

Während die Einordnung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT als Fiktion eigentlich relativ einfach ist, erweist sie sich bei MITTEN IM LEBEN (RTL) als weitaus komplizierter. MITTEN IM LEBEN wird im Fernsehen meist unmittelbar vor FAMILIEN IM BRENNPUNKT ausgestrahlt und ähnelt diesem Format mitunter erheblich. MITTEN IM LEBEN ist jedoch nicht so streng formatiert und funktioniert eher als Magazin oder Sendeplatz, der mit unterschiedlichen Beiträgen gefüllt wird und nicht als eigenständiges Format. Unterschiedliche Produktionsfirmen sind daher auch für den Inhalt verantwortlich, der von Reportagen, über Doku-Soaps, bis hin zu Scripted-Reality reicht. Es ist zu vermuten, dass die Uneindeutigkeit von MITTEN IM LEBEN mit in die Rezeption von FAMILIEN IM BRENNPUNKT einfließt, da eine genaue Differenzierung aufgrund der Ähnlichkeiten in der Alltagswahrnehmung oft nicht statt findet (Hißnauer 2011: 368).

Die eindeutige Programmierung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT als Fake-Doku mit medienreflexiven Elementen erweist sich jedoch ebenso schwierig, da bis auf die leicht zu übersehende Einblendung am Ende der Folge die Fiktionalitätssignale sich erst durch die wiederholte Rezeption oder das Wissen über die Sendung erschließen lassen und nicht im Verlaufe des Programs selbst offenbart werden.

Die Beurteilung der Inszenierung kann dabei aber auch ein Rezeptionsmotiv sein, da sie ein Spannungsverhältnis generiert, das erst am Ende der Sendung aufgeklärt werden kann (vgl. Mikos et al., 2000: 180), das neben einer naiven Rezeption durch die uneindeutige Programmierung von FAMILIEN IM BRENNPUNKT ermöglicht wird. Zum schlichten Unterhaltungswert der auf Spannung getrimmten

Episoden kommt weiter der pädagogische Impetus, Orientierung für das Verhalten im Alltag zu liefern. Es ist also anzunehmen, dass die Mischung der verschiedenen Rezeptionsrahmen den Reiz und somit den Erfolg beim Publikum ausmacht (vgl. Mikos 2000: 182).

4. Schlussfolgerung

»Was ›authentisch‹ ist kann nicht geklärt werden«

(Lethen 1996: 209)

FAMILIEN IM BRENNPUNKT bedient sich, wie aufgezeigt, einer Vielzahl an etablierten Inszenierungsverfahren des Fernsehens, sowie auch solchen des Avantgardefilms, die ursprünglich dem dokumentarischen Film zugeordnet wurden und können als »fiktionalisierte Dokumentarästhetik« (Hißnauer 2011: 365) zusammengefasst werden. Diese sind jedoch nur das offensichtlichste Gestaltungselement, das dem Dokumentarischen entlehnt ist und hier der Steigerung der Authentizität dient. Authentizität kann weiter als Leitmotiv der Sendung begriffen werden, das in erster Linie die Attraktion des Formats steigert und sich so in der Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Zuschauer positiv auswirkt. Die Authentizität ist hier jedoch vorwiegend auf die Gestaltung reduziert. Die erzählten Geschichten spielen sich zwar im Rahmen des Möglichen ab, sind dabei durch ihre starke Formatierung sehr klar strukturiert und einfach zu durchschauen. Dabei sind sie ähnlich wie Parabeln konstruiert und einem pädagogischen Impetus unterlegen.

Zusätzlich hat das Format dabei an sich keinen dokumentarischen Anspruch. Dieser programmiert sich alleine durch die Zuschreibung der Rezipienten oder Beobachter des Medienphänomens. Statt von Täuschung zu sprechen scheint es produktiver von einem Missverständnis auszugehen, das sich bei genauer Betrachtung auf einfache Weise klären lassen kann: FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist eine fiktionale Sendung, die realistisch, aber nicht dokumentarisch ist.

Wie der dokumentarische Stil, die Dokumentarästhetik, verändert sich auch der filmästhetische Realismus. FAMILIEN IM BRENNPUNKT, so wie alle Scripted-Reality-Formate, sind dabei Ausdruck dieser historisch wandelbaren Definitionen.

