

mitgemeint sind. Dabei bleibt Hepp leider etwas knapp, gerade an den innovativen Momenten seines Ansatzes hätte er ausführlicher werden können.

Die Formen der Vergemeinschaftung in den Medienkulturen beschäftigen Hepp im Weiteren, er führt neben dem schon vorhandenen Begriffspaar der Lokalität/Translokalität noch den der Territorialität/Tranterritorialität ein, womit nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Aspekte mitgemeint sind. Bedeutsam werden sie für ihn vor allem im Bereich der thematischen und politischen, der ethnischen und der religiösen Vergemeinschaftung durch die sich ausdifferenzierenden Medienkulturen und Communitys. Hier bieten sich zahlreiche weiterführende Aspekte an, Hepps Ansatz weiterzudenken.

Im letzten Kapitel wendet sich Hepp methodischen und forschungsstrategischen Fragen zu, etwa der Grounded Theory oder der dezentrierten Forschung.

Hepp versucht mit seinem Buch einen großen Entwurf, der zahlreiche aktuelle kommunikationswissenschaftliche Ansätze aufnimmt, zu integrieren und weiterzuentwickeln sucht. Er liefert damit ein Konzept, das als Entwurf in seiner bündigen und knappen Form prägnant und überzeugend ist, bei dem sich im Detail jedoch eine Reihe weiterer Fragen stellen lässt. Darin ist sein Konzept herausfordernd, anregend und damit auch produktiv. Irritierend ist allerdings, dass er medienwissenschaftliche Ansätze, die sich mit der elektronischen und digitalen Mediatisierung der „alten“ Künste und nicht-elektronischen Medien beschäftigen, nicht zur Kenntnis nimmt. Das ist mehr als bedauerlich, weil es den Eindruck erweckt, als suche die Kommunikationswissenschaft sich medienwissenschaftliche Begriffe und Arbeitsbereiche anzueignen. Denn die Frage der Mediatisierung (oder auch die Medialisierung) hat sich in der Medienwissenschaft – man denke nur an die Einrichtung eines Medienkultur-Studiengangs in den 1980er Jahren in Hamburg – schon früher gestellt. Dass Hepp zu diesen Ansätzen keinen Bezug herstellt, ist bedauerlich, hätte er doch auf diese Weise eine Brücke zwischen Medien- und Kommunikationswissenschaft bauen können.

Knut Hickethier

Kay Hoffmann / Richard Kilborn / Werner C. Barg (Hrsg.)

Spiel mit der Wirklichkeit

Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen

Konstanz: UVK, 2012. - 428 S.

(Close Up; 22)

ISBN 978-3-86764-257-6

In den letzten Jahren hat sich der Anteil dokumentarischer Angebotsformen und Darstellungsmittel in Film und Fernsehen deutlich ausgeweitet. Auch die Zahl der Hybridisierungen mit Spielfilmen steigt. So verwenden selbst Horrorfilme wie „Cloverfield“ Stilmittel des Dokumentarischen zur Steigerung ihrer Authentizität.

Auf diese Entwicklungen reagieren Film- und Medienwissenschaftler, aber auch Vertreter der Medienpraxis nun mit einer umfassenden Bestandsaufnahme. Die Zusammensetzung des Herausgeberteams des in der Publikationsreihe des Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms erschienenen Sammelbandes „Spiel mit der Wirklichkeit“ markiert die unterschiedlichen Formen der Beschäftigung mit Grenzgängen zwischen dokumentarischen und fiktionalen Angebotsformen in Film und Fernsehen. Kay Hoffmann und Richard Kilborn vertreten die deutsche und die britische Film- und Fernsehwissenschaft, Werner C. Bargs Perspektive richtet sich auf die Medienpraxis. Die Beiträge und Interviews des Sammelbandes kombinieren medienwissenschaftliche Rekonstruktionen historischer Entwicklungen und Angebotsanalysen mit medienpraktischen Informationen etwa hinsichtlich der Produktionskontakte. Aus Sicht der Herausgeber und Autoren stehen derzeitige Veränderungen des Dokumentarischen in Film und Fernsehen im Kontext grundlegender Veränderungen medialer Realitätsbezüge (11). Je nach Perspektive des Betrachters seien unterschiedliche Spielformen der Wirklichkeit erkennbar. Kay Hoffmann und Richard Kilborn kritisieren in ihrer Einleitung bisherige Kontrastierungen von Dokumentar- und Spielfilm. „Denn ein Dokumentarfilm ist immer künstlerisch gestaltet. Schon die Wahl des Themas und der Protagonisten richtet sich nach den Vorstellungen der Macher“ (13). Dennoch beschränken sich die Untersuchungsgegenstände des Bandes auf Entwicklungen im Dokumentar- und Spielfilm (Hoffmann, Döcker), eher dokumentarisch ausgerichtete Fernsehproduktionen wie etwa Doku Soaps (u. a. im Beitrag von Jeannette Egger) oder Dokudramen (Hissnauer, Steinle,

