

Gerd Hallenberger

Scripted Reality ist ein derzeit besonders umstrittener Formattyp: Es ist fiktionales Fernsehen, das auf den ersten Blick wie dokumentarisches aussieht. Die Verbindung von Fiktionalem und Nonfiktionalem hat es in der Film- und Fernsehgeschichte jedoch schon häufiger gegeben. Neu ist lediglich die Art der Kombination – und damit auch die mit dieser Art verbundenen Probleme.

Realität, Reality und Scripted Reality

Umgangsweisen mit Wirklichkeit

Die Grenzen des im Fernsehen bislang Üblichen zu überschreiten, ist ein probates Mittel, um Aufmerksamkeit für ein neues Format zu erzeugen. Auf besonders spektakuläre Weise wird dieses Mittel häufiger von kommerziellen Sendern eingesetzt, erinnert sei hier stellvertretend an die Daily Talkshows der 1990er-Jahre oder an *Big Brother*. Aktuell ist es nicht nur ein einzelnes Format, sondern ein neuer Formattyp, der Anlass für heftige Auseinandersetzungen bietet: Scripted Reality. In der Fernsehpraxis werden so Formate bezeichnet, in denen Laiendarsteller in erfundenen Alltagsgeschichten mit sekundärem Realitätsanspruch agieren („so ist es zwar nicht passiert, aber es könnte so passiert sein, wenn auch mit anderen Akteuren, die den gezeigten jedoch ähnlich wären“). Vor allem im Nachmittagsprogramm von RTL gibt es eine ganze Reihe solcher Formate: *Betrugsfälle*, *Familien im Brennpunkt*, *Die Schulumittler*, *Verdachtsfälle*.

All diese Formate sind Fiction, operieren aber mit Mitteln des dokumentarischen Films. Zwar wird im Abspann darauf hingewiesen, dass das gerade Gesehene erfunden ist, aber

diesen Hinweis dürften nur wenige Zuschauer registrieren – wer liest schon Abspanne im Nachmittagsprogramm? Der Umstand, dass Scripted Reality Fiktionales als Dokumentarisches erscheinen lässt, hat diesem Formattyp vehemente Vorwürfe in der Presse eingebracht. Von „gedopter Realität“, von „Scheinrealität“ war dabei die Rede, gar von „versuchtem Publikumsbetrug“. Tonfall und Intensität der Vorwürfe machen deutlich, dass das kommerzielle Fernsehen mit Scripted Reality offenbar wieder einmal eine Grenze überschritten hat. Und zwar eine sehr wichtige Grenze, die zuvor noch nie auf so radikale Weise in Frage gestellt worden ist.

Tatsächlich ist die Unterscheidung von fiktionalem und nonfiktionalem Fernsehen ein zentrales Hilfsmittel bei der Analyse des Fernsehangebots – Letzteres behauptet einen unmittelbaren Realitätsbezug, Ersteres nicht. Bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch zweierlei: Erstens ist die Abgrenzung von fiktionalem und nonfiktionalem Fernsehen keineswegs so einfach und klar, wie es ein erster Eindruck nahelegen mag; zweitens kommt auch fiktionales

Fernsehen (wie alle fiktionalen Medienangebote) nicht ohne Realitätsbezug aus. Als These formuliert: Die Grenze zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem war immer schon unscharf und kannte viele Übergänge, Scripted Reality macht sich diesen Umstand lediglich auf neuartige Weise zunutze.

Die Grenze zwischen Fiktionalem und Nonfiktionalem

Als Leitdifferenz des Films wurde die Unterscheidung fiktional/nonfiktional schon mit seinen ersten Pionieren etabliert: Auf der einen Seite gab es die Brüder Lumière, die ihr Publikum mit kurzen dokumentarischen Streifen faszinierten; auf der anderen Seite Georges Méliès, der in seinem Studio u. a. Geschichten von Jules Verne filmisch umsetzte und damit Begründer des narrativen, des fiktionalen Films wurde. Aber schon David W. Griffiths monumentales Epos *Birth of a Nation* (1915) war ein fiktionaler Film, der gleichzeitig historisches Dokument sein wollte.



So umstritten *Birth of a Nation* wegen seiner rassistischen Tendenzen war und ist, bleibt der Film ein Meilenstein der Filmentwicklung – auch weil er demonstrierte, dass die Trennlinie zwischen Fiktionalem und Nonfiktionalem nicht in der Abwesenheit bzw. Anwesenheit von Realitätsbezug begründet ist, sondern in der Art des Realitätsbezugs. Während Nonfiktionales die „Wahrheit“ der Bilder behauptet, basiert die „Wahrheit“ des Fiktionalen auf den Vorstellungen hinter den Bildern, der „Moral von der Geschichte“, in Griffiths Fall seiner Interpretation US-amerikanischer Geschichte. Um „Wahrheit“ geht es in beiden Fällen, aber um eine jeweils andere.