FAMILIEN IM BRENNPUNKT als Fake-Doku oder Pseudo-Dokumentation zu beschreiben, greift dabei zu kurz, da es die Täuschung betont, welche zwar Teil von Scripted-Reality ist, nicht jedoch als solche intendiert scheint. Wie dargestellt, lässt sich FAMILIEN IM BRENNPUNKT bei wiederholter Betrachtung nämlich weder als

Täuschung noch eindeutig als Fake lesen, wie dies z.B. bei Mockumentaries der Fall ist. Die Inszenierungsweise ist vielmehr als Realismus zu interpretieren, da sie sich zwar eindeutig an der außermedialen Realität orientiert, jedoch auch eindeutig klassisch fiktionale Elemente, wie die zugrunde liegende Narration, aufweist.

Medienreflexive Elemente, wie sie eine als Fake inszenierte Sendung bereitstellen würde, sind bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT nicht vorzufinden. Dennoch kann die Beurteilung der Inszenierung eines der multiplen Rezeptionsmotive ausmachen und so potenziell zum Nachdenken über das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung anregen:

»Fiktion oder Nichtfiktion? [...] Im heutigen medialen Zeitalter der allgegenwärtigen Information, der virtuellen Bilder und Akteure scheint mir die Verunsicherung der Authentizität ein wichtiger Effekt, eine Frage, die sich immer wieder stellen muß. Und wenn man einer solchen Wirkung überhaupt trauen kann, dann wohl am ehesten in einer ästhetisch-ethischen Filmerfahrung, welche Authentizität als kulturelles Ideal und als Mythos aufs Spiel setzt« (Tröhler 1998: 89).

Wie bei gleichwertigen Fernsehsendungen zu dieser Sendezeit, steht allerdings der Unterhaltungswert der Sendungen im Vordergrund, für gesellschaftliche Kritik ist aufgrund der strikten Formatierung des Programms letztendlich kein Platz mehr.

Unzählige Beispiele aus der Filmgeschichte zeigen jedoch, dass die dokufiktionale Inszenierung dabei kein neues Medienphänomen ist:

»Certainly, fake documentary has been so routine across film history – in both mainstream and avant-garde practice, in both modern and postmodern periods – because it is easy to produce, discern and appreciate even as it evokes extremely complex systems of signification« (Juhasz & Lerner, 2006b: 5).

Für das Nachmittagsprogramm im deutschen Fernsehen, stellt es sich jedoch durch die geringen Produktionskosten als rentable Strategie dar, fiktionale Inhalte zu produzieren. FAMILIEN IM BRENNPUNKT kann hier als Wegbereiter des Trends Scripted-Reality angesehen werden, das nun schon seit einen halben Jahrzehnt das Nachmittagsprogramm der privaten Vollprogramme prägt.

Die Frage, wie authentisch FAMILIEN IM BRENNPUNKT letztendlich ist, kann jedoch nicht beantwortet werden, da es von der jeweiligen Perspektive und Rezeptionshaltung abhängt. Dennoch versucht FAMILIEN IM BRENNPUNKT auf unterschiedlichen Gestaltungsebenen, sich als authentisch zu inszenieren. Dabei gilt jedoch auch, dass »Authentizität« und »Inszenierung« keine gewöhnlichen wissenschaftlichen Konzepte sind, »sondern in ihren verschiedenen Anwendungen auch Teil der gesellschaftlichen Selbstverständigung über die ›richtige‹ kommunikative Praxis« beinhalten (Schultz 2003: 22).

Inwieweit eine Bedrohung der allgemeinen Glaubwürdigkeit des Fernsehen durch Scripted-Reality vorliegt, lässt sich letzten Endes nicht klären. Die Angst der Kritiker, dass diese Formate die Rezeption des dokumentarischen Fernsehen negativ beeinflussen, ist jedoch durch die Pluralität des Fernsehens entkräftet. Ein Hinterfragen der vom Dokumentarfilm etablierten Inszenierungsstrategien kann dabei durchaus auch positiv interpretiert werden:

