



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Wirklichkeit zieht in unser Wohnzimmer
Reality Formate erobern unsere Fernsehlandschaft: Erzählstrukturen im
Reality TV
anhand des Beispiels Wien Tag&Nacht

verfasst von

Alina Dittl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Anette Storr

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst wurde. Ich habe alle direkten und indirekten Zitate deutlich gekennzeichnet und die Quellen im Literaturverzeichnis korrekt angegeben.

Wien, 2015

Unterschrift

Gender Erklärung

Aus Gründen des Leseflusses wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 9 |
| 2. Begriffe | 12 |
| 2.1 Authentizität | 12 |
| 2.2 Inszenierung | 13 |
| 2.3 Wirklichkeit | 14 |
| 2.4 Theatralität | 15 |
| 3. Entwicklung des Reality TV | 17 |
| 3.1 Das Dokumentarische | 19 |
| 3.2 Direct Cinema | 21 |
| 3.3 CinémaVérieré | 24 |
| 4. Definition Reality-TV | 26 |
| 4.1 Docu Soap versus Reality Soap | 28 |
| 4.2 Real Life Soap | 31 |
| 4.3 Scripted-Reality | 32 |
| 4.4 Hypridisierung | 34 |
| 5. Vorstellung des Formates Wien Tag&Nacht | 35 |
| 5.1 Inhalt | 36 |
| 5.2 Der Sender ATV | 37 |
| 5.2.1 Eigenproduktionen | 38 |
| 6. Dramaturgie | 40 |
| 6.1 Die Erzählstruktur | 40 |
| 6.2 Die Charaktere | 41 |
| 6.3 Orte und Räume | 42 |
| 6.3 Akustische Ebene | 42 |
| 6.7 Montage und Kamera | 43 |
| 7. Strategien um Authentizität zu schaffen | 45 |
| 7.1 Dramatisierung | 46 |
| 7.2 Emotionalisierung | 47 |

| | |
|--|----|
| 7.3 Stereotypisierung | 48 |
| 7.4 Intimisierung | 49 |
| 8. Fernsehnutzung in Österreich | 50 |
| 8.1 Quotenanalyse von Wien Tag&Nacht | 51 |
| 8.2 Rezipienten | 54 |
| 8.4 Marketingstrategien | 56 |
| 9. Wirklichkeit im Fernsehen | 58 |
| 9.1 Kritik am Model des Dokumentarischen | 60 |
| 9.2 Kritik am Scripted Reality | 61 |
| 10. Schlussbetrachtung | 62 |
| 11. Literaturverzeichnis | 64 |
| 12. Internetquellen | 69 |
| 13. Abbildungsverzeichnis | 71 |
| 15. Abstract | 73 |
| 16. Lebenslauf | 75 |

1. Einleitung

Bei genauerer Betrachtung der täglich laufenden Fernsehprogramme lässt sich feststellen, dass bei Privatsendern besonders einem Genre große Aufmerksamkeit zu Teil kommt, den sogenannte Reality Formaten. Reality Formate sind schon lange feste und erfolgreiche Bestandteile in der deutschsprachigen Fernsehlandschaft. Besonders das Privatfernsehen, hat sich diesem Genre verschrieben, da diese immer wieder auf der Suche nach neuen Unterhaltungsangeboten sind.

Reality Formate sind bei den Zuschauern sehr beliebt, aber schon lange nichts neues mehr. In den letzten Jahren gewann ein neues Subgenre, Scripted Reality große Beliebtheit. Scripted Reality bedeutet „geschriebene Realität“. Darunter werden Sendungen verstanden die wie Dokumentationen wirken, aber auf einen geschriebenen Drehbuch basieren und die dargestellten Charaktere werden von Laiendarsteller verkörpert. Die heutige Fernsehlandschaft ist überflutet von fiktionalen Formaten, die mit einem verschmelzen von Realität und Fiktion einhergehen.

Das Repertoire an reiner Fiktion war ausgeschöpft, der Drang nach Identifikation, Realitätsnähe, Authentizität und der Abbildung der Wirklichkeit wuchs stetig. Um die Einschaltquoten hoch zu halten und die Programmabläufe für die Rezipienten interessant genug zu halten, setzen diese in den letzten Jahren vermehrt auf Realitätsfernsehen, diese sollen eine Wirklichkeit abbilden.

Talkshows, Soaps und gestellte Gerichtsshow stehen nun endgültig im Schatten dieser neuen Formate. Der Wunsch nach außergewöhnlichen aber trotzdem authentischen und Realitätsnahen Geschehnissen wuchs bei den Rezipienten immer weiter. Durch bestimmte Erzähl- und Kameratechnik wird eine Authentizität erschaffen.

Dies geschieht aus gutem Grund, denn der vergleichsweise günstigen Produktion stehen hohe Einschaltquoten und damit auch hohe Werbeeinnahmen gegenüber, das bedeutet, solange die bereits erwähnten Einschaltquoten Profit abwerfen, solange wird es die jeweilige Sendung auch geben.

Das dachte sich auch der Österreichische Privatsender ATV und trat an die deutsche Produktionsfirma Filmpool heran um das Österreichische Pendant zu dem besonders erfolgreich Scripted Reality Format *Berlin Tag&Nacht* zu produzieren.

Aus diesem Vorhaben wurde Ernst und eigenes für die Österreichische Produktion *Wien Tag&Nacht* gründete die Firma Filmpool ihre erste Zweigstelle am österreichischen Fernsehmarkt.

ATV Geschäftsführer Martin Gastinger erhofft sich mit *Wien Tag&Nacht* neue Maßstäbe in der österreichischen Fernsehlandschaft zu setzen und an die Erfolge der deutschen Nachbarn anzuknüpfen.

Die Vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, den Anspruch des Publikums in Bezug auf die Wirklichkeit darzustellen und mit welchen Stilmitteln gearbeitet wird um die gezeigten Bilder authentisch und wirklichkeitsnah zu präsentieren. Für dieses Vorhaben ist es von Bedeutung, das Genre Reality TV genauer zu betrachten und zu definieren. Der theoretische Teil dieser Arbeit beschäftigt sich vorrangig mit Begriffserklärungen und Geschichtlichen Rückblick um das heranzuführen an das Thema zu erleichtern.

Der zweite Teil zeigt auf, welche Methoden im Untersuchungsobjekt *Wien Tag und Nacht* angewandt werden um einen den Eindruck einer Wirklichkeitsabbildung zu geben.

Ein Blick in die wöchentliche Fernsehzeitungen verrät den Zuschauer eine Tendenz des heutigen Fernsehprogramms, sie sind vor allem von Reality Formaten geprägt, aber was macht dieses Genre so Interessant für die Rezipienten.

Interessant ist nicht nur der Blickwinkel der Zuseher, sondern warum in den letzten Jahren immer mehr Privatsender auf Reality Formate zurückgreifen. Ein klarer Trend ist dahin zu erkennen, dass eine Vielzahl privater Sendeanstalten, sei es im Tages- oder Abendprogramm Reality Formate ausstrahlen.

Elisabeth Klaus schreibt in ihrem Beitrag zu „*Fernsehreifer Alltag: Reality Tv als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens.*“, folgendes:

War die Programmplanung bis vor wenigen Jahren noch relativ klar in Abteilungen für Informationen und Bildung auf der einen Seite, für Unterhaltung auf der anderen Seite organisiert, so hat sich Reality TV als neue Mischform zwischen diese klassischen Angebotsformen und Produktionsbereiche gedrängt. Informationsangebote nehmen als Bezugspunkt die Wirklichkeit und enthalten das Versprechen an ihre RezipientInnen, dass (Re-) Präsentierte auch tatsächlich geschehen ist, auf Fakten basiert. Unterhaltungsangebote beruhen demgegenüber auf Fiktion und haben als Bezugspunkt die Fantasie. Sie versprechen keine Wirklichkeitstreue, sondern eine phantasievolle Bearbeitung und Verfremdung der Realität. [...] Reality TV basiert auf einem fiktionalen Realismus, [...] Die Programmangebote zeichnen sich also durch einen Bezugswechsel bzw. eine Bezugsambivalenz aus, da fiktional-inszenierte und faktisch-dokumentarische Darstellung sich mischen.¹

¹ Klaus, Elisabeth: *Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens.* in: Thomas, Tanja (Hrsg.): *Medienkultur und soziales Handeln.* Wiesbaden: 2008. S. 159.

2. Begriffe

Unter dem Punkt Begriffe soll keine Auflistung von endlosen Definitionen erstellt werden, sondern vielmehr soll es um das Verständnis der Begriffe gehen. Die Begriffserklärungen stellen keine Norm dar, sie können dementsprechend auch anders interpretiert werden. Auch die Begriffe unterziehen sich eine Wandlung der Bedeutung. Es werden die Begriffe Authentizität, Inszenierung und Wirklichkeit genauer betrachtet, da diese Begriffe in der weiteren Arbeit immer wieder von Bedeutung sein werden.

2.1 Authentizität

Im filmischen Zusammenhang wird unter Authentizität verstanden, dass eine Sequenz ohne Inszenierung beziehungsweise ohne eingreifen einer anwesender Personen gedreht wird. Es schließt sich daraus, dass sich eine Situation ein Geschehen tatsächlich so zugezogen hat, auch wenn keine Kamera vor Ort gewesen wäre.²

Das Authentische hat besonders in Bereichen der realistischen Kunstformen an Bedeutung gewonnen. Authentizität wird als anzustrebendes Ideal verstanden.³

Kaum ein anderes Wort weist eine derartige Zweideutigkeit auf wie „Authentizität“, ein Wort mit vielen Bedeutungen und Assoziationen. Wird an Authentizität gedacht, können auch folgende Begriffe in Betracht gezogen werden wie Echt, Historisch, Natürlich, Original, Glaubwürdig, Ursprünglich, Geschichtlich oder Unmittelbar.⁴

Hattendorfer unterscheidet mehrere Formen von Authentizitäten:

- die Authentizität der Quelle (Echtheit/ Nachprüfbarkeit)
- die Authentizität der Form (Glaubwürdigkeit) und
- die Authentizität der Wahrnehmung (Interesse).

² Vgl. Moschitz Eduard: Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Magisterarbeit 2008. S. 31.

³ Vgl. Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch. In: Knieper, Thomas. Müller, G. Marion (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: 2003, S. 12.

⁴ Vgl. <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Authentisch%20>, Zugriff: 12.12.2014.

Werden die folgenden Begriffe von Hattendorfer betrachtet, so stellt sich die Frage, ob ein Rezipient nicht über ein Grundwissen verfügen muss, denn wie kann er sonst die Echtheit überprüfen?

In der folgenden Arbeit bedeutet Authentizität was das Wort ausmacht, eben authentisch zu sein, ohne Synonym.

2.2 Inszenierung

Werden die beiden Begriffe Authentizität und Inszenierung im Duden nachgeschlagen, wird im Vergleich festgestellt, dass die Inszenierung die Antithese zur Authentizität ist. Der Begriff Inszenierung wird hauptsächlich mit Bühnenaufführungen in Verbindung gesetzt. Inszenierung findet sich zur Nähe der Kunst, etwas künstliches wird erschaffen.⁵

Schultz ist der Meinung, alles was inszeniert ist verliert an Authentizität und ist dadurch nicht „Echt“.⁶

Die Inszenierung wird in verschiedene Ebenen gegliedert, die unterschiedlichen Ausprägungen reichen von spontanen zu geplanten bis hin zu ausgefeilten Handlungsabläufen.⁷

Inszenierungen leben von Auslassungen oder Zusätzen, „[...] damit überschreiten sie Grenzen zu gezielten Manipulationen.“⁸

Wird das Fernsehen hergenommen ist zum Anmerken, dass es nicht manipulieren will, sondern durch Eingreifen in Situationen viel mehr den Spannungsbogen weiten will um für den Zuschauer sehenswerter zu werden.

⁵ Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Inszenierung>, Zugriff. 12.12.2014

⁶ Vgl. Schultz, 2003, S. 17.

⁷ Vgl. Schultz, 2003, S. 98.

⁸ ebd. S. 19.

2.3 Wirklichkeit

Wird von einer Wirklichkeit gesprochen, wird davon ausgegangen, dass es sich unverfälscht um eine Abbildung der Wirklichkeit handelt. Es wird der Anspruch gestellt ein Bild der Welt unverfälscht darzustellen. Wirklichkeit wird im heutigen Gesellschaftsverständnis ebenso als Realität verstanden.

Das Medium Fernsehen ist in diesem Zusammenhang nicht in der Lage Fiktion und Non-Fiktion zu unterscheiden. Es darf nicht der Versuch unternommen werden, vermeidliche „echte“ Vorgänge von „manipulativen“ zu unterscheiden, Wirklichkeit und Fiktion verschmelzen ineinander.⁹

Übereinstimmend herrscht Einigkeit darüber, dass die Realität in Bezug auf die Objektivität nicht feststellbar ist. Eine Realität ist demnach nicht darstellbar, beziehungsweise überprüfbar.¹⁰ Sie ist was sie ist.

Der Versuch sich einer Wirklichkeit zu nähern ist im heutigen Verständnis nicht möglich, dies liegt zum Teil daran, dass die Menschheit von einem zu großes Wissensangebot und Informationsfluss beeinflusst wird. Das Fernsehen erhebt den Anspruch *„die Wirklichkeit nicht allein abzubilden, sondern integraler Bestandteil unserer Realität und in vielen Fällen: diese selbst zu sein.“*¹¹

In einem Reagieren zwischen Aktion und Kamera werden auf gewohnte Konventionen zurückgegriffen, werden diese Konventionen durch das Fernsehgerät gesendet entsteht eine neue Wirklichkeit. Das Medium Fernsehen stellt an sich selbst einen Realitätsanspruch und andererseits fließen TV-Realitäten in Rezipientenrealitäten über.¹²

⁹ Vgl. Hrachvec, Herbert: Monatelang live im Bild. Medientheoretische Orientierungspunkte, In: Wissenschaft fährt Taxi Orange: Befunde zur österreichischen Reality-TV Show. Wien: 2001, S. 47.

¹⁰ Vgl. Vitouch, Peter: Brennpunkt Medienforschung: Ein Kompendium approbierter Diplomarbeiten und Dissertationen in Abstraktform. Wien: WUV 1997, S. 23.

¹¹ Seier, Andrea: Falsche Ge-Fährten, Frauenaustausch als Lifestyle - Fernsehen, In: Maske und Kothurn, Kerstin Stuttenheim, (Hrsg.): Fake Dokus - Ein Spiel mit der Wirklichkeit. Wien: 2007 2/3, S. 309.

¹² Vgl. Prokop, Sabine: Bevor Big Brother kam. Wien: 2007, S. 50.

Hohenberger unterscheidet fünf Realitätsebenen:

1. eine nichtfilmische Realität
2. eine vorfilmische Realität
3. eine Realität Film
4. eine filmische Realität
5. nachfilmische Realität.¹³

Diese Realitätsebenen wirken auf Produktionsseite als auch auf Rezeptionsseite. Durch die Unterscheidung der Realitätsebenen stellt Hohenberger fest:

[...] dass Film in den meisten Fällen einen Ausschnitt aus einer in ihrer Ganzheit nie darstellbaren Wirklichkeit repräsentiert, der sich in den filmischen Diskurs einschreibt und als solcher von den Zuschauern decodiert werden soll. Die filmische Realität ist demnach eine aus der nichtfilmischen Realität herausgefilterte und in Filmlänge kondensierte Wirklichkeit, die durch den Prozess der Filmarbeit (Auswahl, Dreh und Postproduktion) als neue Realität geschaffen wird.¹⁴

Kleinschmitzer kommt zu dem Schluss, dass keine nichtfilmische Realität geben kann, sobald eine Kamera anwesend ist, da sich immer um eine Eingrenzung eines Wirklichkeitsausschnittes handelt.¹⁵

2.4 Theatralität

Der Begriff Theatralität kommt ursprünglich aus der Theaterwissenschaft. Schon Shakespear stellte fest, „*Die ganze Welt ist eine Bühne.*“

Medienwissenschaftler Raymond Williams spricht schon in den 70er Jahren in Bezug zum Fernsehen von der Weiterentwicklung des Dramas innerhalb des Fernsehen.¹⁶ Zwischen den Wissenschaftlern entstand eine Uneinigkeit wie der Begriff Theatralität definiert

¹³ Kleinschmitzer, Jürgen: Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin. 2000. S. 49.

