

Lothar Mikos

Das Spiel mit der Realität

Darstellungsformen im Reality-TV

Der Autor hinterfragt, ob im Fernsehen Realität überhaupt abbildbar ist und ob es sich bei den vermeintlichen Realitätsformaten wie Nachrichten oder Dokumentationen nicht auch nur um verschiedene Formen der Inszenierung von Realität handelt.

Mit der Realität im Fernsehen ist es so eine Sache. Mal ist sie vermeintlich echt, mal wird sie nur behauptet. Immerhin treten im Fernsehen neben Schauspielern auch »echte« Menschen auf. Das ist zumindest ein Hinweis darauf, dass im Fernsehen nicht alles erfunden ist. Es lassen sich aber verschiedene Formen der Darstellung von Realität unterscheiden, zumindest seit in den 1990er-Jahren der Begriff »performatives Realitätsfernsehen« aufkam. Nachrichtensendungen haben den Ruf, Nachrichten aus der Realität zu verbreiten. Sie stellen gewisse Ausschnitte der sozialen Wirklichkeit vor. Wenn über eine Sitzung des Bundestages berichtet wird, können die geneigten Zuschauer davon ausgehen, dass diese Sitzung auch tatsächlich stattgefunden hat. Wenn sie über die Umbettung eines 450 Kilogramm schweren Mannes berichten, muss es das auch gegeben haben, obwohl die Nachricht eher kurios erscheint. Im Lauf der Mediensozialisation haben die Zuschauer ein gewisses Genre- und Fernsehwissen aufge-

baut, sodass die Nachricht über den 450-Kilo-Mann eher in einem Boulevardmagazin erwartet würde. Doch auch wenn das Fernsehen über diese beiden unterschiedlichen Ereignisse berichtet – möglichst auch mit Bildern –, bleibt die Frage, ob es sich um Realität handelt – und diese Frage ist berechtigt. Aus jahrelanger Seherfahrung und wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Fernsehen kommt der Autor dieses Artikels zu dem Schluss: **Es gibt keine Realität im Fernsehen!** Nun mag anhand der beiden Beispiele eingewendet werden, dass diese Ereignisse doch tatsächlich in der sozialen Wirklichkeit stattgefunden haben. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass die Bilder immer nur einen Ausschnitt aus der Realität einfangen und mit der Absicht aufgenommen wurden, sie einem Publikum vorzuführen. Sie sind daher aufgenommen und ausgewählt, um eine bestimmte Wirkung beim Publikum zu erzielen – mit anderen Worten: Sie sind inszeniert.

Der Inszenierungscharakter des Fernsehens

Grundsätzlich muss man davon ausgehen, dass alles, was im Fernsehen gezeigt wird, inszeniert ist. Doch es gibt Unterschiede im Verhältnis zur Realität. In diesem Sinn können 3 Arten von Inszenierung im Fernsehen unterschieden werden:

1. die Inszenierung von Abbildern sozialer Realität;

2. die Inszenierung von sozialen Arrangements;

3. die Inszenierung von möglichen Welten als Fiktion.

Zur ersten Kategorie zählen alle dokumentarischen Formen vom Nachrichtenbeitrag über das Boulevardmagazin, die Doku-Soap und die Reportage bis hin zur klassischen Dokumentation. Sie alle erzählen Geschichten aus dem Leben und orientieren sich an rhetorischen Prinzipien. Im Fernsehen zählen die Bild- und Tongestaltung, die Ästhetik und die Dramaturgie zu den wesentlichen rhetorischen Figuren, mit denen nicht nur das Interesse beim Publikum geweckt werden soll, sondern die Zuschauer auch emotional und kognitiv durch den Beitrag oder die Dokumentation geführt werden sollen. So ist bekannt, dass auch in journalistischen Berichten Personalisierung zu einer größeren Nähe zum Zuschauer führen kann. Die Inszenierung der Abbildung sozialer Realität orientiert sich dabei an den Vorgaben der jeweiligen Sendungstypen. Eine Reportage über das Geschäft mit Windkraftanlagen hat andere Möglichkeiten der Inszenierung als ein Nachrichtenbeitrag zu demselben Thema.