»Erst zu Beginn der neunziger Jahre haben die privaten Fernsehsender mit ihren Reality-TV-Shows die etablierte Definition von Wirklichkeit und Nachrichten in Frage gestellt; sie unterminieren so die symbolische Gewalt, die mit der herrschenden Wirklichkeitsdefinition einher geht. Denn nach gängigem Selbstverständnis der herrschenden Institutionen ist nur wirklich, was sie selbst als wirklich definieren und über die etablierten Nachrichtensendungen als besonders bedeutsam verbreiten. Reality-TV greift Themen auf, die die Menschen tatsächlich bewegen, ganz im Gegensatz zu Politikeräußerungen, die kaum noch jemand interessiert, weil die Aktivierung von Wissensbeständen, die Politikeräußerungen als nicht besonders zuverlässig kennzeichnen, die emotionalen Momente der Übertragung von Offizialitäts- und Autoritätsgefühlen dominiert« (Mikos 2001: 218).

Jede einzelne Fernsehsendung sollte daher individuell und differenziert betrachtet werden. Das Transformieren etablierter Genres stellt dabei einen logischen Schritt in der Formung neuer Genres und Gattung dar.

Wie die meisten erfolgreichen Fernsehsendungen ist es auch FAMILIEN IM BRENNPUNKT nach über 5 Jahren Sendezeit nicht mehr möglich, die hohen Einschaltquoten, die das Format zu Beginn erzielte, zu halten. Der ökonomische Vorteil, den Scripted-Reality gegenüber anderen Unterhaltungsprogrammen mit sich

bringt, ist jedoch so stark, dass bis jetzt für die privaten Sendeanstalten in Deutschland und insbesondere RTL sich noch keine Alternative entwickeln konnte.

Scripted-Reality für die Hauptsendezeit zu adaptieren, ist jedoch bis heute gescheitert. Die Kombination von Scripted-Reality mit der Gattung der Soaps ist dagegen ausgesprochen erfolgreich. BERLIN - TAG & NACHT (RTL II), ebenfalls eine Produktion von Filmpool, konnte sich dabei durch sehr ähnliche Inszenierungsstrategien, wie sie bei FAMILIEN IM BRENNPUNKT vorzufinden sind, zum festen Bestandteil des deutschen Daily-Soap-Angebots etablieren. Das Spiel mit der Inszenierung von Realität wird bei BERLIN - TAG & NACHT noch weiter ins Internet und insbesondere auf Soziale Netzwerke wie Facebook erweitert. Mit über drei Millionen »Gefällt mir«-Angaben ist es damit die beliebteste Fernsehsendungen auf Facebook.

Dass das Prinzip der dokufiktionalen Inszenierung erfolgreich sein kann, ist somit schwer zu verneinen. Mumblecore stellt dabei eine ähnliche Genrentwicklung für das Kino dar. Im Gegensatz zu der etablierten Hollywoodästhetik wird hier zuweilen auf eine Do-it-yourself oder Home-Video-Ästhetik zurückgegriffen, die ähnlich wie die Dokumentarästhetik eine Unmittelbarkeit zum Dargestellten suggeriert. Im Gegensatz zu Fernsehproduktionen sind diese jedoch weitaus freier und nicht durch Formatierung eingeschränkt. Dennoch kann Scripted-Reality als Analogie dazu im Fernsehen verstanden werden, da es die preiswerteste Filmform darstellt, fiktionale Inhalte zu inszenieren. In Zeiten einer Rezession stellen sie somit eine attraktive Strategie dar, das Bedürfnis nach fiktionaler Unterhaltung zu erfüllen.

5. Anhang

5.1. Literaturverzeichnis

Literatur:

Armbruster, S., & Mikos, L. (2009). *Alltag, Medien und Kultur: Innovation im Fernsehen am Beispiel von Quizshow-Formaten*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Beyerle, M. (1997). *Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

Bleicher, J. K. (2013). Genre und Fernsehen. In M. Kuhn, I. Scheidgen, & N. V. Weber (Hrsg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse : Eine Einführung* (S. 361-380). Berlin: De Gruyter.

Borstnar, N., Pabst, E., & Wulff, H. J. (2002). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Braidt, A. (2007). Genre als falsche Gender Fährte. In A. Braidt & A. Fuxjäger (Hrsg.), *Maske und Kothurn: Falsche Fährten in Film und Fernsehen* (S. 165-175). Wien: Böhlau Verlag.