¹⁴ ebd.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 51.

¹⁶ Vgl. Williams, Raymond: Drama in einer dramatisierten Gesellschaft. In: Göttlich, Udo (Hrsg.) *Kommunikation im Wandel: zur Theatralität der Medien.* Köln: 1998.

werden sollte, da Wissenschaftler mehrere Theaterkonzepte entwickelt haben. Für Fischer Lichte ist der Begriff eine Matrix und unterteilt die den Begriff Theatralität in vier Oberbegriffe: - Inszenierung

- Verkörperung bzw. Korporalität
- Performance
- Wahrnehmung.

In der Inszenierung werden verschiedene Zeichen innerhalb einer Produktion verwendet. Unter dem Punkt Verkörperung wird der Körper als Darstellungsmittel und Objekt verstanden.¹⁷ Performance versteht sie als die Darstellung des Körpers und der Stimme vor einem Publikum.¹⁸ Diese drei Punkte beziehen sich auf den Darsteller, lediglich die Bezeichnung Wahrnehmung geht eine Symbiose zum Zuschauer ein auf die Bedeutung seiner Rolle und Funktion, so steht laut Fischer - Lichte die „*Beobachtungsperspektive, -modus und -funktion sowie das Zuschauerverhalten in sozialen und künstlerischen Prozessen*“¹⁹ im Fokus.

¹⁷ Vgl. Fische-Lichter, 1998, S. 20.

¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, 1999, S.8.

¹⁹ ebd. S. 20.

3. Entwicklung des Reality TV

Dem Medium Fernsehen gelang es seit seiner Einführung 1950 den Menschen eine Welt, die ihnen im alltäglichen Leben verborgen blieb, in die eigenen vier Wände zu holen. Durch das audiovisuelle Instrument gelang es, dass die Menschen zu Hause vor ihren Fernsehgeräten sitzen konnten und zeitgleich in ferne Länder und an fremde Orte reisen konnten. Durch die Weiterentwicklung der neuen Technologien, war es möglich immer bestens informiert zu sein, was in der Welt geschieht. Die Rezipienten vergaßen dabei ganz aus dem Blickfeld was rund um sie im *echten* Leben passierte. Dies könnte einer der Gründe sein, warum das Alltagsleben für die Menschen zum Thema in der Fernsehlandschaft geworden ist.²⁰

Elisabeth Klaus sieht den Grund darin:

Weil die Art und Weise, wie die Mitmenschen leben, nicht mehr selbstverständlich ist, vermitteln Sendungen, wie sie das Reality TV produziert, alltägliche Erfahrungen und zeigen Muster des menschlichen Miteinanders, die früher direkter beobachtet werden konnten. Normen und Werte, die mit der sozialen Positionierung, dem Hineingeborenwerden in bestimmte Milieus eng verbunden waren, müssen heute verhandelt werden und das Fernsehen stellt dazu Material bereit.²¹

Klaus und Lücke definierten Angela Kepplers Klassifizierung aus den 90er Jahren zwischen narrativen und performativen Realitätsfernsehen folgendermaßen aus:

Narratives Reality-TV umfasst jene Sendungen, die ihre ZuschauerInnen mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer und realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten. Performatives Reality-TV umfasst jene Sendungen, die eine Bühne für nicht-alltägliche Inszenierungen sind, jedoch zugleich direkt in die Alltagswirklichkeit nicht-prominenter Menschen eingreifen.²²

1992 tauchten Reality TV Formate im deutschsprachigen Fernsehen erstmals auf. Diese Sendungen wurden aus den USA importiert, zentral wurden Unfälle und Natur-

²⁰ Vgl. Klaus, Elisabeth: Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens. in: Thomas, Tanja (Hrsg.): Medienkultur und soziales Handeln, Wiesbaden: 2008, S. 157.

²¹ ebd. S. 158.

²² Klaus/Lücke, S. 199.

katastrophen aus Originalaufnahmen gezeigt oder mit Schauspielern nachgestellt.²³ Stephanie Lücke bezeichnet diese Formate als „Urform“ der später weiterentwickelnden Genres *Docu Soaps* und *Reality Soaps*.²⁴

Weitere Bekannte Fernsehformate werden aus den USA importiert, unter anderem Beziehungsshow, Game Shows, Late Night Shows, Sitcoms und Gerichtssendungen, all diese Formate verbinden mehrere Genres, es wird von einer Hybridisierung gesprochen.²⁵ Die erste deutsche Reality TV Sendung, die ihre Geburtsstunde im Oktober 1967 hat, ist *Aktenzeichen XY*, welche im öffentlich-rechtlichen Sender ZDF noch heute ausgestrahlt wird, gilt in der Medienwissenschaft als Wegweiser und Vorreiter des Reality Fernsehens.²⁶

Anfang 2000 ist die Geburtsstunde von *Big Brother*, hier fungiert der Zuschauer als Beobachter, wie sich fremde Menschen für drei Monate in eine kamerabewachte Wohngemeinschaft einsperren lassen, schnell entwickelt sich für dieses Format der Begriff Reality Soap.²⁷

Reality Soaps haben den Inhalt „*die freiwillige Beobachtung nicht-prominenter Menschen bei der Bewältigung ihres Alltags*.“²⁸

Heute gibt es also eine Vielzahl von Genres und Subgenres, die Hauptkategorien des frühen Fernsehens sah Raymond Williams 1975 folgendermaßen:

1. News and Public Affairs (news bulletin, general news magazines, news magazines for particular ethnic groups, public affairs discussions)
2. Features and Documentaries
3. Education
4. Arts and Music

²³ Vgl. Lücke, Stephanie: *Real Life Soap. Ein neues Genre des Reality TV*. Münster: 2002, S. 21.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Lücke, S. 22.

²⁶ Vgl. Lücke, S. 27.

²⁷ Vgl. Lücke, S. 30.

²⁸ ebd.

5. Children´s programm
6. Drama (plays, series, serials, self-contained comedies)
7. Movies
8. General Entertainment (musical shows, variety shows, games and quiz-shows, talk-shows)
9. Sports
10. Religion
11. Publicity (internal): own program, trailers, advance announcement
12. Commercials²⁹

Im Laufe der Entwicklung und dem Verbinden der einzelnen Genreblöcke kam es zu einer starken Fragmentierung des Fernsehens. Die Programme wurden durch Werbeschaltungen, Vorschauen auf andere Sendungen unterbrochen und dadurch zu einem Gestaltungskriterium des Fernsehens.³⁰

3.1 Das Dokumentarische

Die Geschichte des Dokumentarfilms beginnt mit den Brüdern Lumière, die einen einfahrenden Zug filmten und dadurch eine möglichst exakte Wiedergabe der Wirklichkeit präsentierten.

In den Anfangszeiten der Dokumentarfilmer galten eine *realistisch-dokumentaristische* und eine *formgebende-fiktionale* Richtung.³¹ Die Zuseher machten sich noch keine Gedanken darüber, ob das Gesehene "Real" oder "Inszeniert" war.

Mit der Montage 1900 waren die Filmemacher in der Lage das gefilmte Material auf die gewünschte Zeit zu kürzen, sie mussten nicht mehr das gesamte Filmmaterial abspielen. In der Zeit der Wanderkinos wurden hauptsächlich Non-Fiktionale Bilder gezeigt, mit der

²⁹ Prokop, S. 60.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. Kleinschnitger, S. 27.

Entwicklung der Ortsfesten Kinos brach die Zeit an, in der die Nachfrage an einer größeren Bandbreite an Filmen stieg. Die Filmemacher begannen ihre Dreharbeiten in Studios fortzusetzen.

Robert Flaherty gilt mit seinem Werk *Nanook of the North* (1922) und John Grierson, der 1926 im Zusammenhang mit Flahertys Film *Moana* (1926) den Begriff „dokumentary“ prägte als Pionier dieses Dokumentarfilms.

Nanook of the North erzählt die Geschichte über das Leben der Eskimos in Form eines ethnographischen Films. Durch einen Brand wurden die Aufnahmen zerstört und Grierson stellte den Film wieder nach. Die Robbe die Nanook jagte war in diesem Fall schon vorher tot, aber dies änderte nichts an der Thematik des Überlebenskampfes der Eskimos und die Szenen wurden auf künstliche Weise nachgestellt.³² Grierson nannte diese Art der Dokumentation als kreativen Umgang mit der Wirklichkeit.³³

Zum späten Ideal der Nicht-Einmischung in das Geschehen entwickelte Flaherty Szenen aus wiederholter Betrachtung der Realität, aber auch aus bereits gedrehten Sequenzen. Trotz der Nachbildung, wurde das Leben realer Personen an realen Orten dokumentiert und gilt dadurch als realistische Erzählung.³⁴

Flaherty definierte in seiner Zeit als erster das Nonfiktionale.

Er hat dabei in seinen Dokumentarfilmen den Anspruch der Zuschauer auf Unterhaltung und Spannung berücksichtigt, wie das später auch andere Taten. (...) Diese Herangehensweise haben Fernsehformate unserer Zeit für sich entdeckt in Verbindung mit der *livering camera* des Dokumentarfilms zu einem neuen Stil entwickelt, was zu Hybrid-Formen wie bsp. der Doku-Soap geführt hat.³⁵

Dokumentarische Aufnahmen ohne Einmischung des Kamerateams war in den 1920er und 1930er Jahren im Zusammenhang mit der Technik nicht möglich. Die Kameras waren

³² Vgl. Jaksch, Danny: 9/11 Fiktive Realität. Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film. Diplomica Verlag GmbH. Hamburg: 2011, S. 20-21.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Kleinschmitger, S. 29.

³⁵ ebd.

schwer und unhandlich, auch Tonaufnahmen stellten sich als schwierig heraus, so wurden Stimmen und Geräusche erst später hinzu synchronisiert. Die Kameraleute widmeten sich durch den Umstand des schlechten Tonspuren schön kombinierten Bilder.

3.2 Direct Cinema

Der Dokumentarfilm erlebte seinen Aufschwung Ende der 50er Jahre, aber besonders im Hinblick auf die methodische als auch auf die technische Entwicklung Anfang der 60er Jahre in den USA. Diese Jahre waren besonders beeinflusst durch politische Diskrepanzen, Selbstdarstellungen von Alltagskulturen und der Fragestellung nach der Authentizität der Fernsehaufbereitungen. Das entstandene Direct Cinema wird auf der einen Seite als historische Bewegung und auf der anderen Seite als nicht klar definiertes Dokumentarfilm-Genre bezeichnet.³⁶

In ihren Fokus rückte immer mehr die Abbildung der Wirklichkeit. Die Aktion liegt im Mittelpunkt. Diese Art des Films wurde erst durch die Weiterentwicklung der Filmtechnik umsetzbar. Der Ausschlaggebende Punkt war die stetige Weiterentwicklung der handlichen 16mm Handkamera ab Beginn der 60er Jahre. Dieser Fortschritt ermöglicht dem Dokumentarfilmer näher am Geschehen zu sein. Durch die handliche Kameraführung kann viel besser in geschlossenen Räumen Material gesammelt werden. Die Kamera dient als Beobachter, sie ist nicht aktiv im Geschehen, sondern rückt in den Hintergrund, sie soll nicht in das aktive Geschehen eingreifen. Eine weitere technische Entwicklung vereinfacht das Prinzip des Direct Cinema, die kabellose Synchrontonausrüstung, dadurch wird das Filmteam immer kleiner. Als Pioniere im Bereich der Beleuchtung gelten Richard Leacock und Robert Drew, durch sie kommt das Direct Cinema insbesondere bei Innenaufnahmen ohne Künstliche Beleuchtung aus. Dies ist auch ein Grund warum die Beiden in einem Atemzug mit der Gattung Direct Cinema genannt werden.³⁷

³⁶ Vgl. Brinckmann, Christine N.: Einleitung. In: Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt am Main: 1991, S.15.

³⁷ Vgl. Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt am Main: 1991. S. 30 f.

Das Direct Cinema verschreibt sich den Grundlagen der „[...] *immediacy, intimacy and 'the real'*“.³⁸ Durch Robert Drew verzichtet das Direct Cinema auf die Beteiligung eines Autors beziehungsweise auf das Mitwirken einer Filmcrew, die Crew besteht hauptsächlich aus Regisseur, Kamera- und Tonmann. Besonderes Augenmerk wird darauf gerichtet, dass gefilmt wird, ohne beteiligte Personen zu Beeinflussen, dies ist eines der wichtigsten Aspekte des Direct Cinema - „*record 'reality' without influencing it*“.³⁹ Der Zuseher soll in der Lage sein den vollen Wahrheitsgehalt und eine unverblünte Realitätsabbildung vor Augen zu haben und das Geschehen wie es ist wahrzunehmen - die Kamera des Direct Cinema als Augenzeuge. Der Dokumentarfilm soll all jene Momente einfangen, die auch ohne Anwesenheit der Kamera passiert wären.⁴⁰

Ein verpöntes Stilmittel im Direct Cinema sind jegliche Arten von Interviews, denn diese widersprechen den Aspekten des Nicht-Beeinflussens der Situation.⁴¹ Laut Leacock ist das Geschehen vor der Kamera wichtiger als das Filmen.⁴² Durch die andauernde Anwesenheit der Kamera, soll diese in Vergessenheit geraten, die Kamera soll Normalität werden, wie das Prinzip „*fly on the wall*“⁴³. Das bedeutet, dass die Filmemacher den zudrehenden Film nicht planen, keine Interviews führen, keine Kommentare einfügen und ohne jegliche künstliche Beleuchtung agieren sollen, es soll nichts inszeniert werden und beim Schnitt keine langsamen Überblendungen gemacht werden.⁴⁴

Der Gebrauch von Kommentaren verstößt gegen die Prinzipien des Direct Cinema. Dieser Aspekt kommt daher, dass versucht wird ohne Kommentar ein möglichst reales Abbild der gefilmten Ereignisse darzustellen. Leacock ist der Überzeugung, dass der Einsatz von Kommentaren und Interviews die Gefahr mit sich bringt, die bewegten Bilder durch das Einfügen einer Tonspur in den Hintergrund zu rücken. Ein Film selbst ist nicht in der Lage die absolute Wahrheit zu zeigen, er ist immer von der Sichtweise des Filmemachers

³⁸ Vgl. ebd. S. 249.

³⁹ ebd.

⁴⁰ Vgl. Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: 1998, S.27

⁴¹ Vgl. Beyerle, S.30.

⁴² Vgl. Winston, Brian: The documentary film as scientific inscription. In: Renov, Michael (Hrsg.): Theorizing Documentary, London and New York. London 1993, Zit. nach Bruzzi, Stella: New Documentary: A Critical Introduction: London: 2000, S. 22.

⁴³ Vgl. Unger, Frank: Die Anfänge des Direct Cinema: Zu den Drew-Filmen Primary und Mooney vs Fowle. In: Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N.; 1991, S. 92.