Zur zweiten Kategorie, der Inszenierung von sozialen Arrangements, gehören alle Show-Formate, angefangen von der Talkshow über die Quiz- und Gameshow, die Dating- und Castingshows, Reality-Shows und Coaching-Formate bis hin zu

Real-Life-Comedy. Die Inszenierung ist davon geprägt, dass meistens in einem Fernsehstudio (aber auch an anderen Orten) eine bestimmte Konstellation von Personen zu einem bestimmten Zweck zusammengeführt wird. Der oberste Zweck all dieser Formate ist die Unterhaltung der Zuschauer. Das kann in einer Talkshow geschehen, die durch eine bestimmte Sitzordnung von Gästen und Moderatoren, durch ein spezifisches Ambiente und durch bestimmte Themen gekennzeichnet ist. *Anne Will*, *Günther Jauch*, *Beckmann* und *Menschen bei Maischberger* unterscheiden sich in der Art der Sitzordnung der Gäste ebenso wie in der Art der Gäste und dem Moderationsstil. Sie sind zudem nicht mit der *NDR-Talkshow*, *3 nach 9* oder *Riverboat* zu vergleichen, denn hier herrschen andere Prinzipien der Inszenierung vor. Ebenso wenig sind sie mit einer Daily-Talk-Sendung wie *Britt* gleichzusetzen, die wiederum anderen Mustern und Prinzipien folgt. All diesen Showformen ist gemeinsam, dass in einem Fernsehstudio ein Setting aufgebaut wird, in dem dann Moderatoren und Kandidaten agieren. Die besondere Gestaltung der sozialen Arrangements legt spezifische Arten der Interaktion zwischen Moderatoren und Kandidaten, Kandidaten und Kandidaten, Studio publikum und Kandidaten, Moderatoren und Studiopublikum nahe. In einer Quizshow wird geraten, in einer Gameshow wird gespielt, in einer Datingshow ein Partner gesucht, in einer Castingshow Talente gesucht, in einer Reality-Show werden Verhaltensweisen inszeniert, in einer Real-Life-Comedy werden diese durch den Kakao gezogen. In Reality-Shows und in Coaching-Formaten können auch natürliche Umgebungen zum Zwecke der Fernsehunterhaltung umgestaltet werden, z. B. der Dschungel für *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!*, der sogenannten »Dschungelshow«, oder die Wohnungen der Teilnehmer von Sendungen wie *Die Super-Nanny* oder *Raus aus den Schulden*. Immer



Abb. 1: Kameraführung, Off-Texte, bekannte Inhalte und Laiendarsteller (hier aus *Familien im Brennpunkt*) unterstützen den Anschein eines dokumentarischen Charakters von Scripted-Reality-Formaten

geht es darum, die jeweilige Sendung für das Publikum besonders interessant, spannend und kurzweilig zu machen. Daher spielen dramaturgische Aspekte eine wichtige Rolle. »Unter Dramaturgie wird die Anordnung der Elemente einer Geschichte verstanden, um sie für Zuschauer interessant zu machen.« (Mikos 2008, S. 129) Die Dramaturgie zielt vor allem darauf ab, die Zuschauer emotional an die Show zu binden – durch Spannung, Empathie, parasoziale Interaktion, Komik. Durch die Inszenierung wird der Charakter der Show ausgestellt, denn sie enthält eine Kommentierung der Ereignisse, die sich vor der Kamera abspielen. In *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* wird die Kommentierung auf die Spitze getrieben, einerseits durch eine kommentierende Kamera, die immer eine Haltung zum Geschehen im Dschungelcamp einnimmt, und andererseits durch die ironischen Kommentare der Moderatoren, die den Inszenierungscharakter deutlich hervorheben.

Bereits in den 1990er-Jahren hat die Soziologin Angela Keppler (1994) für Shows, in denen keine Schauspieler, sondern »normale« Menschen auftreten, den Begriff des »performativen Realitätsfernsehens« geprägt. »Es handelt sich hier um Unterhaltungssendungen, die sich zur Bühne herausgehobener Aktionen machen, mit denen gleichwohl direkt oder konkret in die Alltagswirklichkeit der Menschen eingegriffen wird. Hier wird nicht allein Prestige oder Geld gewonnen (oder eben nicht gewonnen), was reale Lebensänderungen zur Fol-