Brauck, M. (2009). Die Reality-Falle. *Der Spiegel*, (43), 86-88.

Casetti, F., & Odin, R. (2002). Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen: Ein semio-pragmatischer Ansatz. In R. Adelman, J. Hesse, J. Keilbach, & M. Stauff (Hrsg.), *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse* (Vol. 2357, S. 311-334). Stuttgart: UTB.

Corner, J. (2002). Performing the real documentary diversions. *Television & New Media*, 3(3), 255-269.

Fiske, J., & Hartley, J. (2004). *Reading television*. Routledge.

Fröhlich, K. (2009). *Business of Entertainment - Medien, Märkte, Management: Innovationssysteme der TV-Unterhaltungsproduktion: Komparative Analyse Deutschlands und Großbritanniens*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Gangloff, T. P. (2010). Ehrlich wahr . *TV Diskurs*, 53(3), 76-79.

Göttlich, U., & Nieland, J. -U. (2001). Programmqualität in einer veränderten Medienlandschaft. In J. -U. Nieland, H. Abromeit, & T. Schierl (Hrsg.), *Politik, Medien, Technik* (S. 207-225). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Grierson, J.** (1998). Grundsätze des Dokumentarfilms. In E. Hohenberger (Ed.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (S. 100-113). Berlin: Vorwerk 8.
- Hattendorf, M.** (1994). *Dokumentarfilm und Authentizität: Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Hepp, A.** (2010). *Medien, Kultur, Kommunikation: Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hißnauer, C.** (2010). MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik fiktiver Dokumentationen. *MEDIENwissenschaft*, (1), 17-28.
- Hißnauer, C.** (2011). *Fernsehdokumentarismus: Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Hohenberger, E.** (1998). Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In E. Hohenberger (Ed.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Vol. 3, S. 9-33). Berlin: Vorwerk 8.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W.** (1988). Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug. In *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Vol. 16, S. 128-176). Frankfurt :Fischer Taschenbuch Verlag
- Juhasz, A., & Lerner, J.** (2006a). *F Is for Phony: Fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Juhasz, A., & Lerner, J.** (2006b). Phony definitions and troubling taxonomies of the fake documentary. In A. Juhasz & J. Lerner (Hrsg.), *F Is for Phony: Fake documentary and truth's undoing* (S. 1-36). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Keppler, A.** (1994). *Wirklicher als die Wirklichkeit?: Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch.
- Keppler, A.** (2006). *Mediale Gegenwart: Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*. Suhrkamp.
- Keppler, A.** (2014). Zeigen ohne zu sagen. Zur Rhetorik des Fernsehbildes. In M. R. Müller, J. Raab, & H. -G. Soeffner (Hrsg.), *Grenzen der Bildinterpretation* (S. 221-236). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klaus, E.** (2008). Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile. In J. Dorer, B. Geiger, & R. Köpl (Hrsg.), *Medien-Politik-Geschlecht* (S. 50-65). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klaus, E.** (2009). From documentary to reality TV: The downfall of public television? In S. Coelsch-Foisner & D. Flothow (Hrsg.), *High culture and / versus popular culture* (S. 59-70). Heidelberg: Winter.

Klaus, E. (2012). Reality TV zwischen Unterhaltung und Information, zwischen Disziplinierung und Ermächtigung. In L. Vogt & A. Dörner (Hrsg.), *Unterhaltungsrepublik Deutschland. Medien, Politik und Entertainment* (S. 96-111). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Klaus, E., & Lücke, S. (2003). Reality TV - Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. *Medien und Kommunikationswissenschaft*, 2(51), 195-212.

Klaus, E., & Röser, J. (2008). „Unterschichtenfernsehen“: Beobachtungen zum Zusammenhang von Medienklassifikationen und sozialer Ungleichheit. In U. Wischermann & T. Thomas (Hrsg.), *Medien - Diversität - Ungleichheit: Zur Medialen Konstruktion sozialer Differenz* (S. 263-279). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Krei, A. (2012b). Scripted Reality: Ein Trend in allen Genres? *DWDL.De*.

Lamp, F. (2009). *Die Wirklichkeit, nur stilisiert : Die Filme des Ulrich Seidl*. Darmstadt: Büchner-Verlag.