⁴⁴ Hohenberger, 1998, S. 25.

abhängig. Ein Kommentar wäre in der Lage diesen Eindruck zu untermalen, jedoch ist es dem Zuseher auch ohne Kommentar möglich durch die stets eingeschränkte Sichtweise des gezeigten den Film zu interpretieren und sich eine Meinung darüber zu bilden. Würde ein Charakter ausgewählt, der der Thematik sehr nahe kommt oder selbst betroffen ist, könne dieser den Kommentar vermutlich ersetzen. Der Charakter ist in der Lage durch kurze Aussagen die Thesen auf den Punkt zu bringen ohne ein Interview geführt zu haben.⁴⁵

Drew ist der Meinung, dass ein Kommentar die Möglichkeit gibt das gezeigte Bild zu verstärken, dem Bild mehr Tiefe in Form von Fakten und Gründen zu geben um eine Logik zu erschaffen. Da Drew als ein Verfechter des Direct Cinema seit der ersten Stunde gilt ist er bedacht darauf, dass ein Film dies schaffen muss.⁴⁶

„The film itself must provide the thread, the viewpoint, and the logic, which must be dramatic logic. No amount of world logic or propping-up or justifying or rationalizing from narratin can do that.“⁴⁷

Laut Drew erfolgt die Rezeption eines Filmes mit Kommentar in grundsätzlicher Art anders, als solche ohne Kommentar. Hierfür ist sicher auch die Erwartungshaltung des Rezipienten nicht außer Acht zu lassen. Zuseher eines Dokumentarfilms ohne Kommentar werden in ihrer Interaktivität gefordert wobei hingegen bei Einfügen von Kommentaren die Zuseher verleitet werden sich zurückzulegen und das Gesehene einfach wirken zu lassen. Dem Zuseher wird der Raum eingeräumt die Bilder selbst einzuordnen und ihnen dadurch eine individuelle Logik zu verabreichen.⁴⁸ Die dadurch entstehenden Interpretationsarten der Empfänger, sind nach Meinung der Vertreter des Direct Cinema erwünscht, da sie dadurch die Objektivität des Filmes unterstreicht.⁴⁹ Schon ein Minimum an falsch gesetzten Wörtern oder Aussagen im Dokumentarfilm, ist sich Drew sicher, lässt die Rezeption des Zuschauers passiv werden. Durch das bewusste auslassen eines

⁴⁵ Vgl. Macdonald, Kevin; Cousins, Mark: *Imaging Reality. The Faber Book of the Documentary*. St. Ives: 1996, S.257.

⁴⁶ Vgl. Drew, Robert: *Narration Can be a Killer*. In: Macdonald, Kevin; Cousins, Mark: 1996, S.271.

⁴⁷ ebd. S. 272.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. S. 32.

Kommentars, macht sich Drew frei von der Angst, den Zuseher durch das Fehlen eines Kommentars zu verwirren.

Drew ist sich durchaus bewusst, dass es Filme gibt, die erst durch hinzufügen von Kommentaren für ein bestimmtes Publikum verständlicher wird. Aus diesem Grund, ist es besser eine kleine Anzahl an Kommentaren zu verwenden, als ihn für den Zuseher unnahbar zu machen.⁵⁰

3.3 CinémaVériereté

Anders als das Direct Cinema nutze das Cinéma Vériereté die neue Technik für provokantere Eingriffe. Als einer der Hauptvertreter des französischen Stils gilt Jean Rouch, er griff bewusst in das Geschehen vor der Kamera ein und machte dadurch die Aufnahmetechnik nicht nur für den Darsteller, sondern auch für den Zuschauer zu einem ersichtlichen Gegenstand.⁵¹ *„Die Konfrontation mit der Kamera sollte die Interviewten zu anderen, ehrlichen Antworten provozieren unabhängig davon, ob die Ereignisse auch ohne Kamera stattgefunden hätten.“*⁵²

Ziel von Rouch war es, durch die Konfrontation von Mensch und Kamera eine tiefer sitzende Wahrheit zum Vorschein zu bringen, ein neues Filmgenre wurde ins Leben gerufen.⁵³

In Jean Rouchs Frühwerk *Chronique d'un été* (1960), welches er zusammen mit Edgar Morin drehte, dominierten in erster Linie Interviews und Gespräche, die Leacock in seinem Direct Cinema ablehnte. Die Interviewpartner stammten fast alle aus Edgar Morins Freundeskreis. Es wurden bestimmte Äußerungen vor der Kamera durch gezielte Fragen wie, *„Wie leben Sie?“* oder *„Sind Sie glücklich?“* provoziert um ein soziologisches Studie zum Sommer in Paris 1960 zu erheben.

⁵⁰ Vgl. Drew, S. 272.

⁵¹ Vgl. Kleinschmitzer, 2000, S. 38.

⁵² ebd. S. 38.

⁵³ Vgl. Grünefeld, Verena: Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft. Campus Verlag. Frankfurt am Main: 2009, S. 28.

Durch das bewusste Eingreifen in die Geschehnisse geriet Rouch in das Kreuzfeuer der Kritik, ihn wurde vorgeworfen, „*er inszenierte mit seiner Arbeitsweise Realitäten und lasse die Protagonisten schauspielern.*“⁵⁴

Verteidiger von Rouch merkten an, dass in der Sequenz in der die Protagonistin Marceline Loidan über ihr Leben im Konzentrationslager einen Monolog auf dem Place de la Concorde führt, außer das Tonbandgerät fern der Kamera niemand hören konnte, dadurch wurde eine Wahrheit erzeugt, die dem Kino verborgen bliebe.⁵⁵

Jean Rouch bedient sich in seinen Werken der Rollenspielimprovisation, auch als sogenannte synchrondramatische Technik bekannt, um soziale Entwicklungen darzustellen, er versucht eine Brücke zwischen *fiktion* und *non-fiktion* zu bauen.⁵⁶

Die Philosophie des Direct Cinema und Cinéma Vérité unterscheiden sich in ihren Darstellungsmethoden, aber dennoch stehen beide Stilrichtungen am Anfang einer neuen Darstellungsform, die Menschen im Alltag porträtieren um Wirklichkeit darzustellen.

⁵⁴ Kleinschnittger, S. 38.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Grözinger, Lisa/Henning, Kerstin: Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genre Grenzen im Fernsehen. Diplomarbeit Hochschule der Medien Stuttgart: 2005. S. 25.

4. Definition Reality-TV

*„Kunst und Wirklichkeit, Theater und Leben: überall sonst sind's zwei getrennte Sphären. Hier bilden beide ein unlösbares Ganzes. Sollte der Grund sein, daß hier [...] das Glück wohnt?“*⁵⁷, Erich Kästner schrieb in seinem Werk *Der kleine Grenzgänger* über die Grenzüberschreitung der Begriffe Kunst und Wirklichkeit. Für das Reality TV fällt es genauso schwer eine Universale Begriffserklärung zu finden. Reality TV beinhaltet wie Kästner auch schon beschrieben eine widersprüchliche Verbindung zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeit.⁵⁸

Wird Reality TV aus dem Englischen frei in das Deutsche übersetzt, würde Realitätsfernsehen dahinter stecken. Der Begriff Reality TV gibt den Rezipienten von seiner Bezeichnung ein Versprechen die Realität abzubilden und die Wirklichkeit wiederzugeben.

Reality TV ist eine Verknüpfung unterschiedlichster Genres, es weist eine weite Bandbreite von Unterhaltungsprogrammen auf, es ist ein Grenzgebiet zwischen Information und Unterhaltung, Dokumentation und Drama.⁵⁹ *„Reality-TV spiegelt eine ambivalente Einheit von Sein und Schein, von Künstlichkeit und Wirklichkeit, von Inszenierung und Leben, von Fiktivem und Realem, von Performance und Dokumentation, vor allem vom Besonderen und Alltäglichen.“*⁶⁰

Das Genre Reality TV spielt mit Realitäten, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind schmal. Elementare Merkmale im Reality TV sind Personalisierung, Emotionalisierung, Intimisierung, Vermischung von Fiktion und Non-Fiktion, Darstellung von authentischen und damit die Inszenierung von authentischen Aufnahmen nach einem bestimmten Schema.⁶¹

⁵⁷ Kästner, Erich: *Der kleine Grenzverkehr oder Georg und die Zwischenfälle*. Genehmigte Lizenzausgabe, Wien: 1938.

⁵⁸ Vgl. Klaus, S. 157.

⁵⁹ Vgl. Hill, Annette: *Reality TV*. London: 2005, S. 2.

⁶⁰ Kayan Sebahat: *Menschenversuche im Fernsehen. Eine Untersuchung der türkischen Reality-TV Sendeformate 'Biri bizi göetliyor' und 'Évlen benimle'*. Wien: Diplomarbeit 2012, S.17.

⁶¹ Vgl. Lücke, S. 25.

Keppler zieht eine Grenze zwischen narrativen und performativen Realitätsformaten im Reality TV. Sie bezeichnet jene Sendungen als narrativ, die reale Ereignisse originalgetreu bzw. annähernd originaltreu nachbilden.

Im Gegensatz zum narrativen Fernsehen bezeichnet sie das performative Fernsehen als Darstellungsform für Privatpersonen in Alltagssituationen. Die Handlungsabläufe der Charaktere haben innerhalb der Sendung Konsequenzen zu tragen. Die Figuren beeinflussen ihre weiterführenden Handlungen. Hier entsteht eine Hybridisierung von Fernsehrealität und physischer Wirklichkeit.

Lücke und Klaus differenzierten das Modell der performativen Realitätsform von Keppler weiter. In dieser weiter ausdifferenzierten Form werden die Geschichten dramaturgisch aufbereitet und dadurch Einfluss auf das Leben der Charaktere genommen.⁶²

Reality TV scheint ein gelungener Ausdruck der gegenwärtigen Gesellschaftsentwicklung zu sein und spiegelt ein Ringen um gesellschaftliche Deutungsmacht wider zwischen globaler Offenheit und nationaler Nabelschau, zwischen neoliberalen und sozialem Gesellschaftsmodell, zwischen wertkonservativen und progressiven Positionen, zwischen autoritären und emanzipatorischen Erziehungsidealen.⁶³

Reality Formate spielen mit Erwartungen. Sie sehen auf den ersten Blick aus als seien sie dokumentarische Film- und/oder Fernsehproduktionen, bei genauer Betrachtung, kritischer Rezipienten und gesunden Menschenverstandes wird erkannt, dass es sich um eine Täuschung handelt. Diese Formate beruhen auf einer genauen Kenntnis der filmischen Mittel als auch auf Erfahrungen in Bezug auf das Genre des dokumentarischen Films.⁶⁴

⁶² Vgl. Brückmann, Tina: Skandalisierter Alltag im TV. Oldenburg: Masterarbeit 2013, S.10 f.

⁶³ Klaus, S. 164f.

⁶⁴ Vgl. Seier, S. 308.

4.1 Docu Soap versus Reality Soap

Als Heimatland der Docu Soap gilt nicht wie vielleicht angenommen Amerika, sondern Großbritannien. Schon in den 60er Jahren entwickelte sich in einer sehr Vielschichtigen Dokumentarfilmkultur der Briten das „fly-on-the-wall-documentary“, welches aus dem Direct Cinema stammt und als Vorbote der Docu Soap gilt.⁶⁵

Ein Hauptmerkmal der Docu Soap ist es, dass es non-fiktionale Charakterzüge mit Fiktion mischt. Normale Menschen bewegen sich freiwillig in ihrem gewohnten Umfeld vor der Kamera.⁶⁶

Docu Soaps sind eine kostengünstige Gattungen der Dokumentarfilme, die Akteure agieren vor der Kamera, sie spielen eine Alltagssituation vor, anstatt das ein Kameramann sie in ihrer realen Umgebung porträtiert.

Lücke bezeichnet *Die Fußbroichs - Die einzig wahre Familienserie* als die erste deutschsprachige Docu Soap. Inhaltlich geht es um eine Dreiköpfige Kölner Arbeiterfamilie, bestehend aus Vater, Mutter und Sohn. Der Kameramann nimmt die Position des Beobachters ein und Begleitet die Familie bei Alltäglichen Aufgaben. Das gefilmte Material wurde auf 30 Minuten zu einer Serie zusammengeschnitten. Dokumentarisch kann das Projekt deshalb genannt werden, weil durch die Regie ohne Drehbuch das Leben der Familie wiedergeben werden wollte, obwohl auch Verbesserungsvorschläge gegeben wurden und manche Szenen mehrmals wiederholt werden mussten um einen Spannungsbogen zu erzeugen. Die einzelnen Folgen sind in mehrere Handlungsstränge gegliedert.⁶⁷ „Das Alltagsleben von normalen Menschen wird über einen bestimmten Zeitraum beobachtet und nach dramaturgischen Elementen einer Serie unterhaltsam zu mehreren Folgen geschnitten.“⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Lücke, S. 63.

⁶⁶ Vgl. Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie: Reality TV-Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap. In: Medien & Kommunikationswissenschaft, 2003/2. S. 201.

⁶⁷ Vgl. Lücke, S. 65-67.

⁶⁸ ebd, S. 69.

Was ist nun der Unterschied zwischen Docu Soap und Reality Soap?

Docu Soaps bauen inhaltlich darauf auf, Menschen in ihrem alltäglichen Umfeld zu begleiten und zu dokumentieren.⁶⁹

Während in Docu Soaps die zubeobachtenden Menschen in ihrer gewohnten und beruflichen Umgebung begleitet werden, setzt man sie in Reality Soaps in ein künstlich arrangiertes soziales Setting, d.h. sie werden aus ihrer natürlichen Umgebung in eine eigens für die Reality Soap entstandene Umgebung versetzt.⁷⁰

Reality Soaps weisen ähnliche Parallelen zu Docu Soaps auf, sie beobachten ebenso „normale“ Menschen in ihren Alltagssituationen und präsentieren diese unterhaltsam und nach einem gewissen Schema für die Zuschauer. Anders als bei den Docu Soaps passiert dies in einer andern Umgebung, es ist speziell ein künstliches Setting aufgebaut in welchem die Darsteller agieren.⁷¹

Docu Soaps werden von den Fernsehsendern formal als eine Mischform zwischen der Dokumentation (speziell der Reportage) und der Serie angesehen, inhaltlich stehen die alltäglichen Freuden und Probleme normaler Menschen im Vordergrund, diese sollen echt, authentisch und ohne Inszenierung wiedergegeben werden.⁷²

Anderes als bei Docu Soaps lässt sich für das Genre Reality Soap keine genaue Definition finden, die unterschiedlichsten Formate werden mit dem Begriff Reality Soap bezeichnet, ohne klar definiert zu sein. Ein Kriterium dafür kann sein, dass Formate mit *Reality* betitelt werden, große Beliebtheit bei den Rezipienten erfährt, deshalb ist für die Sendeanstalten eine fundierte wissenschaftliche Eingrenzung nicht von Bedeutung.⁷³

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 70.

⁷⁰ ebd. S. 63.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 82.

⁷² ebd. S. 99.

⁷³ Vgl. ebd. S. 93f.

Reality Soap, setzt sich aus den Wörtern „Realität“ und „Soap“ zusammen, unter Soap bzw. Soap-Opera wird wieder eine neue Gattung verstanden, Lücke bezeichnet diese wie folgt:

Sie zeichnen sich durch eine Reihe von formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten aus. Soaps sind auf Endlosigkeit konzipiert, sie haben keinen Anfang, keine Mitte, kein Ende. Konflikte werden nur oberflächlich und kurzfristig gelöst, die Lösungen tragen den Keim neuer Konflikte in sich. Die erzählten Geschichten sind zukunfts offen und so konzipiert, dass neue Zuschauerinnen und Zuschauer sich schnell hineinfinden und emotional einbezogen werden. [...] Mehrere Handlungsstränge sind miteinander verwoben. In ihnen stehen Klatsch und Geheimnisse, Verwandtschafts-, Sozial- und Liebesbeziehungen im Vordergrund. [...] Die Charaktere bedienen meist stereotype Rollenmuster.⁷⁴

Die Gemeinsamkeiten von Docu Soaps und Reality Soaps sind die Protagonisten, welche normale Menschen sind und keine professionellen Schauspieler oder Prominente, sie verkörpern alle einen Typen.

Ziel ist es sich mit den Zuschauern zu identifizieren, es wird die Formierung von Stereotypen begünstigt um eine Personalisierung zu schaffen. Im Zentrum des Geschehens steht der Alltag und die damit verbundenen Ereignisse, diese Strategien sollen beim Zuschauer eine emotionale Bindung zu der Serie herstellen.

Reality Soaps werden täglich ausgestrahlt, dieses Muster erhöht die Werbewirtschaft und sind deshalb von großer wirtschaftlicher Bedeutung.⁷⁵

Auch wenn beide Gattungen Gemeinsamkeiten aufweisen, handelt es sich um zwei Ausprägungen eines Genres. *„Beide versuchen, Alltag möglichst natürlich und authentisch darzustellen, während sie in Wahrheit Realität mit mehr oder weniger hohem Aufwand inszenieren.“*⁷⁶

⁷⁴ ebd. S. 107f.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 121f.