ge haben kann, hier werden soziale Handlungen ausgeführt, die als solche bereits das alltägliche soziale Leben der Akteure verändern.« (Keppler 1994, S. 9) Die Shows heben sich, obwohl sie sich auf den Alltag beziehen, dennoch davon ab, da sie den alltäglichen Handlungen, die nun im Rahmen einer Show im Fernsehen ausgeführt werden, einen besonderen, hervorgehobenen Status verleihen. Die Normalität des Alltags wird zum televisionären Spektakel (vgl. ebd., S. 40). Der Alltag der Menschen wird Teil der Inszenierung einer Show. Das wird besonders in den Coaching-Formaten deutlich. Die Sendungen können sich nur aus dem sozialen Leben bedienen, »weil es ein Leben vor und nach der Sendung gibt, das sich nicht nach den Regeln der Sendung, sondern nach seinen eigenen Regeln vollzieht« (ebd., S. 112). Es wird nicht mehr nur unter der Dusche gesungen, sondern jedes zweifelhaftes Gesangstalent wird nun auf der herausgehobenen Bühne von *Deutschland sucht den Superstar* oder *Das Supertalent* zu Unterhaltungszwecken dargestellt. Da die Reality-Formate aber ihre Inszenierung immer ausstellen, bleibt den Zuschauern die Differenz zwischen ihrem eigenen Alltag und dem Fernsehen immer bewusst.

Bei der dritten Kategorie handelt es sich um fiktionale Geschichten, die im Fernsehen erzählt werden. Hierzu zählen vor allem Spielfilme, Fernsehfilme und -serien, aber auch alle gescripteten Formate wie Gerichtsshow, die sogenannten Scripted-Reality-Formate. Bei einigen Reality-Shows, Coaching-Formaten und Doku-Soaps ist die Grenze zwischen Inszenierung sozialer Arrangements und Fiktion fließend. Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke haben daher auch den Begriff des »narrativen Reality-TV« geprägt (vgl. Klaus/Lücke 2003, S. 199). Grundsätzlich geht es bei fiktionalen Sendungen immer um die Erzählung von Geschichten. »Damit eine Geschichte erzählt werden kann, muss es einen Erzähler

und Rezipienten geben, denn Erzählungen sind Mittel des kommunikativen Austausches.« (Mikos 2008, S. 129 f.) Damit geht eine Perspektivierung der Geschichte einher, denn sie wird immer aus der Perspektive des Erzählers erzählt. Die Zuschauer werden so in eine bestimmte Sichtweise einer Geschichte eingebunden. Damit das Publikum einer Erzählung folgt, muss dort die Geschichte einer möglichen Welt erzählt werden, die so existieren könnte. Mit anderen Worten: Erzählungen müssen glaubwürdig sein. Sind sie das nicht, kann die Glaubwürdigkeit dadurch erhöht werden, dass die Geschichte in einem bestimmten Genre erzählt wird, z. B. Science Fiction oder Fantasy, denn in diesen Genres gehören übernatürliche oder zunächst nicht nachvollziehbare Elemente zur zukünftigen oder fantastischen Welt.

Scripted Reality als Fiktion

Scripted-Reality-Formate wie *Familien im Brennpunkt* oder *Mitten im Leben* stehen in der öffentlichen Diskussion. Ihnen wird vorgeworfen, den Inszenierungscharakter bzw. das Script zu verschleiern. Nach Klaus und Lücke (2003, S. 199) würden diese Formate zum narrativen Reality-TV gehören. Denn damit sind Sendungen bezeichnet, »die ihre ZuschauerInnen mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer oder realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten« (ebd.). Damit wird man den Sendungen aber nicht gerecht. Denn tatsächlich handelt es sich bei den Scripted-Reality-Formaten um fiktive Geschichten. Ihr vermeintlicher Realitätscharakter resultiert daraus, dass sie vorgeben, das Alltagsleben und die Probleme »normaler« Menschen zu zeigen. Damit fällt vor allem ein bildungsbürgerliches Publikum darauf herein, das schon immer die Darstellung des gewöhnlichen Lebens der unteren Schichten als alltagsnah angesehen

hat und diesem Leben einen höheren Realitätsstatus beimisst als den fiktionalen Geschichten der Fernsehfilme und TV-Movies, die fast ausschließlich Mittelschichtsthemen abhandeln und von Ärzten, Anwälten, Unternehmern, Tierärzten, Schloss- oder Villenbesitzern, Schriftstellern, Künstlern und (Reit-)Lehrern bevölkert sind. Bereits in den 1970er-Jahren galt der Fernsehfilm als sozialkritisch und realitätsnah, wenn er das Leben der arbeitenden Bevölkerung behandelte. Dieser Haltung liegt eine gewisse Portion Sozialromantik zugrunde.