Ebbrecht u. a.). Das breite Angebotsspektrum an Reality Shows, das auch Unterhaltungselemente beinhaltet, wie etwa „Germanys Next Top Model“, bleibt unberücksichtigt.

Historisch ausgerichtete Beiträge des Sammelbandes zeigen die Vorläufer und Vorbilder aktueller Veränderungen des dokumentarischen und fiktionalen Angebots. Dabei bleiben jedoch wichtige Einflüsse wie etwa aus dem Bereich des ZDF-Dokumentarspiels der 1960er Jahre als Vorläufer heutiger Formen des Re-enactment unberücksichtigt. Auch bei Matthias Steinles Untersuchung der DDR als Motiv von Fernsehfilmen bleibt Knut Hickethiers Studie zum Genre des Ost-West Fernsehspiels unerwähnt.

In Fortführung der bisherigen fernsehhistorischen Forschung gilt die Ausstrahlung der US-Serie „Holocaust“ 1979 im deutschen Fernsehen als ein Wendepunkt in der unterhaltsamen Aufbereitung historischer Ereignisse. Sie beeinflusste bis heute Filmemacher wie Nico Hoffmann und Produzenten wie Guido Knopp bei ihren Versuchen, Geschichte den Zuschauern nahezubringen (16).

In Großbritannien tauchten die ersten Reality-Formate in den 1980er Jahren auf, als die Fernsehsender das Quotenpotenzial von A&E (Accident and Emergency) entdeckten (111). Ein Vorteil der A&E-Formate lag aus Sicht der Produzenten in ihrer internationalen Vermarktbarkeit. Zudem war das Material kostengünstig und konnte an unterschiedliche Programmplanungsinteressen angepasst werden. Auch die weitgehende Sprachfreiheit erleichterte den internationalen Einsatz. Der Erfolg von A&E resultierte in den frühen 1990er Jahren in der Entwicklung weiterer „cheap and cheerful“ forms of factual entertainment“ (113), über die man gerne mehr in diesem Band gelesen hätte.

Fiktionalisierung und Authentisierung bilden nicht nur bei der Darstellung historischer Themen ein Spannungsfeld. Aus Sicht von Kay Hoffmann übernehmen Dokumentarfilmer seit den 1990er Jahren „bei der Dramaturgie, dem Story-Telling bis hin zum Casting der Protagonisten Strategien der Spielfilme. (...) Um ausgedachte Geschichten glaubwürdiger zu machen, greift aber auch die Spielfilmproduktion auf Konzepte des Dokumentarischen zurück (...). Die Geschichten orientieren sich oft an realen Ereignissen, die akribisch recherchiert, juristisch abgeklopft und dann für das Drehbuch verdichtet werden. On Location und nicht mehr im Studio gedreht erreichen sie in vielen Fällen eine realistische Anmutung.“ (21) Als Beispiel nennt Hoffmann die Filme der dänischen Dogma-Bewegung. In diesem Kontext

wird auch die Veränderung der sozialen Wirklichkeit durch ihre mediale Präsentation thematisiert. Bereits im Cinéma Vérité wurde die Kamera auch zur Provokation genutzt, um bestimmte Entwicklungen auszulösen. Soziale Prozesse würden erst durch das Team und seine Filmarbeit initiiert. (28)

Traditionell fungieren Mockumentaries als Genre filmischer Selbstreflexion von Formen und Möglichkeiten medialer Wirklichkeitskonstruktion. Jane Roscoe und Craig Hight unterteilen mock-documentaries in: bewusste Fälschungen (hoax) und mock-documentaries oder mockumentaries, „die Formen des Dokumentarischen nachmachen, um sich darüber lustig machen zu können.“ (44) Kerstin Stutterheim betont ergänzend das Enttarnungspotenzial von Fakes und erläutert ihr Verfahren: „Hier werden Ereignisse oder Personen genutzt, um mit geschicktem Einsatz der filmischen Mittel zunächst den Eindruck zu erwecken, dass man tatsächliche Erkenntnisse, Erinnerungen und eventuell sogar Archivmaterialien entdeckt hätte, die einem neuen interessanten Aspekt eröffneten“ (45). Als Beispiel wird William Karel's „Opération Lune“ (deutsch: „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond 2002“) genannt. Hoffmann betont „Solche Produktionen sind immer auch selbstironische Kritik an den Medien und fordern die Aufmerksamkeit der Zuschauer heraus“ (46).

Auch im Fernsehen haben sich seit den 1990er Jahren Grenzen zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen verwischt. Richard Kilborn diagnostiziert in seinem Beitrag „Staging The Real: Factual TV Formats in Britain“ die wichtige Rolle von factual formats in den Programmschemata der letzten Jahre des 20. Jahrhunderts. Die meisten seien durch eine Genrehybridisierung etwa mit Unterhaltungsformaten gekennzeichnet. Zu den Kontexten dieser grundlegenden Veränderungen zählt Kilborn die Sendervermehrung, die wachsende Kommerzialisierung, die Erosion des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, die Einführung digitaler Dienste, die Fragmentierung des Publikums und den Anstieg von Nischenprogrammen. (107) Stephen Lambert, Chief Executive der Produktionsfirma Studio Lambert, London, diagnostiziert in einem Interview als grundlegende Veränderung des Fernsehens der letzten 20 Jahre den Niedergang der sitcom (123), eine Diagnose, die m. E angesichts erfolgreicher US-Sitcoms wie „Big Bang Theory“ nicht nachvollziehbar ist. Aus Sicht von Lambert wird die bestehende Lücke der sitcoms von Reality-Formaten geschlossen, deren

„reale“ Menschen von den Zuschauern als glaubwürdiger empfunden werden.

Martina Döcker stellt in ihrem Beitrag „Der Dokumentarfilmgott schläft“ sieben aktuelle Richtungen im Dokumentarfilm wie etwa Kompilationsfilme oder Porträts vor. Viele dieser neuartigen Annäherungen an die Wirklichkeit basieren auf technischen Entwicklungen. Die moderne Kamer 技术 ermöglichte neue Natur- und Tierdokus (Kilborn), die erfolgreich in den Kinos gezeigt wurden, etwa „Die Reise der Pinguine“ 2005 oder „Earth“ 2007 (32). Da seit der Einführung kleiner Digital-filmkameras mehr Material gedreht wird, wächst auch die Bedeutung der Montage. Die Digitalisierung habe zudem neue Subgenres wie etwa die Animadok ermöglicht (Hoffmann). Jedoch beinhalteten die Kulturfilme der 1920er und 1930er Jahre bereits animierte und inszenierte Szenen. (26)

Richard Kilborn zeigt anhand britischer „Living History“-Formate, auf welche Weise das Formatspektrum des deutschen Reality TV auf Adaptionen internationaler Formate basiert. Dabei sind, so betont es Jeannette Eggert, die jeweiligen Senderprofile maßgeblich für das Angebotsspektrum; insbesondere Sendeanstalten, die sich auf dem deutschen Fernsehmarkt etablieren wollen, setzen auf innovative Kaufproduktionen etwa des britischen Fernsehens. (136) Bei den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten galten vor allem „Living History“-Formate als Quotengaranten. (135) Jeannette Eggert sieht in diesen Sendereihen „Erlebnisdokumentation und Eventfernsehen in einem“ (135). Der Dreiteiler „Windstärke 9 – Höllenritt der Hochseefischer“ habe 2010 allerdings nicht die gewünschten Quoten erzielen können; danach sei das Konzept der dokumentarischen Filmerzählung eingestellt worden. (135)