⁷⁶ ebd. S. 30.

Witzke und Rothaus gehen noch weiter und unterscheiden drei Definitionsansätze innerhalb der Docu Soap. Sie unterscheidet:

- typorientierte,
- themenorientierte und
- ortsbezogene Kategorien.

Die typorientierte Docu-Soap folgt in diesem Zusammenhang einem Charakter, die themenorientierte bedient sich an einem Thema, mit wechselnden Personen und die ortsbezogene Docu Soap bezieht sich immer auf eine bestimmte Örtlichkeit. Wie im ganzen Themenbereich Reality TV verschwimmen auch hier die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien.⁷⁷

4.2 Real Life Soap

Real Life Soaps sind sogenannte Subgenres des Reality TV. Als Vorreiter der frühen Real Life Soaps gelten speziell Docu Soaps.

Lücke schreibt, dass der Begriff Real Life Soap nicht als Synonym für Docu Soap oder Reality Soap gilt, sondern ein eigenständiges Subgenre des Reality TV darstellt und als Oberbegriff für zwei Entwicklungen einer Genrefamilie dient, die sich zwar unterscheiden, aber dennoch keine vollständige Trennung eingehen.⁷⁸

Alleine bei dem Versuch von Lücke, die unterschiedlichen Genres klar zu Definieren, wird klar, wie konfus das Thema rund um Reality TV ist und wie schwierig es ist, eine klare wissenschaftliche Differenzierung innerhalb der Genrebegriffe zu geben. Die Bezeichnung Real Life Soap allein soll einem vor Augen führen um was es sich handelt und zwar „*um die Darstellung des wirklichen, realen Lebens*“.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. Brückmann, S.15.

⁷⁸ Vgl. Lücke, S. 63.

⁷⁹ ebd. S. 63.

4.3 Scripted-Reality

Formate, welche auf den ersten Blick wie Dokumentationen auf den Zuschauer wirken, aber als Grundlage ein Drehbuch aufweisen und die zuspieldenden Charaktere von Laiendarstellern verkörpert werden, werden Scripted Reality genannt.

Diese Formate werden laut Hißnauer auch als "scripted documentary" oder „scripted-docu-soap“ bezeichnet.⁸⁰

Scripted Reality Formate zeichnen sich dadurch aus, dass sie rein fiktiver Natur sind ohne realen Hintergrund. Sie laufen im Stil von Fortsetzungsserien oder als Episoden. Hißnauer stellte in den letzten Jahren eine Veränderung dieses Formates fest, denn diese Formate *„inszenieren sich vermehrt als journalistisch-dokumentarische Sozialreportagen.“*⁸¹

Nach Frey-Vor sind die wichtigsten Bestandteile einer Serie das Prinzip der Endlosigkeit. Die Konflikte werden nur an der Oberfläche gelöst und nicht an der Wurzel gepackt. Die oberflächlich gelösten Konflikte führen dazu, dass wieder neue Reibungspunkte entstehen.

Wissenschaftler als auch Programmgestalter sind sich bei der Definierung des Genres nicht ganz einig, Scripted Reality Formate werden häufig auch mit Synonyme wie Doku-Fiction, Pseudo-Doku, Pseudo-Doku-Soap, Doku-Novela, Doku-Soap, etc. bezeichnet.⁸²

Die Beliebtheit für die Produktionsfirma liegt darin, dass die neuen Formate neben niedrigen Produktionskosten, auch die Möglichkeit haben die Dramaturgie zu verdichten und die Geschichte für den Zuseher unterhaltsamer und spannender zu gestalten, während durch die Kleindarsteller und die Kameraführung der Dokumentarische Stil nicht

⁸⁰ Vgl. Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Konstanz: 2011, S. 363

⁸¹ Hißnauer, S. 332.

⁸² Vgl. Wick, Claudia: Scripted Reality. Leben und leben lassen. Das Fernsehen und sein Begriff von Wirklichkeit. In: Programmbericht 2011. Fernsehen in Deutschland. Programmforschung und Programmdiskurs. Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten der Bundesrepublik Deutschland. VISTAS Verlag, Berlin: 2012. S. 209.

verloren geht.⁸³

Inhaltlich werden meist soziale Krisensituationen des Lebens gezeigt, wie Schicksalsschläge, Beziehungs- und Familienkonflikte.

Kritisiert wird an diesem Model hauptsächlich die mangelnde Kennzeichnung der Formate. Sie werden nicht eindeutig als fiktionale Geschichten gekennzeichnet, daraus entsteht das Problem für die Zuschauer, die Geschehnisse nicht richtig zuordnen zu können.

Der Erfolg einer Sendung hängt nicht von ihrem tatsächlichen, sondern vielmehr mit dem durch die Zuschauer wahrgenommenen Wahrheitsgehalt. Die Rezipienten stellen das Gezeigte in eine Relation zu ihrem eigenen Wissen von der Welt, dies bedeutet, wenn es eine stabile Verbindung gibt, kann man durchaus von der Wahrheit abweichen und dennoch überzeugen.⁸⁴

⁸³ Vgl. Kissenberth, Martina: Die Rezeption von Scripted-Reality Formaten durch Jugendliche und junge Erwachsene. Wien: Magisterarbeit 2012, S. 30.

⁸⁴ Vgl. Seier, S. 310.

4.4 Hybridisierung

Wenn die heutigen Fernsehprogramme genauer betrachtet, so lässt sich feststellen, dass sich am Fernsehmarkt eine Umstrukturierung der Formate stattfindet, es kann beobachtet werden, dass unterschiedliche Formate miteinander verschmelzen. Unterschiedliche Produktionstechniken werden miteinander kombiniert.

Hybridformate haben zum Ziel die dadurch neu entstanden Kombinationen für die Rezipienten spannender zu machen.

Die Hersteller dieser neuen Hybridformen erhoffen sich dadurch Zuschauer zu gewinnen, aus diesem Grund verpacken sie mehrere Genregattungen zu einem.

Für die Zuschauer ist diese neue Form ein normaler Schritt, denn schon mit der Fernbedienung vollzogen diese Genremix indem sie zwischen den einzelnen Formaten im Fernsehen nach belieben hin und her geschaltete haben. Das Fernsehen kann als hybride Struktur gesehen werden, die Reales mit Fiktivem vermischt.⁸⁵

Vor Allem Reality Formate sind solche Hybridformate, sie vermischen den Wirklichkeitsanspruch mit Dokumentarischen oder seriellen Erzählstrukturen.

⁸⁵ Vgl. Wolf, S. 70.

5. Vorstellung des Formates *Wien Tag&Nacht*

Wien Tag&Nacht ging am 17.2.2014 um 18:15 zum ersten Mal auf Sendung. Der Start war kein leichter, denn die Serie lief nur sehr schleppend an. Das Format erreichte die Masse an Zuschauer nicht. Die Erwartungen der Sendebefragten wurde nicht erfüllt. Es wurde mit einem Marktanteil von Durchschnittlich 10 Prozent innerhalb der Zielgruppe der 12- bis 49- jährigen gerechnet, diese Traumquote schaffte der Sender nur einmal, die erwarteten Einschaltquoten blieben aus, so sah sich ATV gezwungen nach nur 38 Folgen und 80 produzierten Folgen das Projekt *Wien Tag&Nacht* aus dem Vorabendprogramm zu nehmen. Mit knapp sechs Millionen Euro ist es eine der teuersten Investitionen für ATV.⁸⁶

Auch wenn ein Format in einem Land sehr erfolgreich ist und eine große Zustimmung der Zuschauerlandschaft erfährt, so bedeutet dies nicht gleich, dass das auch in einem anderen Land der Fall sein muss. Die Erwartung an das Projekt in Wien war groß, denn es ist schon der zweite Ableger von *Berlin Tag&Nacht*, auch in Köln wurde unter dem Titel *Köln 50667* ein Ableger gegründet und bereits ein halbes Jahr nach Erstausstrahlung konnte Köln höhere Quoten verbuchen als *Berlin Tag&Nacht*.

ATV engagierte für die Produktion von 100 Folgen die Kölner Produktionsfirma Filmpool, die eigens die Tochterfirma Filmpool Media Entertainment mit Sitz in Wien gründeten, die auch die Formate *Berlin Tag&Nacht* und *Köln 50667* produzieren. Die Firmengründung wird dadurch erklärt, dass Filmpool die Lizenzen behält und nicht durch den klassischen Lizenzverkauf nur eine beratende Rolle spielt. Felix Wesseler, Director Business Development & Communications bei Filmpool und zuständig für Adaptionenberatung im Ausland erklärt, dass der neue „Tag&Nacht“ Ableger eine neue Herausforderung darstellt. *"In Österreich war von vornherein klar, dass wir nicht einfach 'Berlin - Tag & Nacht' transferieren können."*⁸⁷ Deshalb arbeitet die Produktionsfirma an neuen Drehbüchern, Storylines und neuen Charaktere um den Format auch in Österreich ein Gesicht zu geben. Alle Produktionen werden vom Hauptsitz in Köln gesteuert. Es wurde Für Österreich ein komplett neues Team zusammengestellt mit Experten aus Deutschland.

⁸⁶ Vgl. <http://www.medienschwarm.at/2014/02/06/atv-zeigt-wien-tag-nacht-wiederholungen-prominent/>Zugriff: 1.12.2014

⁸⁷ ebd.

Für das ausgeschriebene Casting haben sich um die 5000 Laiendarsteller beworben, aus diesen wurden die 13 interessantesten Charaktere ausgewählt. Im Zentrum der Geschichte stehen junge Leute die gemeinsam Leben, Feiern und Konflikte bewältigen.

5.1 Inhalt

Reality Formate sind weniger auf der Suche nach Persönlichkeiten, sondern vielmehr nach Charaktertypen.⁸⁸ Durch eine Selektionsroutine sind auch die Charaktere bei *Wien Tag&Nacht* ausgewählt worden, die Produktionsfirma hat einen bestimmten Charaktertyp im Kopf und nach diesem wird gesucht.

Wien Tag&Nacht erzählt eine Geschichte von unterschiedlichen Menschen, die in diversen Wohngemeinschaften zusammenleben.

Die Charaktere von jung bis mittelalt stehen anhaltend unter Stress, zentrale Fragen sind alle Themen rund um das Leben.

Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwimmen in diesem Format. Die Serie ist so aufgebaut, dass es reale Elemente gibt, die wirklich sind und andere die nicht wirklich real sind.

Die Darsteller spielen sich in der Serie ein Stück weit selbst, nur nach Drehbuch. So träumt beispielsweise eine Darstellerin von der großen Modelkarriere, aber um ihren Lebensunterhalt zu verdienen muss sie an der Kassa eines Supermarktes arbeiten, auch im wahren Leben ist sie eine Supermarktangestellte die nebenbei als Model durchstarten will. ATV wirbt stark damit, wie Real die Personen, Handlung und Schauplätze sind und jeder ein Teil davon sein kann.

Cooler junge Leute, die noch Träume haben, mal verrückt sind und das Leben in vollen Zügen auskosten wollen, stehen bei „Wien - Tag & Nacht“ im Mittelpunkt. Bei ATV kann man dabei sein, wenn sie die wahre Liebe finden, ihren Zielen nachjagen und sich ins pralle Leben stürzen. Oder aber Eifersucht und Missgunst erleben, Tiefschläge erleiden und auch mal ihrem Frust freien Lauf lassen. „Wien Tag & Nacht“ zeigt alle Facetten des Lebens.⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Klaus, S. 167.

⁸⁹ <http://atv.at/wien-tag-nacht/folge-64/d149626/> Zugriff: 5.1.2015

Wichtig ist es, das Lebensgefühl junger Österreicher näher zu bringen und es auf kulturelle Unterschiede zu achten.⁹⁰

Die Darsteller sollen Authentisch wirken, aber dennoch auch „*die Widerspenstigkeit der Realität durch Inszenierung berechenbar machen.*“⁹¹ Dadurch wird die Wechselwirkung zwischen Authentizität und Inszenierung die auf das Format *Wien Tag&Nacht* zutrifft gut beschrieben.

5.2 Der Sender ATV

Im Jahr 1997 ging ATV noch unter dem Namen, Wiener Lokalsender W1 auf Sendung. Anfang des Jahres 2000 wurde der heutige Privatsender unter dem Namen ATV bekannt und konnte vorläufig nur über Kabel empfangen werden. 2001 stellte der heute unter dem Namen ATV bekannte Fernsehsender einen Antrag bei der Kommunikationsbehörde Austria, auf die Möglichkeit auch über die Hausantenne zu senden und bekam den Zuschlag. Der bisherige Name W1 wurde auf ATVplus umbenannt, um eine größere Programmvierfalt zu demonstrieren.

ATVplus ging erstmals am 1. Juni 2003 auf Sendung, damit wurde die Zuseherreichweite auf sechs Millionen Österreichischen Zuschauer erweitert. Am 1. Juni wurde der Sender in ATV umgenannt.

Fünf Jahre später erweiterte sich der Sender mit ATV2, die Sender sollen sich gegenseitig ergänzen. ATV2 legt sein Hauptaugenmerk hauptsächlich auf eine Mischung aus Information und Unterhaltungsprogramm. 40 Prozent des Senders ATV sind Eigenproduktionen, wie *Saturday Night Fever*, *Bauer sucht Frau*, *Teeneger werden Mütter*, *Die Lugners* oder *Das Geschäft mit der Liebe*.⁹²

2014 gab ATV auch die erste Staffel von *Wien Tag und Nacht* bei der Filmproduktionsfirma Filmpool in Auftrag.

⁹⁰ Vgl. http://www.dwdl.de/magazin/44646/film_pool_bringt_tag__nacht_in_europas_metropolen/%7Cdatum=2014-02-12%7Czugriff=2014-04-12 Zugriff: 3.1.2015

⁹¹ ebd.

⁹² Vgl. <http://atv.at/contentset/110332-History>> Zugriff: 5.1.2015

5.2.1 Eigenproduktionen

Werden die Programme des Senders ATV genauer betrachtet, wird ersichtlich, dass ATV hauptsächlich auf Eigenproduktionen setzt. Vor allem Formate des Bereiches Reality TV werden großes Interesse entgegengekommen. Neben den Eigenproduktionen gehören auch, Dokumentationen, Reportagen, Sportsendungen, Serien und Filme zur Programmplanung. Im folgenden werden einige Formate der Eigenproduktion aufgelistet, diese Formate entspringen alle dem Reality TV. Zu den Quoten-stärksten Formaten gehören wie bereits gehört, *Bauer sucht Frau*, *Das Geschäft mit der Liebe*, *Die Lugners* und *Saturday Night Fever*.

Die Daten wurden auf der jeweiligen Internetseite des Senders bezogen und bezieht sich ausschließlich auf Eigenproduktionen des Österreichischen Privatsender ATV. Die Daten geben eine Überblick darüber wie viele Formate produziert werden und beziehen sich auch auf Sendungen welche schon ausgestrahlt wurden. Dokumentationen und Reportagen wurden nicht berücksichtigt und in die Liste eingetragen.

| Sender | Sendung |
|--------|--|
| ATV | <i>Bauer sucht Frau</i> |
| | <i>Das Geschäft mit der Liebe</i> |
| | <i>Eigi VS. Pichla gegen den Rest der Welt</i> |
| | <i>Tausche Familie Reloaded</i> |
| | <i>Wien Tag und Nacht</i> |
| | <i>Blind Date</i> |
| | <i>Die Autobahnpolizei</i> |
| | <i>Die Lugners</i> |
| | <i>Ein Leben für die Schönheit</i> |
| | <i>Mama sucht mir eine Frau</i> |
| | <i>Tausche Leben</i> |
| | <i>Tara und Moni in Mailand und Paris</i> |
| | <i>Super Nannys</i> |
| | <i>Tal sucht Frau</i> |
| | <i>Saturday Night Fever - So feiert Österreich</i> |
| | <i>Sasha Walleczek isst anders</i> |
| | <i>Teenager werden Mütter</i> |
| | <i>Vom Poltern und Heiraten</i> |

Abbildung 3

6. Dramaturgie

Im folgenden Kapitel werden auf die dramaturgische Elemente eingegangen die sich auch im Scripted Reality Format *Wien Tag&Nacht* finden lassen.