Fiktionale wie nonfiktionale Medienangebote haben aber noch in anderer Hinsicht mehr gemeinsam, als die Selbstverständlichkeit der Unterscheidung vermuten lässt. Beide sind mediale Artefakte, Resultate von Inszenierung. Selbst der puristischste Dokumentarfilm hat noch nie Realität einfach abgebildet – allein durch die Wahl des Kamerablicks, durch Schnitt und Montage hat er immer schon Realität in filmische Medienrealität überführt. Als Konsequenz kennt sowohl die Filmgeschichte – vom Historienfilm bis zum „Biopic“ – als auch die Fernsehgeschichte zahlreiche Mischformen. Lange bevor es in Deutschland kommerzielle Sender gab, probierten beispielsweise Produktionen wie *Stahlnetz* oder *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (nach einem Theaterstück von Heinar Kipphardt) und das gesamte Genre des Dokumentarspiels (später: des Dokudramas) aus, wie sich Fiktionales und Dokumentarisches kreativ verbinden lässt.

Film- wie Fernsehgeschichte zeigen also, dass die Kombination nicht an sich skandalträchtig ist, sondern Kontexte und Zuordnungen offenbar eine wesentliche Rolle spielen.

Typisch für alle älteren Mischformen war, dass sie letztendlich unter Fiction rubriziert wurden, von *Birth of a Nation* bis zu *Stahlnetz* und dem Genre Dokumentarspiel. Aber wenn Kombinationen aus Fiktionalem und Nonfiktionalem prinzipiell eingeführt und akzeptiert sind, lassen sich auch immer wieder neue Varianten vorstellen. Wie etwa die Produktion *Aktenzeichen XY ... ungelöst* des ZDF, bei der der nonfiktionale Aspekt (die Verbrechersuche) dem fiktionalen (der filmischen Rekonstruktion der behandelten Fälle) eindeutig übergeordnet war. Zwar hatte auch schon *Stahlnetz* explizit außerfiktionale, also realitätsbezogene Ziele verfolgt, aber es waren eher allgemeine Ziele (Verbrechensprävention und Werbung für die Arbeit der bundesdeutschen Polizei) und der Eindruck einer normalen fiktionalen Krimiserie wurde zumindest auf der Bildebene gewahrt. Bei *Aktenzeichen XY ... ungelöst* dienten die fiktionalen Einspielungen lediglich der Illustration, die Produktion verfolgte ein ganz konkretes Ziel, nämlich noch nicht gefasste Kriminelle mithilfe der Fernsehzuschauer aufzuspüren.

Vor diesem Hintergrund betrat das Reality-TV, das kommerzielle Fernsehsender in den 1990er-Jahren aus den USA importierten, nur relatives Neuland. Das Nachspielen dramatischer Ereignisse wie in *Notruf* war dem deutschen Fernsehpublikum durchaus bekannt, neu war hingegen, dass der Spannungs- und damit der Unterhaltungsaspekt deutlich in den Vordergrund gestellt wurde. Noch stärker verwendeten anschließend Doku-Soaps (auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen) Mittel des fiktionalen Erzählens in einem dokumentarischen Kontext, so etwa Parallelgeschichten und Cliffhanger, ganz wie in einer Soap Opera.

Schon zu diesem Zeitpunkt war erkennbar, warum die komplexe Verschränkung von fiktion-

alen und nonfiktionalen Elementen für Fernsehsender, die unter Bedingungen kommerzieller Konkurrenz arbeiten, eine prinzipiell hoch attraktive Option darstellt: Das Leben mag zwar die besten Geschichten schreiben, aber Hollywood kann diese Geschichten am besten erzählen. Warum also nicht das Beste aus beiden Welten zusammenbringen, wenn sich ihre Mischbarkeit in der Mediengeschichte schon vielfach erwiesen hat?

Der Trend zur Fiktionalisierung im Nachmittagsprogramm der Privatsender

Die Veränderungen des Nachmittagsprogramms der großen Privatsender seit den 1990er-Jahren lässt in dieser Hinsicht eine bemerkenswerte Entwicklung erkennen: einen Trend hin zur Fiktionalisierung. Am Anfang standen tägliche Talkshows, in denen (gerne skandalträchtige) Alltagsgeschichten in Form von Beziehungsgeschichten verhandelt wurden. In einigen Fällen ging es dabei nicht mit rechten Dingen zu: Einzelne Gesprächspartner waren „Talkshow-Touristen“, also sich selbst fiktionalisierende Akteure, die mit immer neuen Lebensgeschichten in mehreren Talkshows auftraten. Der Skandal hielt sich jedoch in Grenzen: Wichtiger als die Authentizität, die Echtheit der erzählten Geschichten war offenbar deren Glaubwürdigkeit. Der Formattyp Talkshow hat jedoch einige strukturelle Probleme: So attraktiv die verhandelten Themen sein mögen, der Ausgang der Gespräche ist prinzipiell offen; außerdem mangelt es sendungsintern an Orientierung – da Moderatorin bzw. Moderator gegenüber den Gesprächsgästen als gleichrangig agieren, gibt es keine Autorität, die unstrittige Bewertungen abgeben kann.