Wenn Scripted-Reality-Formate nicht zum narrativen Reality-TV gezählt, sondern einfach als Fiktion angesehen werden, muss man sich fragen, wie sie es schaffen, einen Realitäts-eindruck herzustellen. Sie erzählen offenbar Geschichten, die dem Publikum bekannt sind. Zudem orientiert sich die Darstellung und Inszenierung der fiktiven Geschichte an dokumentarischen Formen. Bereits die Kamera folgt einem dokumentarischen Gestus. Die Off-Erzähler-Stimme betont immer wieder den realen Gehalt des Dargestellten. Hinzu kommt, dass die Laiendarsteller im Gegensatz zu Schauspielern wie Heiner Lauterbach oder Christine Neubauer dem Publikum nicht bekannt sind. Das unterstützt den realistischen Charakter der Sendungen.

In diesem Sinne geht es in Scripted-Reality-Formaten gar nicht um die Darstellung von Realität, sondern um die Inszenierung von erfundenen Geschichten, die Begebenheiten aus einer möglichen Welt erzählen. Aufgrund der Themen und des dokumentarischen Gestus der Darstellung wird eine Nähe zum Publikum und dessen alltäglichen Problemen und Themen hergestellt. Damit wird die reflexive Distanz, die dem performativen Realitätsfernsehen noch innewohnte, aufgekündigt. Die Formate kommen sehr nah an die Emotionen und das Alltagsverständnis heran – vielleicht zu nah, sodass teilweise starke Ab-



Abb. 2-4: Im Fernsehspiel *Todesspiel* werden fiktionale Spielhandlungen (oben) mit authentischen Zeitdokumenten (Mitte) und Interviews verbunden (unten)

Screenshots aus *Todesspiel* © Multimedia Gesellschaft für audiovisuelle Information mbH/WDR/NDR

wehrreaktionen hervorgerufen werden. Während fiktionale Geschichten eine mögliche Welt darstellen, die so sein könnte, erschaffen die ebenfalls fiktionalen Geschichten der Scripted-Reality-Formate eine Welt, die den Anschein erweckt, tatsächlich zu existieren. In der Verbindung von Fiktion und dokumentarischem Gestus sind sie Teil des Trends zu sogenannten »hybriden« Formaten.

Hybride Formate

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zeigen sich in Film und Fernsehen Tendenzen zur Auflösung von Genre-grenzen und zur Verwischung der Grenzen von Fiktion und Dokumentation. Diese Entwicklungen werden auch mit dem Begriff der »Hybridisierung« bezeichnet (vgl. Mikos 2008, S. 270 ff.). Neben dem postmodernen Film Ende der 1980er-Jahre zeigt sich dies besonders deutlich im Fernsehen, einerseits in den Formaten des sogenannten Reality-TV, andererseits in der Inszenierung von historischen

Ereignissen in dramatischen Erzählformen (vgl. Ebbrecht 2007). Richard Kilborn unterscheidet zwischen additiven und integrativen Formen der Hybridität: Während sich additive Formen vor allem in Magazinsendungen im Fernsehen finden, bei denen die verschiedenen Genreeinflüsse sichtbar werden, nehmen integrative Formen die verschiedenen Genreelemente in sich auf und verbinden sie zu neuen Formen wie in den Reality-Shows (Kilborn 2003, S. 12), wie bei *Big Brother*. In der Reality-Show werden Elemente von Fernsehserien, Gameshows, Talkshows und Doku-Soaps vereint und das Ganze zu etwas Neuem gemischt. In einer Studie zu der Show wurde festgestellt, dass »sowohl dokumentarisierende als auch fikionalisierende Gestaltungsmittel in die Inszenierung des Alltags der *Big-Brother*-Wohngemeinschaft eingehen« (Mikos u. a. 2000, S. 103). Während z. B. in dem Fernsehspiel *Todesspiel* (1997, Heinrich Breloer) dokumentarische Bilder mit fiktionalen Spielhandlungen und Interviews verknüpft, also verschiedene Genreelemente additiv zusammengefügt wurden (Abb. 2 bis 4), haben neuere fiktionale Bearbeitungen von historischen Ereignissen vor allem im Fernsehen zu integrativen Formen geführt, z. B. der TV-Film *Dresden* (2006, Roland Suso Richter).