6.1 Die Erzählstruktur

Hauptcharakter ist die offene Erzählstruktur. Eine offene Erzählstruktur führt dazu, dass die Handlungen nicht abschließen und Geschichten endlos weiter erzählt werden können. Es wird auf keine Höhepunkte hingearbeitet, die am Ende durch eine Lösung das Ende herbeiführt.⁹³ *Wien Tag&Nacht* bedient sich nicht der nach Syd Field allgemein gültigen Dramaturgie der drei Akte, Exposition, Konfrontation und Auflösung.⁹⁴

Eine Sendung besteht aus mehreren kleinen Höhepunkten, nach jedem Höhepunkt folgt der nächste auf den hingearbeitet wird. Die Probleme werden nur oberflächlich behandelt, damit sich wieder neue entwickeln können.

Die endlos produzierten Höhepunkte dienen dazu eine Spannung innerhalb der Sendung aufzubauen und mittels eines Cliffhanger den Zuschauer an die Serie zu binden und . „*Der Cliffhanger ist ein unentbehrliches Mittel der Dramaturgie von Fortsetzungsgeschichten, das vor allem der Zuschauerbindung dient.*“⁹⁵ Der Cliffhanger soll ein Anreiz für den Rezipienten sein auch das nächste mal wieder einzuschalten und an der Geschichte dran zu bleiben. Durch den Ausblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte wird Spannung aufgebaut und ist ein beliebtes Stilmittel.⁹⁶

Es wird von nur einem Handlungsstrang abgesehen, vielmehr bedient man sich mehrere Handlungsstränge die miteinander verbunden sind. Die Geschichten sind immer miteinander verbunden, die Charaktere bauen aufeinander auf, nach dem Prinzip jeder

⁹³ Vgl. Mikos, S.135.

⁹⁴ Vgl. Field, Syd: Das Drehbuch. In: Field, Syd, Meyer, Andreas, Witte, Gunther, Henke, Gebhard u.a. (Hrsg.): Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Ullstein Buchverlage GmbH. Berlin: 2006. (Übersetzt aus dem Englischen von Carl-Ludwig Reichert) S. 12.

⁹⁵ Mikos, 1994, S. 153.

⁹⁶ Vgl. Mikunda, Christian: Der verbotene Ort und die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie. Redline Wirtschaft FinanzBuch Verlag GmbH, München: 2005. S.84 – 85.

kennt jeden. Geschichten werden dadurch aufgebaut und beeinflussen sich dadurch gegenseitig.

Realitätsnähe zwischen Rezipienten und Zuseher wird durch die Zeit aufgebaut, eine Folge besteht aus 24 Stunden, die kompakt und in geraffter Form gezeigt wird. Bei wiederholenden verfolgen einer Serie wird der Eindruck verschafft, dass der Zuschauer und die Protagonisten in der selben Zeit leben.⁹⁷ Beispielsweise wird im realen Leben Fasching gefeiert, gibt es auch in der Wohngemeinschaft von *Wien Tag&Nacht* eine Faschingsparty gefeiert.

Den Zusehern wird ein Gefühl von Zugehörigkeit vermittelt, durch die Transparenz der Gedanken und Gefühle wird eine Intimität zwischen Sender und Empfänger aufgebaut.

6.2 Die Charaktere

In *Wien Tag&Nacht* gibt es nicht nur einen Protagonisten, sondern mehrere. Die Vielzahl der Charaktere ist deshalb so hoch, um eine größere Identifikationsmöglichkeit für die Zuschauer zu schaffen.

Es gibt mehrere Stammcharaktere, die über mehrere Folgen zum Hauptcast zählen, immer wieder tauchen neue Charaktere auf, die aber wieder verschwinden, diese dienen dazu neue Konflikte innerhalb der Hauptcharaktere zu schaffen.

Durch die immer gleichbleibenden Charaktere soll ein Vertrauen zu den Zuschauern aufgebaut werden um eine Intimität zu schaffen und die Zuschauer emotional zu binden.⁹⁸

⁹⁷ Vgl. Luchting, Anne-Kathrin: Leidenschaft am Nachmittag / Eine Untersuchung zur Textualität und Intertextualität US-Amerikanischer Seifenopern im Deutschen Fernsehen und ihrer Fankultur. Druckhaus Kastner GmbH, Wolznach: 1995, S. 146.

⁹⁸ Vgl. Mikos, S. 148.

6.3 Orte und Räume

Die Geschichten spielen sich immer am gleichbleibenden Ort ab, zu diesen Orten gehören Wohnräume, Arbeitsplätze und Stammlokale. In *Wien Tag&Nacht* stehen zwei Wohngemeinschaften im Vordergrund in denen sich die Handlungsstränge abspielen. Als zentraler Mittelpunkt an dem alle Charaktere zusammenkommen ist der Nachtclub Level7.

6.3 Akustische Ebene

Die Musik dient als dramaturgisches Mittel und zur Steigerung des Bildlichen. Durch einsetzen der Musik wird der Zuseher auf ein bevorstehende Handlungsentwicklung vorbereitet. Emotionale Szenen werden durch den Einsatz von Musik verstärkt um gewisse Emotionen bei den Zuschauern hervorzurufen. Die Musik ist in der Lage „[...] *das visuell Gezeigte mit emotionalen Qualitäten versehen und in spezifischer Weise interpretieren.*“⁹⁹

Die Titelmusik zur Serie wird zu Beginn, vor und nach jeder Werbeunterbrechung eingespielt, um einen hohen Wiedererkennungswert zu erzeugen.¹⁰⁰ Dies ist auch in *Wien Tag&Nacht* der Fall, nur kommt das Format ansonsten ohne große musikalische Untermalung aus. In den einzelnen Sequenzen sind lediglich die Originaltöne zu hören, es wird keine Spannung durch Musik erzeugt.

Auch wenn die Tonqualität nicht immer von guter Qualität zeugt, ändert dies nichts daran, dass nicht gedreht werden kann. Eine schlechte Tonqualität ist ebenso wie eine verwackelte Kamera ein Stillelement das den Eindruck von Realität vermittelt.

Ein weiterer Punkt in der Kategorie akustische Ebene ist das Voice-Over. Ein Stilmittel bei dem die Gedanken der Darsteller über das Bild gelegt werden und den Zuschauer Teil der Gedanken sein lässt. Persönliche Gedanken der Darsteller werden mit den Zuschauern geteilt, es wird Intimität zwischen Sender und Empfänger geschaffen.

⁹⁹ Hickethier, S. 94.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 96.

6.7 Montage und Kamera

Die Montage bedient sich der klassischen Vorgehensweise aus fiktionalen Formaten. Zu diesen Vorgehensweisen gehören zum Beispiel die Auflösung von Szenen aus verschiedenen Kameraperspektiven oder das Einhalten einer imaginären Kameraachse.¹⁰¹ Bei Nichteinhaltung dieser Stilmittel wird schnell eine Irritation beim Zuseher erzeugt.

Der Aufbau der En- und Decodierung haben sich in der Filmsprache im Laufe der Jahrzehnte stetig entwickelt. Das entnommene Material aus der Wirklichkeit wird unter entsprechenden Vorgaben wiedergegeben. Primär kommt die Kraft der Montage in ihrer historischen und ideologischen Implikation zum Gebrauch.¹⁰² Die Montage versteht sich, die besten und aussagestärksten Teile der Wirklichkeit zuzunehmen und diese neu zu adaptieren.

Im Fallbeispiel *Wien Tag&Nacht* ist darauf hinzuweisen, dass es aus räumlichen Begebenheiten zu Einschränkungen im Bezug auf das Kamerateam kommt, da in realen Wohnungen gedreht wird. Es wird auf weitläufige Kameraeinstellungen und Kamerafahrten verzichtet.

Neben der Schnittfrequenz spielt auch die Einstellungsgröße der Kamera eine wesentliche Rolle. Besonders die „Nähe-Distanz-Relation“ ist von Bedeutung, da die als fiktive Entfernung im ästhetischen Raum wirkt.¹⁰³

Es ist festzuhalten, dass im vorliegenden Format hauptsächlich zwischen Totalen und Halbtotalen unterschieden wird, wären die Einstellungen näher am Geschehen dran, würde es für den Zuseher unübersichtlich werden und die Authentizität verlieren.

Es ist des Weiteren zu beobachten, dass die Kamera zeitweise eine Beobachtersituation einnimmt und jede Sequenz ist einem Protagonisten gewidmet, das bedeutet, dass die Kamera in einer Sequenz immer bei einem Darsteller bleibt, für den Zuseher bedeutet

¹⁰¹ Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction*. Madison: 1985, S. 45.

¹⁰² Vgl. Prokop, S. 80.

¹⁰³ Vgl. Hickethier, S. 22.

dies, dass er eine Beobachtersituation in zweiter Ebene einnimmt, es gibt keine klassischen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen. Im Gegensatz zu den Großaufnahmen, den sogenannten „Close-Ups“ um die Reaktionen besser einzufangen und die Dramatik zu steigern wird hier ausschließlich mit Kameraschwenks gearbeitet. Innerhalb einer Sequenz kommen somit keine Schnitte vor.

Die Inszenierung der Objektivität ist für die Authentizität von Bedeutung. Durch Aufgeben der objektiven Kameraposition soll eine Nähe zum Protagonisten hergestellt werden, ein Emotionalisierungseffekt soll beim Rezipienten hervorgerufen werden.

In Szenen mit erhöhter Dramatik ist auffallend, dass die Protagonisten sich dem Kamerateam entziehen, das Kamerateam muss reagieren und den Protagonisten mit der Kamera verfolgen um am Geschehen dran zu bleiben, dadurch entstehen verwackelte Bilder die an eine Handkamera erinnern lassen. Dieses Stilmittel wird eingesetzt um die Authentizität des Gezeigten zu unterstreichen. Der Zuseher soll verdeutlicht werden, am Geschehen dabei zu sein. Verwackelte Szenen werden als bewusstes Gestaltungsmittel eingesetzt. „ [...] *die Glaubwürdigkeit ist ein entscheidendes Kriterium, das auch auf Kosten professioneller Machart durchgesetzt wird.*“¹⁰⁴

Dies bedeutet nicht, dass es sich beim Gezeigten um authentische Szenen handelt, da diese geschnitten, teils aus dem Zusammenhang genommen werden.

¹⁰⁴ Wegener, Claudia: Reality-TV: Fernsehen zwischen Emotion und Information? Leske + Budrich. Opladen: 1994. S. 57.

7. Strategien um Authentizität zu schaffen

Filmmacher bedienen sich unterschiedlicher Stilmittel um Authentisch zu wirken, solche Signale können sein:

- wackelnde Kamera
- unscharfes Bild
- unausgewogenes Bild
- Bildsprünge (Jump Cuts, Achsensprünge) in der Montage
- Figuren wenden sich in die Kamera
- Redebeiträge vom Team (das sichtbar oder unsichtbar ist)
- authentische Menschen statt Schauspieler
- natürlicher Hintergrund statt Dekoration.¹⁰⁵

Diese Signale sind unabhängig vom Inhalt, die Merkmale können aus diesem Grund bewusst eingesetzt werden oder nicht.¹⁰⁶

Elisabeth Klaus und Stephanie Lücke unterscheiden verschiedene Inszenierungsstrategien, es wird zwischen Personalisierung, Stereotypisierung, Intimisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung unterschieden.¹⁰⁷

Im Gegensatz zu Klaus/Lücke stellt Claudia Wagner nur folgende drei Strategien auf, Personalisierung, Stereotypisierung und Dramatisierung.¹⁰⁸ Die Kategorie Intimisierung wäre demnach bei Wagner unter den Punkt Personalisierung einzuordnen und Ziel ist im Verständnis zu Lücke die Emotionalisierung.

¹⁰⁵ Kleinschnitger, S. 56.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 57.

¹⁰⁷ Vgl. Klaus/Lücke, S. 208 – 210.

¹⁰⁸ Vgl. Wegener, S. 51.

7.1 Dramatisierung

Der Erzählprozess einer Sendung ist gegliedert, vom Anfang bis zum Ende, der Erzählfluss wird durch eine bestimmte Anordnung von Elementen in die richtige Richtung geleitet, es handelt sich um ein visuelles Erzählen von Geschichten. „*In Filmen und Fernsehsendungen geht es offensichtlich um Geschichten.*“¹⁰⁹ Dieser Fluss der Geschichte wird auch als Dramaturgie bezeichnet, die Hauptaufgabe dieser liegt darin, das Gezeigte für den Zuschauer ansprechend und spannend erscheinen zu lassen. Durch den Schnitt wird die Dramaturgie umstrukturiert, das gefilmte wird in eine anderen Handlungsebene dargestellt.

In *Wien Tag&Nacht* kann ein konstantes Muster der Dramaturgie beobachtet werden. Das Hauptaugenmerk der Dramaturgie liegt im hinteren Teil, die Geschichten bauen sich erst auf. Der Spannungsbogen verläuft immer ähnlich, der Rezipient wird in den Anfangsszenen immer mit alltäglichen Situation konfrontiert, er sieht die Charaktere bei alltäglichen Aufgaben nach dem Aufstehen, beispielsweise bei einem ausgiebigen Frühstück, beim duschen oder Wohnung putzen.

Durch die Nettosendezeit von 40 Minuten bleibt nicht viel Spielraum um Handlungsstränge genau auszuarbeiten und gibt zudem nicht viel Platz für komplexe Handlungsebenen. Vor den Werbepausen wird dem Zuschauer eine Vorschau auf das was als nächstes passiert gegeben um sie an die Folge zu binden. Nach jeder Werbeunterbrechung wird ein Flashback des bereits passiertem gezeigt, dadurch kann sich der Zuschauer an das bereits Gesehene wieder erinnern, auch für neu Zugeschaltete bringt es den Vorteil, dass diese sofort in das Geschehen einsteigen können ohne ein Vorwissen zu haben.

¹⁰⁹ Hickethier, S. 123.

7.2 Emotionalisierung

Durch Emotionalisierung werden beim Zuseher Gefühle aufgebaut, es entsteht das Gefühl der Beteiligung.¹¹⁰ Für einen Fernsehsender bedeutet das Erwecken von Gefühlen eine hohe Einschaltquote.

In *Wien Tag&Nacht* werden durch mehrere Methoden eine Emotionalisierung hervorgerufen. Die betroffenen Personen, kommen meist aus einer sozialen Schicht, soll heißen, sie sind gewöhnliche Menschen mit alltäglichen Problemen, welche in vielen Familien vorkommen. Probleme innerhalb der Familie oder im sozialen Umfeld. Neben traurigen Geschichten ist die Offenbarung „realer“ Emotionen, die teilweise auf eine drastische Weise in Form von emotionalen Einbrüchen zu einer Emotionalisierung der Zuschauer führen soll. Weinende und Schreiende Darsteller die Trost suchen sind keine Seltenheit, sondern vielmehr die Regel. Solche emotionalen Momente lassen sich fast in jeder Sendung finden. Emotionale Tiefpunkte werden nur bewusst gezeigt. Die Emotionen werden mit der Kamera eingefangen. Aus diesem Grund kann auf eine zusätzliche Dramatisierung durch Musik verzichtet werden, durch die Musik würde die Situation dem Charakter der Authentizität im Wege stehen.

In fast allen Reality TV - Subgenres werden gewöhnliche Menschen in außergewöhnlichen Situationen gezeigt, die die Protagonisten bewältigen müssen.¹¹¹ „Diese Position löst schon an sich Identifikation der Zuschauer mit dem Protagonisten aus.“¹¹² Hauptthemen sind meist Sex, Familie und Gewalt, Themen die von sich aus schon Emotionen hervorrufen.¹¹³

Festzuhalten ist, dass die Subgenres des Reality TV zwar alle dem non-fiktionalen Bereich des Fernsehens zuzuordnen sind, aber dass im Gegensatz zum Konzept des Genrenamens auch fiktionale Elemente in die Darstellung der meisten Sendungen einfließen.¹¹⁴

Um eine Verbindung mit dem Publikum einzugehen, wird der lang verpönte Kamerablick

¹¹⁰ Vgl. Eberle, Thomas: Motivation des Fernsehverhaltens Jugendlicher: Grundlagen, Verhaltensanalyse, Selbstauskünfte und Beurteilung des Reality-TV. Bad Heilbrunn: 2000, S. 240.