Daher war es logisch, dass die Sendeplätze vieler Talkshows anschließend von Gerichtsshows übernommen wurden. Das von Folge zu Folge wechselnde Personal war sich oft im Erscheinungsbild ähnlich (aus „Talkgästen“ wurden Angeklagte/Zeugen/aktiv ins Geschehen eingreifende Zuschauer), die Themen zumindest anschlussfähig (viele kriminelle Taten basieren auf alltäglichen Problemen bzw. Beziehungsproblemen). Anders als Talkshows haben Gerichtsshows jedoch eine feste Dramaturgie – und es gibt immer ein klares, von einer unbestreitbaren Autorität, der Richterin oder dem Richter, verkündetes Ergebnis: das Urteil. Typisch für Gerichtsshows ist, dass das auftretende juristische Fachpersonal zwar tatsächlich juristisches Fachpersonal ist, die vorgeführten Fälle (und die darin involvierten Charaktere) jedoch erfunden. Das heißt, im Vergleich mit Talkshows sind hier nicht nur gelegentlich einzelne Akteure fiktional, sondern die meisten Akteure sowie der gesamte Plot. Im Grunde waren also bereits Gerichtsshows Scripted Reality, nur wurden sie noch nicht so genannt.

Auch Gerichtsshows haben als Formattyp strukturelle Probleme: Handlungsort und Basisdramaturgie sind immer gleich. Vor diesem Hintergrund stellen heute Scripted-Reality-Formate einen ebenfalls logischen nächsten Entwicklungsschritt dar. Alltags- und Beziehungsprobleme bleiben zentraler Themenfundus, das Erscheinungsbild der von Folge zu Folge wechselnden Akteure bleibt ebenfalls eine wichtige Konstante, aber das Geschehen ist nicht auf einen Handlungsort beschränkt und dramaturgisch flexibel. Der Fiktionalisierungsgrad steigt erneut: Fast alle Akteure (Ausnahme: die regelmäßigen Hauptdarsteller in *Die Schulumittler*) und ihre Geschichten sind fiktional, der Realitätsanspruch dieser Produk-

tionen bezieht sich lediglich auf die Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten und stützt sich formal auf einen dokumentarischen Inszenierungsstil.

Scripted Reality und das Problem der zwei Wahrheiten

Was ist also von den Vorwürfen zu halten, hier würde Realität „gedopt“ oder das Publikum betrogen? „Realitätsdoping“ betreiben letztlich alle Medienangebote – und auch wir selbst, indem wir Medienangebote aller Art (fiktionale wie nonfiktionale) sowohl zum Zwecke des Vergnügens als auch zur Erlangung von Weltwissen nutzen (gerne in Kombination). Und ohne Medien, ohne Schulbücher und Zeitungen, ohne Romane, Spielfilme und Fernsehserien würden wir von der Welt weitaus weniger wissen. Der Vorwurf des „Publikumsbetrugs“ geht zwar insoweit am Gegenstand vorbei, als er auf eine mediale „Abbildbarkeit“ von Realität anspielt, aber im Kern ist er berechtigt. Trotz der Hinweise im Sendungsabspann bleibt der Umstand, dass hier eine Form medialer „Wahrheit“ für eine andere ausgegeben wird – eine fiktionale für eine nonfiktionale. Es bleibt die Frage: Wie gravierend ist dieser Umstand?

Die unbefriedigende Antwort lautet: Wir wissen es nicht. Welche Form medialer „Wahrheit“ nachhaltigere oder intensivere Eindrücke hinterlässt, ist noch nicht untersucht worden. Schockieren Bilder eines Flugzeugabsturzes in einer Nachrichtensendung mehr als ein Flugzeugabsturz in einem Spielfilm, bei dem vorher sorgfältig als Sympathieträger aufgebaute Charaktere ums Leben kommen? Dieses Dilemma stellt nicht zuletzt den Jugendmedienschutz vor ein handfestes Problem. Wenn schon erwachsene Zuschauer kaum erkennen kön-

nen, dass Scripted Reality erfundene Geschichten zeigt, wie gehen dann Kinder und Jugendliche, die gerade erst dabei sind, ihre Medienkompetenz zu entwickeln, mit diesem Formattyp um? Einen Ausweg bietet nur bescheidener Pragmatismus: Kern solcher Sendungen sind die erzählten Geschichten, also dürfte vor allem wichtig sein, welche inhaltlichen Botschaften vermittelt und wie die Anteilnahme am Schicksal der auftretenden Figuren organisiert wird.

Dr. phil. habil.
Gerd Hallenberger forscht als freiberuflicher Medienwissenschaftler über Fernsehunterhaltung, allgemeine Medienentwicklung und Populärkultur und lehrt an verschiedenen Universitäten. Er ist Mitglied des Kuratoriums der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF).