Lano, C. (2011). *Die Inszenierung des Verdachts: Überlegungen zu den funktionen von TV-Mockumentaries*. Hannover: Ibidem-Verlag.

Lethen, H. (1996). Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze. In: Hartmut Böhme/ Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. (S. 205-231) Reinbek: Rowohlt.

Meyer, P. M. (2007). Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln. Am Beispiel komponierten Filmes Solo von Mauricio Kagel. In E. Fischer-Lichte, I. Pflug, C. Horn, & M. Warstat (Hrsg.), *Theatralität: Inszenierung von Authentizität* (S. 71-92). Tübingen: Francke.

Mikos, L. (2001). *Fern-Sehen: Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens*. Berlin: VISTAS.

Mikos, L. (2003). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: UTB.

Mikos, L. (2007). Unterhaltung am Nachmittag: Vom Daily Talk zur Gerichtsshow. In K. Döveling, L. Mikos, & J. Nieland (Hrsg.), *Im Namen des Fernsehvolkes: Neue Formate für Orientierung und Bewertung* (S. 19-33). Konstanz: UVK.

Mikos, L. (2009). Performativität im Fernsehen am Beispiel der Daily Talks. In H. Willems (Ed.), *Theatralisierung der Gesellschaft: Band 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung* (S. 223-244). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Mikos, L. (2012). Really?!. *Tv Diskurs*, 3(61), 50-53.

Mikos, L., Feise, P., Herzog, K., Prommer, E., & Veihl, V. (2000). *Im Auge der Kamera : Das Fernsehereignis Big Brother*. Berlin: VISTAS.

Murray, S. (2004). "I think we need a new name for it". In S. Murray & L. Ouellette (Hrsg.), *Reality TV : Remaking television culture* (S. 40-56). New York: New York University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Pinseker, J. (2003). Die heile Welt und das Böse von außen. Zur Inszenierung von Authentizität in Aktenzeichen XY ungelöst. In T. Knieper & M. G. Müller (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten* (S. 42-55). Köln: Halem.

Pinseker, J. (2010). Der gefährdete Alltag. Oder: Wie „Aktenzeichen XY ... ungelöst“ die Welt sieht. In J. Röser, T. Thomas, & C. Peil (Hrsg.), *Alltag in den Medien - Medien im Alltag* (S. 73-88). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking It: Faking it: Mock-Documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.

Schultz, T. (2003). Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität. In T. Knieper & M. G. Müller (Hrsg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten* (S. 10-24). Köln: Halem.

Seier, A., & Waitz, T. (2014). Fernsehen als Agentur des Sozialen. Zur Einleitung. In A. Seier & T. Waitz (Hrsg.), *Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur: Klassenproduktion* (S. 7-24). Münster: Lit Verlag.

Tröhler, M. (1998). Walk the Walk oder: Mit beiden Füßen auf dem Boden der unsicheren Realität. Eine Filmerfahrung im Grenzbereich zwischen Fiktion und Authentizität. *Montage/av*, 7(2), 79-90.

von Gottberg, J., & Wesseler, F. (2012). Authentisch aber nicht dokumentarisch. *TV Diskurs*, 3(61), 32-37.

Wegener, C. (1994). *Reality-TV: Fernsehen zwischen Emotion und Information?* (Vol. 7). Leske und Budrich.

Weixler, A. (2012). *Authentisches Erzählen: Authentisches erzählen: Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: De Gruyter.

[Anon] (2012). »Wir Verbergen Nicht, Das Wir Scripten«. *TelevIZion*, 25(1), 52-53.

Literatur (online):

Bauer, J. (2012). Wahrheit über Realityshows: Zoom auf die Tränen.

<http://www.taz.de/l85830/>

abgerufen am 16. Juni 2014

Bergmann, A., von Gottberg, J., & Schneider, J. (2012). Scripted Reality auf dem Prüfstand, Teil 1: Inhaltsanalyse . Scripted Reality auf dem Prüfstand, Teil 1: Inhaltsanalyse. Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).

<http://fsf.de/medienpaedagogik/material/scripted-reality/>

abgerufen am 21. August 2014

Corwin, M. (2012). L.A. Blues.

<http://articles.latimes.com/2012/mar/04/entertainment/la-ca-southland-20120304/2>

abgerufen am 16. Juni 2014

Fernsehkritiker. (2011). Boah, voll krass: Brennpunkt Drehbuch. Fernsehkritik.TV. <http://fernsehkritik.tv/blog/2011/11/boah-voll-krass-brennpunkt-drehbuch/>

abgerufen am 18. Oktober 2014

Fühlbeck, T. (2011). Scripted Reality – Dramen zwischen Fakt und Fiktion. WAZ. <http://www.derwesten.de/panorama/scripted-reality-dramen-zwischen-fakt-und-fiktion-id4901819.html>

[id4901819.html](http://www.derwesten.de/panorama/scripted-reality-dramen-zwischen-fakt-und-fiktion-id4901819.html)

abgerufen am 16. Juni 2014

Götz, M., Holler, A., Bulla, C., & Gruber, S. (2012). Wie Kinder und Jugendliche Familien im Brennpunkt verstehen. Forschungsbericht zur Studie „Scripted Reality: Familien im Brennpunkt“ . LfM- Dokumentation , 44, 1-63.

http://lfmpublikationen.lfm-nrw.de/catalog/downloadproducts/L127_Formatanalyse_Familien_im_Brennpunkt.pdf

abgerufen am 20. Oktober 2014

Harnasch, D. (2011). Mit Scripted Reality verdummen die Zuschauer .

http://www.welt.de/videos/kultur_original/article13769535/Mit-Scripted-Reality-verdummen-die-Zuschauer.html

abgerufen am 20. Oktober 2014

Hein, D. (2014). Einigung: Scripted Reality wird künftig klarer gekennzeichnet. Horizont .

<http://www.horizont.net/medien/nachrichten/Einigung-Scripted-Reality-wird-kuenftig-klarer-gekennzeichnet-120175>

abgerufen am 2. Juli 2014

Hildebrandt, A. (2010). Regisseur Andres Veiel: "Das nenne ich Sozialporno".

<http://www.fr-online.de/medien/regisseur-andres-veiel--das-nenne-ich-sozialporno-,1473342,4775704.html>

abgerufen am 20. Oktober 2014

Jakobs, H. -J. (2010). Scripted Reality: Fast ein klassisches Drama. Sueddeutsche.de. <http://www.sueddeutsche.de/medien/scripted-reality-fast-ein-klassisches-drama-1.1012620>

abgerufen am 13. März 2014

Kissler, A. (2010). TV: Scripted Reality: Das große Hartz-Theater. Süddeutsche.de. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/tv-scripted-reality-das-grosse-hartz-theater-1.149109>

abgerufen am 1. September 2014

Kissler, A. (2011). Rettet die Realität! FOCUS online. http://www.focus.de/magazin/archiv/debatte-rettet-die-realitaet_aid_595210.html

abgerufen am 20. Oktober 2014

Kraemer. (2012). Realität nach Drehbuch. Werkstatt.bpb.de. <http://werkstatt.bpb.de/2012/07/realitat-nach-drehbuch/>

abgerufen am 20. Oktober 2014

Krei, A. (2010). Scripted Reality: Auch für die ARD ein Thema? DWDL.de. http://www.dwdl.de/nachrichten/28381/scripted_reality_auch_fr_die_ard_ein_thema/

abgerufen am 20. Oktober 2014

Krei, A. (2012a). RTL: Scripted-Reality-Dokus verlieren an Zugkraft. DWDL.de. http://www.dwdl.de/untermstrich/36436/rtl_scriptedrealitydokus_verlieren_an_zugkraft/

abgerufen am 20. Oktober 2014

Mantel, U. (2010). "Familien im Brennpunkt" wieder mit neuem Rekord. DWDL.de. http://www.dwdl.de/zahlenzentrale/24978/familien_im_brennpunkt_wieder_mit_neuem_rekord/

abgerufen am 20. Oktober 2014

Niggemeier, S. (2009). RTL Quote ist alles. FAZ. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/2.1756/rtl-quote-ist-alles-1894485.html>

abgerufen am 20. Oktober 2014

Niggemeier, S. (2011). Fake-Dokus im Fernsehen: Wenn der Zottel-Lehrer mit der Messie-Mutter. Spiegel Online. <http://www.spiegel.de/kultur/tv/fake-dokus-im-fernsehen-wenn-der-zottel-lehrer-mit-der-messie-mutter-a-803846.html>

abgerufen am 20. Oktober 2014

Pollmer, C. (2012). Ruhm Service. Sueddeutsche.de. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/37557/Ruhm-Service>

abgerufen am 5. Juli 2014

ps. (2014). Warnhinweise für Scripted Reality: Privatsender sträuben sich. Digitalfernsehen.de. <http://www.digitalfernsehen.de/Warnhinweise-fuer-Scripted-Reality-Privatsender-straeben-sich.118929.0.html>

abgerufen am 20. Oktober 2014

Seier, A., & Schicke, S. (2001). Pornografie: Die Fiktion des Authentischen. Nach Dem Film, 2.

<http://www.nachdemfilm.de/content/pornografie-die-fiktion-des-authentischen>
abgerufen am 30. Juni 2014

Thiele, C. (n.d.). Scripted Reality - (urheber-)rechtliche Herausforderungen neuer Fernsehformate.

<http://www.eurolawyer.at/pdf/IRIS-2012-611-618-Thiele.pdf>
abgerufen am 19. Juli 2014

Tokarski, M. (2011). TV-Trend "scripted reality". TVdigital.

<http://www.tvdigital.de/magazin/digital-tv-news/tv-sender/tv-trend-scripted-reality>
abgerufen am 18. September 2014

5.2. Filmverzeichnis

Fernsehserien:

Aktenzeichen XY ... ungelöst (ZDF) seit 1967 DE

An American Family (PBS) 1973 USA

Berlin - Tag & Nacht (RTLII) seit 2011 DE

Betrugsfälle (RTL) seit 2010 DE

Die Fußbroichs (WDR) 1989 bis 2001 DE

COPS (FOX) seit 1989 USA

Explosiv – Das Magazin (RTL) seit 1992 DE

Fake - Schwindeln will gelernt sein (WDR) 2003 DE

Familien im Brennpunkt (RTL) seit 2009 DE

Ikogeniakes Istories (Alpha TV) seit 2011 GR

Judge Judy (CBS) seit 1996 USA

Lenßen & Partner (Sat.1) 2003 bis 2009 DE

Lindenstraße (ARD) seit 1985 DE

Mitten im Leben (RTL) 2007 bis 2013 DE

Notruf (RTL) 1992 bis 2006 DE

Panorama (NDR) seit 1961 DE

Rescue 911 (CBS) 1989 bis 1996 USA

Richterin Barbara Salesch (RTL) 1999 bis 2012 DE

Southland (NBC) 2009 bis 2013 USA

Stern TV (RTL) seit 1990 DE

Stromberg (ProSieben) 2004 bis 2012 DE

Tatort (ARD) seit 1970 DE

The Wire (HBO) 2002 bis 2008 USA

Trudne sprawy (Polsat) seit 2011 PL

Verdachtsfälle (RTL) seit 2009 DE

We are Family! So lebt Deutschland (ProSieben) seit 2005 DE

Filme:

Bowling for Columbine (2002) Regie: Michael Moore, 120 Min., USA

Das Millionenspiel (WDR 1970) Regie: Tom Toelle, 96 Min., DE

La marche de l'empereur (2005) Regie: Luc Jacquet, 86 Min., FR

Man Bites Dog (1992) Regie: Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel,
96 Min., BE

Nanook of the North (1922) Regie: Robert J. Flaherty, 83 Min., USA

Portraits deutscher Alkoholiker (2009) Regie: Carolin Schmitz, 78 Min., DE

Smog (1973) Regie: Wolfgang Petersen, 86 Min., DE

Todesspiel (1997) Regie: Heinrich Breloer, 177 Min., DE

Waltz With Bashir (2008) Regie: Ari Folman, 90 Min., IL

Internetvideos:

JulysBubbleGum. (2012). *Familien im Brennpunkt - paris hilton*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Pwek9hciLzs&feature=youtube_gdata_player

MoniqueBabyRuth. (2013). *Familien im Brennpunkt (teeniemutter)* [Videocassette]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JrZ_dNmEYF0&feature=youtube_gdata_player

NDR. (2011). *Das Lügenfernsehen. Das Erste*. <https://daserste.ndr.de/panorama/archiv/2011/panorama3283.html>

NoLifeKids5. (2010). *Familien im Brennpunkt - beste Folge*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wlyiCsa5Maw&feature=youtube_gdata_player

NoLifeKids5. (2011). *Familien im Brennpunkt - Junge kackt nicht auf Kommando!!!*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=UhlUqCd67ko&feature=youtube_gdata_player

Umgestuelpt. (2011). *Familien im Brennpunkt verarsche*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=yWjILF8PxKE&feature=youtube_gdata_player

5.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Medienanalyse: Typischer Handlungsverlauf in:

Götz, M., Holler, A., Bulla, C., & Gruber, S. (2012). Wie Kinder und Jugendliche Familien im Brennpunkt verstehen. Forschungsbericht zur Studie „Scripted Reality: Familien im Brennpunkt“ . *LfM- Dokumentation* , 44, 1-63.

Abstract (deutsch)

FAMILIEN IM BRENNPUNKT ist eine Sendung des deutschen Nachmittagsprogramms, welche sich aus dem dokumentarischen Film etablierte Inszenierungsstrategien zu nutze macht, um fiktionale Erzählungen realistischer darzustellen. Die Inszenierung von Authentizität wird dabei zum Leitmotiv des Formats und ist darin avantgardistischen Filmströmungen entlehnt.

Wie alle Scripted-Reality-Formate, ist die Sendung dabei jedoch einem generellen Manipulation- und Täuschungsverdacht ausgeliefert, der durch die Imitation eines durch den Dokumentarfilm etablierten und naturalisierten Inszenierungsstils hervorgeht. Scripted-Reality darf dabei jedoch nicht als dokumentarisches Format angesehen werden, sondern sollte als einem filmischen Realismus verschriebenes Programm verstanden werden.

Die uneindeutigen Lektüreeinweisungen machen es den Zuschauern dabei auf den ersten Blick aber nicht einfach die Sendungen dem Fiktionalen zuzuordnen. Das Format befindet sich somit in der Schwebe zwischen Genres und Gattungen, und kann so unterschiedliche Rezeptionsmotive bedienen.

Latent haftet durch die Vermischung der Genregrenzen dem Format eine Medienreflexivität an, die als Subversion des Dokumentarischen wahrgenommen wird. Da die Sendung dies aber nicht in die Programmierung und Narration mit einbezieht, wird dieses Potenzial anders als bei Mockumentaries oder Fake-Dokus nicht ausgeschöpft und verliert sich in einem visuellen Realismus, der auf referentiell Verweise auf die außerfilmische Realität reduziert bleibt.

Abstract (english)

FAMILIEN IM BRENNPUNKT is a german day-time television show, which uses strategies usually associated with documentary film or tv-shows, telling fictional stories more realistically. The staging of authenticity is the main goal of this process and it has been borrowed from avant-garde film movements.

Like all of the so called Scripted-Reality programmes there is a general suspicion about the intentions towards imitation of documentary aesthetics, because they are generally associated with the representation of the Real. Though Scripted-Reality programmes must not be viewed as written in a documentary mode, but rather as fictional objects, and as filmic realism.

This mix of different modes might be confusing for spectators, because it does not seem clear which category of reception or genre these programmes should belong to. This openness in return creates new and different ways the viewers can create textual meaning.

Even though these programmes have this reflexiveness incorporated in their text, (the) producers choose to not develop it further, but keep these programmes to a simple visual realism, based on simple referential authenticity.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Leon Andres Raphael Luis Wendel
geboren 23.12.1986
in Mannheim, Baden-Württemberg, Deutschland
ledig

Ausbildung:

09/93 – 07/06 Freie Waldorfschule, Frankenthal
10/07 Beginn des Studiums der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften an der Universität Wien

Berufliche Laufbahn:

11/06 - 07/07 Zivildienst im evangelischen Amalie
Sieveking-Krankenhaus, Hamburg
02/10 - 09/11 Bei- und Nachtdienst im Hotel Kärntnerhof,
Wien
01/13 - 10/13 Aushilfe als Produktionsassistent bei PPM
Filmproductions GmbH, Wien
10/13 - 03/14 Foodstyling Assistent bei PPM
Filmproductions GmbH, Wien