¹¹¹ Vgl. Lücke, S. 54.

¹¹² ebd. S. 54.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 55.

¹¹⁴ ebd. S. 58.

miteinbezogen, so ist ein direkte Koalition mit dem Rezipienten möglich und wirkt authentische. *„Diese Illusion der face-to-face Beziehung zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen [...] wird durch die familiäre Art und Weise vertieft, in der die Kommunikation meist stattfindet.“*¹¹⁵ Der Versuch eine Gemeinschaft zwischen Zuschauer in Darsteller einzugehen wird nicht zuletzt versucht, da es passieren kann, dass eine aus dem Fernsehgerät bekannte Person privat getroffen wird.¹¹⁶ Auch *Wien Tag&Nacht* wirbt damit, dass die Darsteller im realen Raum wie etwa am Wochenende im Club Level7 anzutreffen sind. Dadurch ist es dem Zuschauer möglich eine engere Fanbeziehung zu den einzelnen Darstellern einzugehen.

7.3 Stereotypisierung

Unter Stereotypen wird ein kognitives Konzept im Menschen, welches aus Aussagen über die Welt ein kategoriales Schema aufbaut, in das diese eingeordnet werden können verstanden.¹¹⁷ *„[D]er Versuch, alle Dinge frisch und im Detail zu sehen statt als Typen und Verallgemeinerungen, erschöpft und kommt bei eiligen Angelegenheiten praktisch nicht in Frage.“*¹¹⁸ Wenn diese Erkenntnis auf das Fernsehen modelliert wird, wird klar warum Stereotypen eingesetzt werde. Sie sind ein wirkungsvolles Mittel um die Rezeption zu erleichtern und vermeiden eine Überforderung des Zusehers. Durch die Reduzierung der komplexen Wirklichkeit wird es dem Zuseher vereinfacht sich zurechtzufinden. Informationen können besser transportiert werden. Die Charaktere stellen meist keine facettenreichen Verhaltensmuster dar, sie sind Typen zu denen die Zuseher schnell eine Sympathie oder Antipathie entwickeln.¹¹⁹

Nach Stapf bilden sich Stereotypen ausgehend von Schicht und Bildung. Personen aus höheren Schichten stehen weniger Stereogegenüber als jenen aus sozial niedrigere Schichten, aber auch sozialkulturelle Normen, Bezugsgruppen und Sozialisation sind von

¹¹⁵ Prokop, S. 38.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. Schwäbe, Nicole Helen: Realfabrik Fernsehen: (Serien-)Produkt „Mensch“ - Analyse von Real-Life-Soap-Formaten und deren Wirkungsweisen. Tübingen: 2004, S.48.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Vgl. Lücke, S. 110.

Bedeutung. Im Laufe der Jahre bauten die Medien ihren Einfluss diesbezüglich aus. Sie helfen nicht nur Stereotypen zu bilden, sie verfestigen diese auch.¹²⁰

Reality Formate sind schnelllebig und können innerhalb kurzer Zeit keine ausführlichen Charakterstudien wiedergeben und die Eigenarten der Charaktere aus psychologischer Sicht zeigen.¹²¹ Aus diesem Grund, werden die Figuren „überspitzt“ dargestellt.

Durch den Einsatz von Stereotypen gelingt es, die Zuseher an eine Sendung zu binden. Die Zuseher können sich identifizieren und gegebenenfalls abschätzen wie sich die Ereignisse zutragen werden.

Wien Tag&Nacht bedient sich einer weiten Bandbreite im Bezug auf Stereotypen.

Da gibt es zum einen den Mädchenschwarm, dem alle Frauen zu Füßen liegen; den Snob, der aber immer ein offenes Ohr für seine Freunde hat; die Sexbombe, die von Schönheits-Op's und Weltfrieden träumt; das Mädchen vom Lande was bereit ist die weite Welt zu entdecken; der Tollpatsch, der jeden zum Lachen bringt; der Partymacher mit der großen Klappe. Die Macher von Reality Formaten bieten deshalb so eine große Auswahl an Stereotypen, damit die Identifikation für den Zuschauer leichter fällt.

7.4 Intimisierung

Klaus und Lücke verstehen unter Intimisierung die Offenlegung der Privatsphäre der Protagonisten. Dies kommt daher, dass auf der einen Seite Bilder gezeigt werden, in denen im „normalen“ Leben keine Kameras vor Ort wären und auf der anderen Seite verborgene Verhaltensweisen nach außen gebracht werden. *„Vor allem die Privatsender bevorzugen dabei Themen, bei denen Menschen möglichst viel nackte Haut zeigen oder Sexualität eine Rolle spielt.“*¹²² Nackte Körperteile oder Schimpfwörter vermitteln einen realitätsnahen Eindruck und sind von den Machern der Formate sehr erwünscht, die nackten Körperteile werden im Schnitt nachbearbeitet und verpixelt und Kraftausdrücke mit Piep-Tönen überdeckt.

In Wien Tag&Nacht wird sehr viel nackte Haut gezeigt, die Protagonisten werden in sehr privaten Szenen gezeigt, Dusch und Sexszenen sind keine Seltenheit.

¹²⁰ Vgl. Wegener, S. 75-80.

¹²¹ Vgl. Klaus/Lücke, S. 209.

¹²² ebd.

8. Fernsehnutzung in Österreich

Die folgenden Daten stammen aus der Datenbank des ORF für Medienforschung. Darin stellt der ORF fest, dass im Jahr 2013 der Fernsehkonsum der Österreicher einen Spitzenwert erzielte. Durchschnittlich verbrachten im Jahr 2013 die Österreicher ab 12 Jahren 168 Minuten pro Tag in ihrer Freizeit vor dem Fernseher, die Verweildauer der aktiven Zuschauer lag bei einem überdurchschnittlichen Wert von 267 Minuten an einem Tag. Dieser Wert bedeutet einen Anstieg von 22 Prozent auf das Jahr 2000. Ein weiterer zu beobachtender Wert stellt fest, dass in Summe Frauen mehr Zeit vor dem Fernsehgeräten verbringen als Männer, dies hat zum einen damit zu tun, dass Frauen eine längere Lebenserwartung gegenüber der männlichen Bevölkerung haben und zum anderen verrichten Frauen mehr häusliche Tätigkeiten als Männer.

Die höchste Sehbeteiligung verzeichnet die Datenbank zur Primetime um 21 Uhr, kalte Tage und Sonntage begünstigen die Fernsehdauer der Österreicher. *„So wurde 2013 von Jänner bis Mai bzw. von Oktober bis Dezember mit Tagesreichweiten zwischen 60 % und 68 % die höchste Sehbeteiligung verzeichnet.“*¹²³ Im Gegensatz zu den wärmeren Monaten im Jahr, hier wird festgehalten, dass *„[...] die niedrigsten Tagesreichweiten wurden dagegen im Juli und August gemessen – hier sahen pro Tag im Schnitt 55 % bzw. 56 % der TV-Bevölkerung fern.“*¹²⁴

Werden diese Daten genauer betrachtet so schreibt Angela Keppler richtig, dass sich das Fernsehen *„zu einem Medium einer artifiziellen Fortführung der Normalität“* entwickelt.¹²⁵ Das Medium Fernsehen unterhält die Zuschauer in alltäglichen Begebenheiten und nimmt eine Rolle des privaten Lebens ein.

Auf diese wie auf jede andere neue Entwicklung im Fernsehen gibt es zwei immergleiche Reaktionen. Eigentlich habe sich nichts geändert: wie eh und je fungieren das Fernsehen als ein Fenster zur wirklichen Welt - sagen die einen. Jetzt sei alles anders: die mediale Welt sei endgültig zur primären Welt geworden - sagen die anderen.¹²⁶

¹²³ http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm Zugriff: 10.10.2014

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ Keppler, Angela: Wirklicher als die Wirklichkeit. Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt am Main: 2004, S. 8.

¹²⁶ ebd. S. 8.

8.1 Quotenanalyse von *Wien Tag&Nacht*

Wien Tag und Nacht geht am 17. Februar um 18:15 auf dem österreichischen Privatsender ATV auf Sendung und ist für ATV eines der mutigsten Vorhaben der Sendegeschichte. Ein mittelfristiges Ziel ist es einen doppelten Marktanteil zu erreichen. Dem Sender ist durchwegs bewusst, dass dies einige Zeit mit sich bringen wird, den hat auch *Berlin Tag&Nacht* mehrere Wochen gebraucht um aus einem Quotentief herauszukommen. *Berlin Tag&Nacht* zählt heute zu den erfolgreichsten Scripted Reality Formaten in ganz Deutschland.¹²⁷

Um dieses Vorbild zu folgen rührte ATV schon vor dem offiziellen Sendestart die Werbetrömmeln innerhalb Österreichs. In ganz Wien wurden Werbeplakate aufgehängt und auch in Werbeeinschaltungen wurde mit dem Slogan „*Erlebe deine Stadt mit den coolsten Freunden der Welt!*“ geworben. Eigens für das Format wurde eine Facebookseite gestartet, in der sich die fiktiven Charaktere vor Sendebeginn seit dem 31.12.2013 präsentieren können. Nach Aussenden der ersten Folge erreichte die Seite 17.000 Facebook Likes.¹²⁸

Zielgruppe sind die 12- bis 49jährigen, bei der ersten Folge von *Wien Tag&Nacht* erreichte ATV 61.000 Zuschauer somit ein Marktanteil von 11,9 Prozent innerhalb der Zielgruppe. Zusätzlich zu den 61.000 Zuschauern vor den Fernsehbildschirmen griffen noch einmal 33.000 Zuschauer auf die Online gestellte Folge zu.¹²⁹

Der durchschnittliche Marktanteil sank innerhalb der ersten Ausstrahlungswoche auf 4 Prozent, die Zuschauerquote halbierte sich fast in der ersten Woche auf nur noch 33.000 Zuschauer.¹³⁰

¹²⁷Vgl. <http://derstandard.at/1389860007834/Daily-Soap-Wien---Tag--Nacht-Stueck-Fernsehgeschichte> Zugriff: 2.1.2015

¹²⁸ Vgl. <http://derstandard.at/1392685411608/Wien---Tag--Nacht-Erste-Quoten---gegen-Mannschaftsspringen> Zugriff: 2.1.2015

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰Vgl. <http://derstandard.at/1392686351895/46000-Seher-im-Schnitt-fuer-Wien--Tag--Nacht> Zugriff: 2.1.2015

ATV Finanzchef Gregor Schütze äußert sich wie folgt zu dieser Entwicklung nach der ersten Ausstrahlungswoche:

Wir sind hochzufrieden. "Wien - Tag & Nacht" ist sehr stark gestartet, vor allem bei den jungen Zuschauern, was unsere vorrangiges Ziel war. Die jungen Frauen sind unsere Kernzielgruppe. Auf Facebook hatten wir noch vor Sendestart 15.000 Likes - das hat uns selbst überrascht.¹³¹

Nach einem Monat lag Wien Tag&Nacht noch immer bei einem durchschnittlichen Marktanteil von vier Prozent innerhalb der Zielgruppe, es kristallisiert sich besonders in der Kernzielgruppe der 12-bis 29jährigen Frauen ein Marktanteil von 7,7 Prozent heraus.¹³²

Die 4 Prozent Marktanteil reichten den Programmverantwortlichen nicht und so gab ATV am 10. April, nach mehreren Versuchen das Projekt zu Retten die Absetzung des Formates bekannt, der Sender entschloss sich dennoch dafür die bereits verbliebenen 50 Folgen nun wöchentlich am Dienstag um 21:15 Uhr an einem neuen Sendeplatz zu setzen. Mit der neuen Sendezeit stiegen auch wieder die Quoten, dies hindert ATV dennoch nicht, die letzte Folge am 5. August wieder mit neuem Sendeplatz um 22.20 Uhr bzw. 22:50 Uhr auszustrahlen.¹³³

Ab dem 15. Jänner werden um 6:00 Uhr in der Früh eine Wiederholung der bereits ausgestrahlten Folgen gezeigt und auch die restlichen Folgen werden ausgestrahlt.

In der folgenden Abbildung 1 ist die Entwicklung des Marktanteiles zu erkennen, nach einem Hoch in der sechsten Sendewoche erholt sich das Format nicht und wird schließlich abgesetzt.

Abbildung 2 zeigt eine konstante Kurve nach Unten im Bereich der Reichweitenentwicklung.

¹³¹ <http://www.medienschwarm.at/2014/03/14/gregor-schutze-wir-haben-einen-langen-at> Zugriff: 3.1.2015

¹³² Vgl. <http://derstandard.at/1395056790798/Wien-Tag--Nacht-39000-Zuseher-pro-Folge> Zugriff: 3.1.2015.

¹³³ Vgl. <http://www.medienschwarm.at/2014/05/07/wien-tag-nacht-besteht-zur-primetime/> Zugriff: 3.1.2015

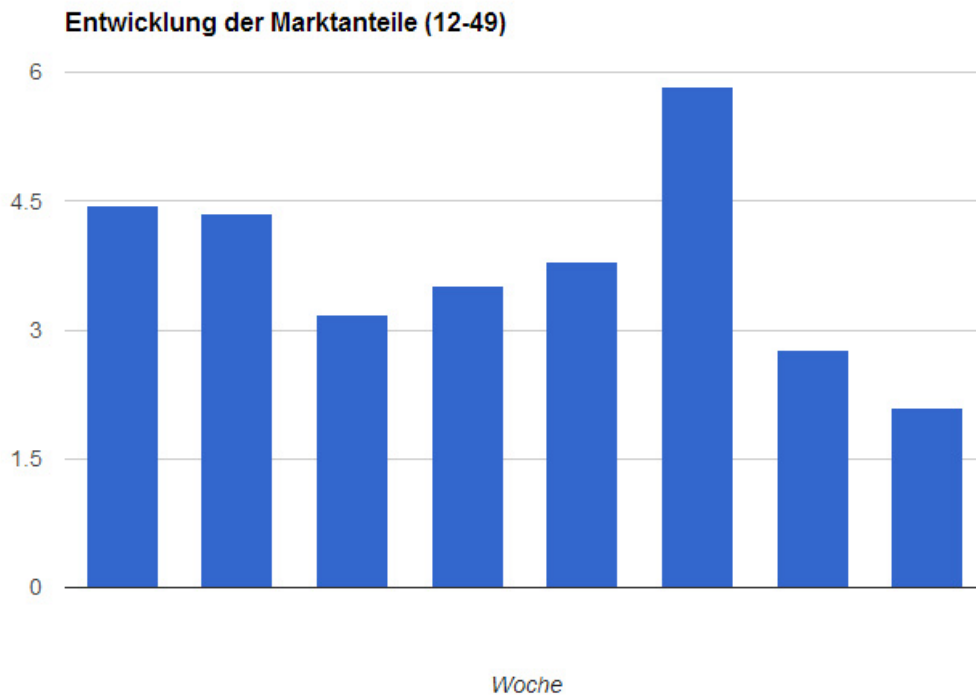


Abbildung 2¹³⁴



Abbildung 3¹³⁵

¹³⁴ <http://www.medienchwarm.at/2014/04/10/atv-beendet-wien-tag-nacht-nach-der-ersten-staffel/>. Zugriff: 2.1.2015.

¹³⁵ ebd.