Spezifische Senderstrategien und -profile bilden neben Produktionsabläufen einen Schwerpunkt der Interviewbeiträge des Bandes. Es entstehen an einigen Stellen Widersprüche zwischen der wissenschaftlichen Beobachtung und der Produktionsperspektive. So wird beispielsweise das Statement „Wir machen Spielfilme, keine Mischformen“ des Interviews mit Prof. Carl Bergengruen und Dr. Manfred Hatten-dorf, SWR, Baden-Baden, durch Sendungsanalysen in den Beiträgen widerlegt. Und auch der mittlerweile zu Studio Hamburg gewechselte Bergengruen selbst betont, dass es Fälle gäbe, in denen „weder der Dokumentar- noch der Spiel-film das Thema ganz in den Griff bekommen kann und man deshalb die Mischform braucht.“ (93) Er verdeutlicht dies am Beispiel „Mogadischu“, wo Roland Suso Richter die Er-

eignisse in der entführten Maschine nachinszeniert hatte und somit die bisherige dokumentarische Perspektive etwa von Heinrich Breloers „Todesspiel“ erweitert habe. (93)

Die Darstellung von Geschichte in Dokumentation und Fiktion (Paget, Steinle, Barg) bildet einen thematischen Fokus der Beiträge und Interviews. So betont ZDF-Redaktionsleiter Guido Knopp, dass Fiktionalisierung eine Verdichtung historischer Fakten ermögliche (340) und die Erzählung von Zeitzeugen zur Emotionalisierung der Fakten beitrage. (343)

Werner C. Bargs Beitrag „Gefühle & Fakten – Doku-Spuren im Spielfilm“ befasst sich mit der Verknüpfung von Dokument und Fiktion im inszenierten Film. Bereits der Klassiker „Citizen Kane“ (1941) habe eine damals gänzlich neue Filmsprache verwendet. Die Recherche des Wochenschau-reporters fungiere als der rote Faden der Handlung. (73) „Forrest Gump“ hingegen markiere mit seinen komplexen Verknüpfungen von Fiktion und Re-Enactment das Ziel, Zeitgeschichte und gesellschaftliche Wirklichkeit zu vermitteln. Die Möglichkeiten der Geschichtsvermittlung in fiktionalen TV-Movies werden kontrovers diskutiert (Ebrecht, Hoffmann).

Angesichts vielfältiger Grenzgänge aus Fakten und Fiktion, etwa des Fernsehfälschers Michael Born, verstärkt sich die Glaubwürdigkeitsproblematik, die wiederum die etablierte Position von Film und Fernsehen als Weltvermittler gefährdet. Die Inszenierung und Fälschung von Beiträgen habe in amerikanischen und britischen Sendeanstalten zu der Einführung von Richtlinien und stärkeren Kontrollmaßnahmen geführt. (14) Aus Sicht von Kay Hoffmann ist die Frage entscheidend, „ob der Betrachter eines Dokumentarfilms durch „Fälschung“ getäuscht, desinformiert“ (43) werden soll. Dies sei bislang vor allem im Bereich der Propaganda oder Militärzensur der Fall gewesen.

Trotz aller kritischen Aspekte zieht Werner C. Barg ein positives Fazit der aktuellen Veränderungen. Das ästhetische Spiel „mit Dokument und Szene, Realitätsabbildung und Nach-Inszenierung von (historischer) Wirklichkeit in Film und Fernsehen“ eröffne Möglichkeiten der Innovation (407). Auch angesichts dieses Innovationspotenzials bleiben die Glaubwürdigkeitsprobleme bestehen, was weitere Verschiebungen innerhalb des Mediensystems nach sich zieht. Der Band beinhaltet neben seinen Beobachtungen der Entwicklung des Dokumentarischen wichtige Reflexionen dieser Veränderungen.

Joan Kristin Bleicher