Es ist das Genre des Doku-Dramas entstanden, in dem sich das Bedürfnis nach Information über historische Ereignisse mit dem Bedürfnis nach einem Verständnis durch eine Erzählung bzw. einem Erlebnis zweiter Ordnung verbindet (vgl. Paget 2004, S. 205). Tobias Ebbrecht stellt dazu fest, dass die Kombination von dokumentarischen und fiktionalen Modi der Repräsentation auf das Bedürfnis des Publikums trifft, ihr eigenes Verständnis von Geschichte durch historische Evidenz bestätigt zu sehen (vgl. Ebbrecht 2007, S. 40). Zugleich geht das Doku-Drama durch die Fikionalisierung der Ereignisse über eine Dokumentation hinaus, in-

dem es sich des Realitätseindrucks des fiktionalen Kinos bedient. Auf der anderen Seite gibt es fiktionale Filme, die darauf hinweisen, dass sie nach einer wahren bzw. authentischen Geschichte erzählt sind. Das führt zu der paradoxen Situation, dass einerseits Genregrenzen immer mehr verschwinden, andererseits das Publikum aber gerade den Gennerahmen von Filmen und Fernsehsendungen braucht, um sich orientieren zu können.

Fazit

Klare Grenzen zwischen Realität und Fiktion existieren in Film und Fernsehen nicht mehr. Ob etwas als Realität gelten kann, lässt sich oft nur aus den Kontexten erschließen, die außerhalb des konkreten Films oder der konkreten Sendung liegen. Zu Beginn wurde behauptet, dass es sowieso keine Realität im Fernsehen gibt, sondern lediglich verschiedene Formen der Inszenierung von Realität. Ohne Zweifel stellen die Ereignisse, die in Nachrichten oder Dokumentationen gezeigt werden, für die beteiligten Akteure Realität dar. Die Berichterstattung inszeniert diese Realität jedoch im Hinblick auf das Publikum. Auch die Spiele und Aktivitäten in Shows, in denen soziale Arrangements inszeniert werden, sind für alle Beteiligten Realität – und diese mediale Realität kann für alle Beteiligten im weiteren sozialen Leben Folgen haben, ganz so wie es Angela Keppler (1994) für das performative Realitätsfernsehen beschrieben hat. Fiktionale Formate, zu denen hier auch die Scripted-Reality-Formate gezählt werden, erzeugen dagegen mit dokumentarischen und authentisierenden Gestaltungsmitteln einen Realitätseindruck. Das ist die eine Seite der Medaille mit den Formaten und Sendungen. Was aber ist mit der Seite des Publikums? Jeder Film und jede Fernsehsendung wird für das Publikum im Augenblick der Rezeption zur Realität, umso mehr, da die Zuschauer anschließend mit anderen

über das Gesehene kommunizieren. Diese Realität beim Zuschauer schaffen vor allem Filme und Sendungen, die eine interessante Geschichte erzählen – egal ob fiktional oder dokumentarisch – und diese emotional aufbereiten. Auf diese Weise lässt sich mit allen Film- und Fernsehgeschichten eine emotionale und kognitive Realität beim Zuschauer erzeugen. Damit lässt sich auch die Frage nach der Realität im Fernsehen eindeutig beantworten: Im Fernsehen gibt es sie nicht, sie existiert nur in den Köpfen der Zuschauer. ■

LITERATUR

Ebbrecht, Tobias: *Docudramatizing history on TV: German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005*. In: *European Journal of Cultural Studies*, 10/2007/1, S. 35-53.

Keppler, Angela: *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt: Fischer 1994.

Kilborn, Richard: *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*. Manchester, New York: Manchester University Press 2003.

Klaus, Elisabeth; Lücke, Stephanie: *Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu-Soap*. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 51/2003/2, S. 195-212.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008.

Mikos, Lothar; Feise, Patricia; Herzog, Katja; Prommer, Elizabeth; Veihl, Verena: *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*. Berlin: Vistas 2000.

Paget, Derek: *Codes and conventions of dramadoc and docudrama*. In: Allen, Robert C.; Hill, Annette (Hrsg.): *The Television Studies Reader*. London/New York: Routledge 2004, S. 196-208.

DER AUTOR

Lothar Mikos, Dr. phil., ist Professor für Fernsehwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg und geschäftsführender Direktor des Erich Pommer Instituts für Medienrecht, Medienwirtschaft und Medienforschung.