8.2 Rezipienten

Anders als im Kino versammelt sich das Fernsehvolk nicht als große Menschenmenge an einem Ort. Die Entwicklung im ausgehenden 20. Jahrhunderts geht weitgehend dahin, dass sich die Rezipienten isoliert von der Außenwelt von jener Masse, die das Massen-Medium TV im Privatbereich erst möglich machen.¹³⁶

Reality Formate geben den Rezipienten ein leises Versprechen, dass sie in die Art und Weise, wie andere leben Hineinblicken und dadurch mehr über unterschiedliche Lebensphilosophien zu erfahren, aus diesem Grund regen diese Formate dazu an, über Normen und Werte der unterschiedlichen Lebensphilosophien nachzudenken.¹³⁷

Die Fernseh- Botschaften sind während ihres Kommunikationsprozesses allein aufgrund der im Privatbereich vorhandenen äußeren Bedingungen diversesten Einflüssen ausgesetzt. Doch die sozio-kulturell konstruierten Subjekte reagieren weitgehend ähnlich, wenn sie Signifikanten und Images des Fernsehens konsumieren.¹³⁸

Im Bezug zum Fernsehkonsum wird im Rahmen der sozialen Erfahrung häufig von Ritual gesprochen, die geordneten Verhaltensweisen, die mit wesentlichen Handlungen und zielen eng verbunden sind, bilden eine immer den selben Strukturverlauf in Beginn und Ablauf. Auch unser Alltäglicher Tagesablauf ist zum Großteil mit solchen Riten strukturiert. Diese Alltagsrituale sind für Programmgestalter von großer Wichtigkeit, sie beziehen sich auf diese indem sie zum Beispiel das Vormittags- und Nachmittagsprogramm auf den Rhythmus der Masse abstimmen.¹³⁹ „*Der Einfluss des Fernsehens auf das Rezipientenverhalten seines Publikums ist jedenfalls limitiert.*“¹⁴⁰

¹³⁶ Vgl. Prokop, S.35.

¹³⁷ ebd.

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 36.

¹⁴⁰ ebd.

Der Wöchentlich immer gleichbleibende TV-Ritus entlastet nicht nur den Geist die Mühe des Denkens, es bietet ein Dösen vor dem Fernseher und ermöglicht dadurch eine entspannten Zeitvertreib wird, „durch die Verringerung des Aufwandes für die Einzelmitteilung das Ritual seiner Sinnbezüge entleert.“¹⁴¹

Es herrscht eine große Bandbreite von Reality Formaten und eine klare Differenzierung der Subgenres ist nicht in Sicht, woher soll der Rezipient den Unterschied zwischen Unterhaltung und Information, Fiktion und Realität erkennen?

Peter Widlock, Sprecher der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen, sagt, dass der Zuschauer zu jeder Zeit darüber informiert werden muss, ob es sich um Scripted Reality handelt oder nicht, denn dieses Format bedient sich am Doku- und Reportagestil, dabei werden die Genres so vermischt, dass besonders die jungen Zuseher nicht trennen können, ob es sich um eine reale oder fiktive Sendung handelt.¹⁴²

Felix Wessler Pressesprecher der Produktionsfirma Filmpool weist die Vorwürfe mangelnder Kennzeichnung zurück und macht darauf aufmerksam, dass im Abspann klar zu lesen sei, um welches Format es sich handelt.¹⁴³

Die Mischung von Fiktion und Realität wird von Medienwissenschaftlern immer wieder stark diskutiert und trotz des heute immer noch schwer festzustellenden Wahrheitsgehalt, gilt das Medium Fernsehen immer noch als das Glaubwürdigste, im Vergleich zu anderen Informationsträgern wie Zeitung und Radio, den bewegte Bilder können nur eine Wahrheit zeigen.¹⁴⁴

Im Zusammenhang mit bewegten Bildern steht auch die zur Verfügung stehende Freizeit, diese Freizeit ist nicht für alle Rezipienten gleich, es kommt darauf an, aus welcher sozialen Schicht jene entspringen. Die Freizeitgestaltung steht im Verhältnis zu Einkommen und Bildungsniveau.¹⁴⁵

¹⁴¹ ebd.

¹⁴²Vgl. <http://www.tagesspiegel.de/medien/braucht-scripted-reality-ein-warnschild-achtung-alles-erfunden/9088656.html> am 2.1.2015

¹⁴³ ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Lücke, S. 57.

¹⁴⁵ Vgl. Prokop, S. 37.

Faulstich merkt an, dass das Medium Fernsehen in Wahrheit den Rezipienten in Wahrheit nicht informiert, sondern vielmehr formiert. Die Manipulationen ist laut Prokop im Fernsehen eine nicht zu verleugnende und oft kritisierte Tatsache.¹⁴⁶

8.4 Marketingstrategien

Produktionsfirmen vermuten hinter einer Sendung immer Profit zu machen, auch wenn die Fernsehgeräte nicht eingeschaltet sind, dazu bedienen sich die Firmen speziellen Marketingstrategien. Ziele einer gelungen Marketingstrategie sind nach Thomas folgende:

- Marken und- Character-Branding
- Entwicklung eines Sender- Programmimages
- Aufbau und Pflege des „Audience Flows“
- Schaffung und Verstärkung von Mode, Trends und Stilen
- Auf- und Ausbau von Präsentations- und Absatzmärkten.¹⁴⁷

Besonders in Österreich ist, auf Grund der Größe des Landes, die Chance groß Bekannte Gesichter aus Film und Fernsehen auf der Straße zu treffen. Auch ATV machte sich dies zu nutzen indem in regelmäßigen Abständen *Wien Tag und Nacht Partys* im Club Level7 veranstaltet werden. So können Fans der Serie zu Autogrammstunden kommen und ihre Idole hautnah treffen und mit ihnen gemeinsam zu feiern. Durch diese Umstände können die Zuschauer auch Real an den Dreharbeiten teilnehmen und werden in die Dreharbeiten mit eingebunden.

Im Allgemeinen folgt das Scripted Reality dem Marktkonzept des „Trading Down“, der sogenannten Breitenwirkung, bei Bedarf hat diese auch die Möglichkeit sich im Bereich des „Trading Up“, also der qualitätssichernden Nischenwirkung einzuordnen und verfolgt damit eine Doppelstrategie.¹⁴⁸ Filmpool setzte auch bei seiner Besetzungsauswahl auf

¹⁴⁶ ebd. S. 158.

¹⁴⁷ Thomas, Tanja: Medienkultur und soziales Handeln. Verlag für Sozialwissenschaft: Wiesbaden: 2008, S. 149.

¹⁴⁸ Vgl. Thomas, S.150 f.

bekannte Gesichter aus vorangegangenen Formaten, Rolle Vicky war unter anderem auch schon Teilnehmerin bei *Austria's Next Topmodel* auch Rolle Vanessa war schon in unterschiedlichen ATV Produktionen zu sehen.

Eigenes für das Format *Wien Tag und Nacht* startete ATV eine eigene Facebookseite in der die Darsteller unter ihren Spielnamen Bilder oder Videos Hochladen konnten. Den Zuschauern wird dadurch der Eindruck vermittelt mit den Darstellern Kontakt aufzunehmen.

Auch auf der Internetseite von ATV in der Rubrik *Wien Tag und Nacht* besteht die Möglichkeit mehr über die Bewohner zu erfahren. So kann der Zuschauer via Online-Screaming verpasste Folgen anschauen oder eine virtuellen Rundgang durch die Wohnung der Protagonisten machen. Die Wirklichkeit und Fiktion verschwimmen.

Das bedeutet, dass sich das Fernsehen zu einem Medium entwickelt hat, welches eine artifizielle Fortführung der Normalität führt.

Das Fernsehen unterhält seine Zuschauer mit alltäglichen Begebenheiten, denen es einen außeralltäglichen Rahmen verleiht. Durch diesen Rahmen stiftet es ein gemeinsames Interesse von Zuschauern und Beteiligten, das die Asymmetrien ihrer unterschiedlichen Rollen auch wieder überbrückt. Sie alle nehmen teil an einem öffentlichen Kult der Darbietung des privaten Lebens.¹⁴⁹

Auf jede neue Entwicklung im Fernsehen gibt es immer zwei gleiche Reaktionen. Bei einer genaueren Betrachtung hat sich eigentlich nicht viel geändert, wie es zugegebenermaßen immer schon war, fungiert das Fernsehgerät und in der heutigen Zeit der technischen Entwicklung auch die sozialen Medien als ein Fenster zur wirklichen Welt, die Meinung der einen und die der anderen meinen, dass die mediale Welt nun zu einer endgültigen primären Welt geworden ist.

[...]das neue, mit der faktischen Lebensrealität arbeitende Unterhaltungsfernsehen bringt seine eigene Wirklichkeit auf eine veränderte Weise in der Wirklichkeit seiner Zuschauer ins Spiel, ohne dabei die Differenz zwischen Fernsehrealität und primärer Lebenrealität in irgendeiner Weise zu verwischen.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Keppler, S. 8.

¹⁵⁰ ebd.

9. Wirklichkeit im Fernsehen

Gibt es nun eine darstellbare Wirklichkeit im Fernsehen? Selbst Filmemacher stehen vor dem Problem der Definierbarkeit der Wirklichkeit, da die Wirklichkeitsdarstellung immer sehr persönlich bleibt. Christian Rischert schreibt unter anderem von seinen Erkenntnissen wie folgt:

Die Wahrheit kann immer nur meine Wahrheit sein. Ich habe mir ein Bild einer Sache gemacht, und dieses Bild ist bestimmt durch meine ganze Entwicklung und Vorbildung, durch meine Möglichkeiten, etwas zu erfassen, und durch meine Haltung zu dem. Was ich erfasse.¹⁵¹

Aber viel überraschender ist es, dass selbst Filmtheoretiker genau so unstrukturiert an die Frage der Wirklichkeit herangehen. So fragt sich Rabinger an einzelnen Stellen welche Grundlagen der Wahrhaftigkeit zu Grunde liegen und was Wirklichkeit bedeutet.¹⁵²

Die Filmtheoretiker schätzen die Rolle des Regisseurs wie folgt ein: Die Filmstruktur, welche vom Regisseur erdacht wurde, ist in der Lage durch den Kamerablick den Zuseher zu lenken, durch seine Bildzeichen, seine Syntax und ähnliches. Des Weiteren ermöglicht er durch das bewusste Wählen von Ruhepunkten die sekundärprozesshafte Aktivität des Zuschauers.¹⁵³ Kurz: „*Der Dokumentarfilm betrachtet die Wirklichkeit aus der Perspektive eines Individuums.*“¹⁵⁴ Er sei „ [...] ein eher künstlicher, strukturierte Ausdruck des Regisseurs als authentische, objektive Dokumentation der Wahrheit.“¹⁵⁵ Es wird also deutlich, dass der Film den Vorlieben des Regisseurs vorbestimmt ist. Bei weiterer Untersuchung der Funktion des Regisseurs werden weitere Hindernisse erkannt. Er kann von den Eindrücken der Wirklichkeit nur das zeigen, was er auch in Zeichen kodieren kann, er kann nur jenes sichtbar machen, was von der Interpretation und Wahrnehmung

¹⁵¹ Rischert, Christian, zitiert nach: Norbert Grob, Wie kommt der Wind in die Bilder oder Auch das Dokumentarische ist nur ein System von Zeichen., In: Klaus Kreinmeier/Josef Schnelle (Hrsg.), Dokumentarfilm in der Kritik, Berlin: 1982, S. 75.

¹⁵² Vgl. Rabinger, Michael, Dokumentarfilme drehen, Frankfurt: 2000, S. 513.

¹⁵³ Vgl. Blümlinger, Christa, Blick auf das Bilder-Machen – Zur Reflexivität im dokumentarischen Film, In: Christa Blümlinger: Sprung im Spiegel, Wien: 1990, S. 197.

¹⁵⁴ Rabinger, S. 15.

¹⁵⁵ ebd. S. 15.

filmisch wiedergegeben werden kann.¹⁵⁶ Es stellt sich heraus, dass die filmische Darstellung der selektiven Darstellung des Regisseurs unterliegt. Alexander Kluge hat erkannt:

Zumeist steht das kritische Interesse des Dokumentarisieren im Gegensatz zu dem, was die Kamera als Instrument gerade nicht-kritisch (und insofern radikal) aufnimmt: Der Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen Kameraauge des Filmers und des Genres und dem naturalistischen Kameraauge des Instruments lähmt wechselseitig die Radikalisierung der Beobachtung.¹⁵⁷

Da Film Kollektivkunst ist, auf Seiten der Produktions- und Rezeptionsebene könne er unmöglich die gleiche Wirklichkeit haben.¹⁵⁸ Wie der Regisseur gleicht auch der Zuseher das rezipierte Material mit seinen eigenen Erinnerungen und Erfahrungen ab.¹⁵⁹

Das entscheidende ist, dass die Rezeptionsphase wichtiger ist für die Bedeutung des Gesehenen als die Aneinanderreihung der Bilder selbst, dies wiederum bedeutet, dass die Bedeutung auch im Metatext liegt. Es macht einen Unterschied, ob Menschen mit dem Wissen eine Sendung sehen, die dem Reality Format zugeschrieben oder eine fiktive Geschichte.

Zusammengefasst ist es weder Aufgabe des Regisseurs, noch des Rezipienten, sondern eine soziale Konvention, das eine Abbildung der Wirklichkeit stattfindet.

¹⁵⁶ Vgl. www.medientage-muenchen.de/archiv/huber_joachim.pdf Zugriff: 2.7.2014

¹⁵⁷ Kluge, Alexander, Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“, in: Manfred Brauneck (Hrsg.), Film und Fernsehen, Bamberg: 1980, S. 115.

¹⁵⁸ Vgl. Rabinger, S. 15.

¹⁵⁹ Vgl. Ganshow, Ursula, B., Probleme der Authentizität, In: Heinz B. Heller (Hrsg.), Bilderwelten – Weltbilder, Marburg: 1990, S. 85.

9.1 Kritik am Model des Dokumentarischen

Zunächst wird weniger auf die Kritik der wahrnehmungstheoretischen Grundlagen eingegangen, sondern mehr auf die praktischen Bedingungen der Filmproduktion. Es beginnt schon bei der Auswahl der Thematik, die Art der Annäherung der zu zeigenden Ereignissen. Hier ist der Kamerastandort essenziell von Bedeutung, welcher Blickwinkel wird gewählt, wie groß ist die Distanz zum Objekt und nicht zu vergessen die Anordnung der gefilmten Bilder bei der Montage. Wer bestimmt welche Bilder gezeigt, welche verborgen und welche in den Mittelpunkt gerückt werden.¹⁶⁰

Christa Blümlinger fügt in die Abfolge ihrer Kritikpunkte noch die Perspektive der Rezeption hinzu:

Der Dokumentarismus [...] lehnte es ab, vor der Kamera eine kohärente Realität zu produzieren (oder zu inszenieren), ignorierte jedoch die für die Kinorealität produzierte, dem Text eigene strukturelle Kohärenz, die im Moment der Rezeption entsteht.¹⁶¹

Nicht nur die praktischen Bedingungen schränken die Dokumentarfilmkonzept ein, es soll nicht das einzige Ziel des Dokumentarfilms sein über die Wirklichkeit Bericht zu erstatten. Es sollte vielmehr die Aufgabe des Dokumentarfilms sein, auf den ersten Blick nicht sichtbare und im Gespräch mit einem Mensch nicht hörbare Zusammenhänge, Probleme und Entwicklungen darzustellen.¹⁶²

Ein weiterer Kritikpunkt wirft Autoren und Filmemacher Täuschungen vor.

Im Dokumentarfilm wird etwas zum Verschwinden gebracht. Nämlich: Die soziale Praxis der Dokumentation mit Hilfe der Kamera, der Inszenierung vor Ort und das konkrete Setting beim Dreh, die Montage als Schnittverfahren, verschwinden weitgehend von der Oberfläche der Kinoleinwand und der Fernsehbildschirme.¹⁶³

Gaukelt der Dokumentarfilm gerade durch das weglassen von Kommentaren den Zuseher Authentizität vor? Wird nicht durch die Anwesenheit des Regisseur, Kamera- und Tonmann

¹⁶⁰ Vgl. Blümlinger, S. 200.

¹⁶¹ ebd.

¹⁶² Vgl. Ward, Paul, *Documentary – The Margins of Reality*, London: 2005, S. 18.

¹⁶³ Lammer, Christina, In: Christina Lammer (Hrsg.), *DoKU – Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm*, Wien: 2002, S. 13.

mitsamt der Ausrüstung in unmittelbarer Nähe der Aktion die Situation beeinflusst? Sei es bewusst oder unbewusst. Die erwünschte Authentizität kann erst durch gewisse Produktionsbedingungen (zum Beispiel mit einer versteckten Kamera) und nicht durch das scheinbar ungezwungene Agieren vor der Kamera erreicht werden.¹⁶⁴

Durch die Anforderungen des Direct Cinema drückt sich zum Beispiel in den Ansprüchen der Objektivität, Transparenz und des natürlichen Materials aus. Unterstrichen werden diese Anforderungen durch das Senden der Dokumentarfilme im Fernsehen im direkten Angebot von journalistischen Programmen. Misstrauen wird all jenem entgegen gebracht, was nicht neutral und ausgeglichen erscheint.¹⁶⁵

9.2 Kritik am Scripted Reality

Immer wieder fallen im Bezug auf Scripted Reality Assoziationen wie „Schund“ oder „Trash“ TV die liegt vielleicht daran, dass die Formate meist „billig“ produziert werden und von Laiendarstellern verkörpert werden die mit vulgären Kraftausdrücken kommunizieren. Vittorio Valente, Chef von Filmpool äußert sich wie folgt zu diesem Thema:

Was heißt denn Trash-TV eigentlich? Das halten einem diejenigen vor, die ein Problem damit haben, dass dort Leute im Fernsehen stattfinden, die dort vorher nicht zu sehen waren. [...] Davon abgesehen: Es ist immer ganz schön, wenn einem die Branche belächelt - und gleichzeitig alle versuchen einen zu kopieren. Für uns ist es wichtig authentisch und nicht arrogant zu erzählen.¹⁶⁶

Ein weitere Kritikpunkt ist die Vorbildfunktion der Darsteller, meist werden in Reality Formaten hauptsächlich junge Leute gezeigt die sich betrinken oder teilweise das Leben nicht in den Griff bekommen, laut Valente hat das Reality Format *Berlin Tag&Nacht* den Anspruch daran eine Vorbildfunktion einzugehen, vielmehr dient es der Unterhaltung und teilweise auch der Belustigung der Zuschauer.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Ganshow, S. 85.

¹⁶⁵ Vgl. Ward, S. 10.

¹⁶⁶ Feuß Sebastian: Noch Wirklicher als die Realität. In: Media Ausgabe. München: Ausgabe 2012/38, S. 59.

¹⁶⁷ ebd.

10. Schlussbetrachtung

Auch wenn zeitweise eine Krise im Reality TV zu erkennen ist, so wird diese Unterhaltungsform immerkehrend im Fernsehen zu finden sein.

Die Entwicklung und Etablierung des Reality TV ist von technischer, politischen und ökonomischen Veränderungen der Medien stark beeinflusst worden und treibt die Medienveränderungen nun ihrerseits weiter voran. Dabei verdeutlicht das Reality TV ein Grundmerkmal der Fernsehproduktion, nämlich das selbst-reflexive und selbst-bewusste Spiel zwischen und mit den verschiedenen Programmformen. Das erklärt, warum die Genrefamilie so schwer zu greifen ist und scheinbar Widersprüchliches vereint. Reality TV ist eine Angebotsform, die in besonderem Maße von Grenzüberschreitungen lebt.¹⁶⁸

Genau diese Grenzüberschreitungen von denen Klaus spricht und charakteristisch für das Reality TV sind, ist die neue Formel für die heutige Entwicklung der Fernsehlandschaft. *„Reality TV heißt Grenzen übertreten, bedeutet die immer neue Mischung aus scheinbar Unvereinbaren. [...] Information und Unterhaltung, Öffentlichkeit und Privatheit, Authentizität und Inszenierung, Fiktion und Realität.“*¹⁶⁹

Kein anderes Format bedient sich derart der Grenzüberletzung und übertreibt es um Beachtung zu erlangen, es kann daher kein anderes Produktionsprinzip und Erfolgsgeheimnis geben.¹⁷⁰

Klaus schreibt zusammenfassend:

Der Alltag ist Fernsehreif geworden in dem Maße, in dem das Fernsehen sich ganz und gar in unser Alltagsleben eingeschrieben hat. Fernsehen ist Teil des Alltäglichen immer fremder und exotischer geworden zu sein scheint. Im Reality TV haben diese gesellschaftlichen Entwicklungen eine passgenaue mediale Ausdrucksform gefunden.¹⁷¹

Laut Lücke ist der Erfolg in Bezug zum Alltag zu setzen, es verbindet die subjektive Lebenswelt von Zuschauern und dem breiten Themenbereichen zwischen-menschlicher

¹⁶⁸ Klaus, S. 161.

¹⁶⁹ ebd. S. 161.f

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 162.

¹⁷¹ Klaus, S. 170.

Beziehungen, welche immer neue Variationen der selben Themen erlaubt wie das Reality TV.¹⁷²

Genau diese Verschmelzungen wirken auf den Zuschauer so anziehend.

Wird in der Historie zurück geblickt, skizzierte schon Platon in seinem Höhlengleichnis das Problem in dem sich der Zuseher befindet, die Differenzierung zwischen Realität und medialer Realität löst sich immer mehr auf, dieses Dilemma kommt den Höhlengleichnis nahe, in dem die Schatten als wirkliche Dinge verstanden werden.¹⁷³

„Aus dieser geistigen Medienhöhle aber müssen wir heraustreten, wenn wir sehen wollen, was es mit den Medien wirklich auf sich hat.“¹⁷⁴

¹⁷² Vgl. Lücke, S. 23.

¹⁷³ Vgl. Keppler, S. 11.

¹⁷⁴ ebd. S. 10.

11. Literaturverzeichnis

Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt am Main: 1991.

Brinckmann, Christine N.: Einleitung. In: Beyerle, Mo; Brinckmann, Christine N. (Hrsg.): Der Amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema. Frankfurt am Main: 1991.

Brüskmann, Tina: Skandalisierter Alltag im TV. Oldenburg: Masterarbeit 2013.

Bordwell, David: Narration in the Fiction. Madison: 1985.

Blümlinger, Christa, Blick auf das Bilder-Machen – Zur Reflexivität im dokumentarischen Film. In: Christa Blümlinger: Sprung im Spiegel, Wien: 1990.

Eberle, Thomas: Motivation des Fernsehverhaltens Jugendlicher: Grundlagen, Verhaltensanalyse, Selbstauskünfte und Beurteilung des Reality-TV. Bad Heilbrunn: 2000.

Feuß, Sebastian: Noch Wirklicher als die Realität. In: Media Ausgabe. München: Ausgabe 2012/38.

Field, Syd: Das Drehbuch. In: Field, Syd, Meyer, Andreas, Witte, Gunther, Henke, Gebhard u.a. (Hrsg.): Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Ullstein Buchverlage GmbH. Berlin 2006. (Übersetzt aus dem Englischen von Carl-Ludwig Reichert)

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems, H. / Jurga, M. (Hrsg.) Inszenierungsgesellschaft. Wiesbaden: 1998.

Fischer-Lichte, Erika: Ah, die alten Fragen... und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): Symposium Theatertheorie. Berlin 1999.

Ganshow, Ursula, B., Probleme der Authentizität, In: Heinz B. Heller (Hrsg.), Bilderwelten – Weltbilder. Marburg: 1990.

Grimm, Jürgen: Wirklichkeit als Programm? Zuwendungsattraktivität und Wirkung von Reality TV. In Hallenberger: Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische und ökonomische Aspekte. Arbeitshefte Bildschirmmedien 54.- Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240, Universität - GH - Siegen, 1995.

Grob, Norbert: Wie kommt der Wind in die Bilder oder Auch das Dokumentarische ist nur ein System von Zeichen. In: Klaus Kreinmeier/Josef Schnelle (Hrsg.), Dokumentarfilm in der Kritik. Berlin: 1982.

Grünefeld, Verena: Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft. Campus Verlag. Frankfurt am Main: 2009, S. 28.

Grözinger, Lisa/Henning, Kerstin: Vom Dokumentarfilm zu hybriden Formaten. Die Auflösung von Genregrenzen im Fernsehen. Diplomarbeit Hochschule der Medien Stuttgart: 2005.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: 1993.

Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Konstanz: 2011.

Hill, Annette: Reality TV. London: 2005.

Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: 1998.

Hrachvec, Herbert: Monatelang live im Bild. Medientheoretische Orientierungspunkte, In: Wissenschaft fährt Taxi Orange: Befunde zur österreichischen Reality-TV Show. Wien: 2001.

Jaksch, Danny: 9/11 Fiktive Realität. Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film. Diplomica Verlag GmbH. Hamburg: 2011.

Kayan Sebahat: Menschenversuche im Fernsehen. Eine Untersuchung der türkischen Reality-TV Sendeformate `Biri bizi göetliyor` und `Évlen benimle´. Wien: Diplomarbeit 2012.

Keppler, Angela: Wirklicher als die Wirklichkeit. Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt am Main: 2004.

Kissenberth, Martina: Die Rezeption von Scripted-Reality Formaten durch Jugendliche und junge Erwachsene. Wien: Magisterarbeit 2012.

Kleinschnitger, Jürgen: Realität oder Fiktion? Ästhetik und Authentizität der Fernsehreportage. Berlin: 2000.

Klaus, Elisabeth: Fernsehrefier Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens. in: Thomas, Tanja (Hrsg.): Medienkultur und soziales Handeln. Wiesbaden: 2008.

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

Kluge, Alexander, Die realistische Methode und das sogenannte „Filmische“, in: Manfred Brauneck (Hrsg.), Film und Fernsehen, Bamberg: 1980.

Kästner, Erich: Der kleine Grenzverkehr oder Georg und die Zwischenfälle. Genehmigte Lizenzausgabe. Wien: 1938.

Lammer, Christina, In: Christina Lammer (Hrsg.), DoKU – Wirklichkeit inszenieren im Dokumentarfilm. Wien: 2002.

Lücke, Stephanie: Real Life Soap. Ein neues Genre des Reality TV. Münster: 2002.

Macdonald, Kevin; Cousins, Mark: Imaging Reality. The Faber Book of the Documentary. St. Ives: 1996.

Mikunda, Christian: Der verbotene Ort und die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie. Redline Wirtschaft FinanzBuch Verlag GmbH. München: 2005.

Moschitz, Eduard: Authentizität in realitätsnahen Fernsehformaten. Wien: Magisterarbeit 2008.

Prokop, Sabine: Bevor Big Brother kam. Wien: 2007.

Rabinger, Michael, Dokumentarfilme drehen. Frankfurt: 2000.

Seier, Andrea: Falsche Ge-Fährten, Frauentausch als Lifestyle - Fernsehen. In: Maske und Kothurn, Kerstin Stuttenheim, (Hrsg.): Fake Dokus - Ein Spiel mit der Wirklichkeit. Wien 2007 2/3.

Schultz, Tanjev: Alles inszeniert und nichts authentisch. In Knieper, Thomas. Müller, G. Marion (Hrsg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Köln: 2003.

Schwäbe, Nicole Helen: Realfabrik Fernsehen: (Serien-)Produkt „Mensch“ - Analyse von Real-Life-Soap-Formaten und deren Wirkungsweisen. Tübingen: 2004.

Thomas, Tanja: Medienkultur und soziales Handeln. Verlag für Sozialwissenschaft. Wiesbaden: 2008.

Vitouch, Peter: Brennpunkt Medienforschung: Ein Kompendium approbierter Diplomarbeiten und Dissertationen in Abstraktform, Wien: WUV 1997.

Wegener, Claudia: Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information? Leske + Budrich. Opladen: 1994.

Ward, Paul: Documentary – The Margins of Reality. London: 2005.

Wick, Claudia: Scripted Reality. Leben und leben lassen. Das Fernsehen und sein Begriff von Wirklichkeit. In: Programmbericht 2011. Fernsehen in Deutschland. Programmforschung und Programmdiskurs. Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten der Bundesrepublik Deutschland. VISTAS Verlag. Berlin: 2012.

Williams, Raymond: Drama in einer dramatisierten Gesellschaft. In: Göttlich, Udo (Hrsg.) *Kommunikation im Wandel*: zur Theatralität der Medien. Köln: 1998.

Winston, Brian: The documentary film as scientific inscription. In: Renov, Michael (Hrsg.): *Theorizing Documentary*, London and New York. London: 1993, Zit. nach Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*. London: 2000.

12. Internetquellen

<http://www.medienschwarm.at/2014/04/10/atv-beendet-wien-tag-nacht-nach-der-ersten-staffel/>. Zugriff: 2.1.2015

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Authentisch%20>, Zugriff: 12.12.2014

<http://www.medienschwarm.at/2014/02/06/atv-zeigt-wien-tag-nacht-wiederholungen-prominent/> Zugriff: 1.12.2014

Vgl. http://www.dwdl.de/magazin/44646/filmpool_bringt_tag__nacht_in_europas_metropolen/%7Cdatum=2014-02-12%7Czugriff=2014-04-12 Zugriff: 1.12.2014

http://www.dwdl.de/magazin/44646/filmpool_bringt_tag__nacht_in_europas_metropolen/%7Cdatum=2014-02-12%7Czugriff=2014-04-12 Zugriff: 3.1.2015

<http://atv.at/contentset/110332-History>> Zugriff: 5.1.2015

<http://atv.at/wien-tag-nacht/folge-64/d149626/> Zugriff: 5.1.2015

http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm
Zugriff: 10.10.2014

<http://derstandard.at/1389860007834/Daily-Soap-Wien---Tag--Nacht-Stueck-Fernsehgeschichte> Zugriff: 2.1.2015

<http://derstandard.at/1392685411608/Wien---Tag--Nacht-Erste-Quoten---gegen-Mannschaftsspringen> Zugriff: 2.1.2015

<http://derstandard.at/1392686351895/46000-Seher-im-Schnitt-fuer-Wien--Tag--Nacht>
Zugriff: 2.1.2015

<http://www.medienschwarm.at/2014/03/14/gregor-schutze-wir-haben-einen-langen-at>
Zugriff: 3.1.2015

<http://derstandard.at/1395056790798/Wien-Tag--Nacht-39000-Zuseher-pro-Folge> Zugriff:
3.1.2015.

<http://www.medienschwarm.at/2014/05/07/wien-tag-nacht-besteht-zur-primetime/> Zugriff:
3.1.2015

<http://www.tagesspiegel.de/medien/braucht-scripted-reality-ein-warnschild-achtung-alles-erfunden/9088656.html> am 2.1.2015

www.medientage-muenchen.de/archiv/huber_joachim.pdf Zugriff: 2.7.2014

<http://www.medienschwarm.at/2014/03/14/gregor-schutze-wir-haben-einen-langen-atem/>
Zugriff: 13.2.2015

13. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: S. 36

Abbildung 2: Quoten Wien Tag und Nacht, S. 50

Quelle: <http://www.medienschwarm.at/2014/04/10/atv-beendet-wien-tag-nacht-nach-der-ersten-staffel/>.

Abbildung 3: Reichweitenentwicklung Wien Tag und Nacht, S. 50

Quelle: <http://www.medienschwarm.at/2014/04/10/atv-beendet-wien-tag-nacht-nach-der-ersten-staffel/>.

15. Abstract

Im ersten Teil meiner Arbeit wird ich einen Theoretischen Überblick über die Entwicklung des Dokumentarischen Fernsehens um dann auf das Phänomen Reality TV einzugehen. Es werden unterschiedliche Stilmittel untersucht um fiktive Geschichten authentisch wirken zu lassen und ein verschmelzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu schaffen.

Im zweiten Teil wird Näher auf das Format *Wien Tag&Nacht* und die österreichische Fernsehlandschaft eingegangen und diese näher beleuchtet.

16. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Familienname: DITTL
Vorname: Alina
Geburtsdatum: 30. September 1987
Geburtsort: Villach
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: Ledig

Schulausbildung:

1993 - 1997 Volksschule Khevenhüller
1997 - 2002 Musisch-kreative Hauptschule Landskron
2002 - 2007 CHS- für Modedesign und Grafik (Berufsbildende Höhere Schule)

Studium:

seit 2007 Universität Wien, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft