

1. Einleitung

»Ertel- [sic!]: *Darf ich einen Einwurf machen? Ich habe in einem Papier gelesen, das hier heute verteilt worden ist: ›Der Dokumentarfilm muß sich vom Journalismus freimachen.‹ Was heißt denn das? Warum muß das sein?*

Hügler: *Ich würde für mich das Wort ›Journalismus‹ durch ›Fernsehjournalismus‹ ersetzen [...], dann stimmt der Satz in etwa.*

Ertel: *Auch da würden sich, glaube ich, Generationen und viele Fernsehjournalisten beleidigt fühlen«* (in Steinmetz/Spitra 1989: 62).

Dieser kurze Disput von Dieter Ertel und Elmar Hügler spricht Bände: Beide sind anerkannte Fernsehredakteure und haben die Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus maßgeblich beeinflusst. Dennoch sind sie sich nicht einig darüber, was *Dokumentarfilm* und *Fernsehjournalismus* ist – und ob sich die Begriffe überhaupt differenzieren lassen. Durch Bezeichnungen wie *Fernsehdokumentarismus* und *Reality-TV* wird die Situation noch unübersichtlicher.

Befasst man sich mit dokumentarischen Fernsehformen und ihrer geschichtlichen Entwicklung, so sieht man sich sehr schnell mit einer Vielzahl unterschiedlicher Bezeichnungen konfrontiert, die zum Teil kaum voneinander zu unterscheiden sind. Für Christoph Baumgartner setzte bereits mit

»dem Streit um die Begriffe ›Dokumentarfilm‹ und ›Kulturfilm‹ [...] in den 30er Jahren eine Verwirrung ein, die heute, seit dem Aufkommen neuer Bezeichnungen beim Fernsehen wie ›Dokumentarbericht‹, ›Ereignisbericht‹, ›Filmbericht‹, ›Dokumentarsendung‹, ›Dokumentarische Problemsendung‹, ›Filmreportage‹ und andere, praktisch nicht mehr zu lösen ist« (Baumgartner 1959: 345).

Was Baumgartner 1959 beschrieben hat, gilt fünfzig Jahre später in verwandter Weise. Zwar finden sich in den aktuellen Programmzeitschriften die von ihm aufgeführten Begriffe nicht mehr. Dafür bezeichnet eine Unzahl neuer Wortschöpfungen und *blendings*¹ dokumentarische Formen im Fernsehen. Die Begriffsverwirrung zeigt sich immer wieder aufs Neue: Dokumentarfilm, Dokumentation, Feature, Dokumentarspiel, Doku-Drama, Doku-Soap, Doku-Thriller, Doku-Satire, Dokumödie, Reportage, *living history*, Event- oder Erlebnisdokumentation, Essayfilm, dokumentarischer Essay, dokumentarische Filmerzählung, szenische Rekon-

1 Ein *blending* ist eine Wortschöpfung, die sich aus der Vermischung zweier Begriffe ergibt. So ist *faction* ein *blending* aus *fact* und *fiction*.

struktion, szenischer Bericht, Dokufiktion, *faction*, Real-Life-Soap, Reality-Soap, Reality-TV, Fake-Doku, *mockumentary*, Pseudo-Doku, *factual entertainment*, Fiktive Dokumentation, fikionalisierte Dokumentation, *scripted documentary* et cetera.² Ungewöhnliche und hybride Formen sowie immer wieder neue Bezeichnungen für dokumentarische Fernsehsendungen finden sich in der gesamten Fernsehgeschichte.³ Doch auch jenseits der neuen Wortschöpfungen werden die Bezeichnungen für die verschiedenen Formen des Fernsehdokumentarismus nicht einheitlich gebraucht – weder von den Produzenten, Autoren und Regisseuren noch seitens der Medien- und Kommunikationswissenschaft. So aber ist und bleibt das Präfix *Doku* die »*missverständlichste Kreation*« des Fernsehdokumentarismus (Schadt 2002: 34). Bereits die grundlegenden Begriffe wie *Dokumentarfilm* und *Fernsehdokumentarismus* werden sehr unterschiedlich verwendet.⁴ Dies zeigt sich zum einen bei den theoretischen (und normativen) Hintergründen und Konzepten der verschiedenen Definitionen. Zum anderen sieht man das bei den formalen (und gegebenenfalls inhaltlichen) Differenzierungskriterien. Die Debatte im Bereich des Kinos bezieht sich vor allem auf die (Nicht-)Abgrenzbarkeit von Spiel- und Dokumentarfilm (Animations-, Industrie- und Experimentalfilm werden nur selten berücksichtigt). Mit Blick auf das Fernsehen wird die Situation dadurch komplizierter, dass in der Regel eine weitere begriffliche Differenzierung vorgenommen – oder zumindest impliziert – wird: die Unterscheidung von Fernsehdokumentarismus und Fernsehjournalismus (siehe den eingangs zitierten Disput zwischen Ertel

- 2 Gebhard Rusch wies schon 1993 darauf hin, dass viele der zur Kennzeichnung von Fernsehangeboten verwendeten Bezeichnungen nicht in der Alltagskommunikation verwendet werden: »*In der öffentlichen Kommunikation über Fernsehen, d. h. speziell in der Programmpresse, kommen zur Zeit (erhoben in den Jahren 1986 bis 1990) insgesamt ca. 2500 verschiedene Bezeichnungen für Sendetypen und Sendeformen des Fernsehens vor. Fernsehzuschauer nennen dagegen bzw. verwenden in der privaten Kommunikation nur insgesamt 500 verschiedene Bezeichnungen, von denen wiederum nur ungefähr die Hälfte auch in der Programmpresse Verwendung findet; die andere Hälfte setzt sich aus subjektiven Neologismen bzw. Kennzeichnungen zusammen. Das bedeutet, daß nur etwa 10% der in der Programmpresse verwendeten Bezeichnungen überhaupt in die Privat- und Alltagskommunikation über Fernsehen Eingang finden*« (Rusch 1993: 298).
- 3 Am 23. April 1971 zeigte das ZDF zum Beispiel die so genannte *Dokumentarunterhaltungsfernsehspielrevue ES BRAUST EIN RUF WIE DONNERHALL* (vergleiche Delling 1975: 132; Bleicher 1993: 158). – Bei den aufgezählten Begriffen handelt es sich zum Teil tatsächlich um neue Formen (Doku-Drama oder Doku-Soap), zum Teil aber nur um neue Bezeichnungen (Dokufiktion, Doku-Satire oder Doku-Thriller).
- 4 Vor allem hinsichtlich der verwendeten Begrifflichkeit herrscht kaum Einigkeit. Selbst unter Medien- und Kommunikationswissenschaftlern wird oft aneinander vorbei gesprochen, wenn man von *re-enactment*, *living history* oder vom Doku-Drama spricht (vergleiche beispielsweise dazu die einzelnen Begriffsverwendungen bei Ebbrecht/Steinle 2008; Faulstich 2008; Hißnauer 2008b/2009d). Das ist nicht unwichtig, denn theoretische Implikationen und forschungsrelevante Fragestellungen sind auch abhängig von der Definition des Forschungsgegenstandes.

und Hügler). Dabei fällt besonders ins Auge, dass diese Abgrenzung oftmals nicht sachlich und/oder theoretisch begründet vollzogen wird, sondern in erster Linie auf der Basis klischeehafter Vorstellungen. Den Vorurteilen gegenüber dem Journalismus werden dabei die vermeintlichen Vorteile des Dokumentarismus entgegengestellt. Exemplarisch für fragwürdige und klischeebelastete Dichotomien sei hier eine Gegenüberstellung von Lisa Grözinger und Kerstin Henning angeführt:

»Ein Dokumentarfilm blickt unter die Oberfläche der Dinge, hinterfragt und macht an dem Punkt weiter, wo die journalistische Berichterstattung aufhört. Ein Dokumentarist eilt nicht hektisch den Ereignissen hinterher; sondern nimmt sich Zeit, um Dingen auf den Grund zu gehen. Er begegnet Menschen mit Geduld, vor allem denen, die noch nie vor der Kamera standen. Er baut [...] intensives Vertrauen auf, wie es in einem Feature, einer Dokumentation oder einer Reportage im Regelfall nicht möglich ist. Außerdem lieben Dokumentarfilmer Außenseiter und Randgruppen. Sie recherchieren vorwiegend Themen, mit denen sich der Mensch im Alltag nicht auseinandersetzt. Die journalistischen Formen haben dagegen das Zentrum einer Gesellschaft im Blickfeld und widmen sich vorrangig aktuellen und publikumsrelevanten Inhalten« (Grözinger/Henning 2005: 51 f.).

Weniger Verständnis von journalistischen Arbeitsweisen kann man kaum zeigen. Gleichzeitig spiegelt sich hier eine normative Überhöhung des Dokumentarfilms wider (zur kritischen Auseinandersetzung mit solchen Dichotomien und anderen Begriffsverständnissen siehe Kapitel 3).

Weder im Kino noch im Radio gibt es diese Differenzierung zwischen Dokumentarismus und Journalismus. Im Bereich des Kinos findet sich zwar die Bezeichnung Dokumentarfilm, nicht jedoch ein Begriff wie journalistischer Film oder etwas Ähnliches. Im Hörfunk gibt es hingegen den Ausdruck Radio- oder Hörfunkjournalismus, nicht jedoch Radiodokumentarismus oder Radiodokumentation.⁵ Daher sieht man nur im Bereich des Fernsehens die zum Teil heftigen – und polemischen – Abgrenzungen von Dokumentarismus und Journalismus. Für das Kino gilt dies jedoch erst seit einigen Jahrzehnten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Wochenschauen oder Kulturfilme im Kino präsent. Sie sind heute aus den Lichtspielhäusern verschwunden (und finden sich – zum Teil in stark veränderter Form – im Fernsehen). John Grierson grenzte den Dokumentarfilm noch von solchen Produktionen ab: *»Ich schlage daher nach einem kurzen Blick auf die*

5 Die Formulierung ist zugespitzt, da der Begriff *Dokumentation* durchaus gelegentlich als Bezeichnung einer Hörfunksendeform verwendet wird (siehe Kribus 1995: 14 ff.). Dies ist jedoch eher selten der Fall.

weniger wertvollen Filmarten vor, den Ausdruck »Dokumentarfilm« ausschließlich für die besseren Kategorien zu verwenden« (2000 [1932–34]: 100). Explizit nennt er als Negativbeispiele »Reportage-, Magazin- und Belehrungsfilme« (2000 [1932–34]: 102). Die qualitative Höherwertigkeit des Dokumentarfilms wird damit jedoch nur behauptet, aber weder konzeptionell, inhaltlich noch formal überzeugend begründet.⁶ An dieser Situation hat sich bis heute nichts geändert, wie man an dem zitierten Beispiel von Grözinger/Henning sieht. Ein Ziel dieser Arbeit ist es daher, das Verhältnis von (Fernseh-)Dokumentarfilm, Fernsehdokumentarismus⁷ und Fernsehjournalismus auf einer nicht normativen Ebene und jenseits klischeehafter Vorstellungen zu bestimmen (beziehungsweise theoretisch zu modellieren).

Befasst man sich mit dem Fernsehdokumentarismus, so fällt auf, dass es Dokumentarfilmtheorien gibt, aber kaum theoretische Auseinandersetzungen mit dem dokumentarischen Fernsehen und seinen verschiedenen Formen. Dokumentarfilmtheoretische Ansätze können aber nicht ohne weiteres auf den Fernsehdokumentarismus übertragen werden. Produktion, Distribution und Rezeption unterliegen völlig anderen Rahmenbedingungen. Eine Theorie des Fernsehdokumentarismus muss entsprechend andere begriffliche Differenzierungen und Abgrenzungen vornehmen, von anderen Rezeptionshaltungen, Produktionsbedingungen, Arbeitsprozessen und -weisen ausgehen, Aspekte der Serialität (zum Beispiel Formatierung) berücksichtigen und den Kunstcharakter des Dokumentarischen anders – und flexibler – bestimmen.

Eine eigenständige Theorie des Fernsehdokumentarismus kann hier nicht entwickelt werden. Die Arbeit versteht sich vielmehr als eine Vorarbeit dazu. Einige relevante Aspekte werden problematisiert und theoretisch reflektiert. Insbesondere liegt ein Fokus auf begriffliche Klärungen und Abgrenzungen. Als zielführend hat sich dafür der semio-pragmatische Ansatz von Roger Odin erwiesen, der hier expliziert, in einigen Punkten (wissens-)soziologisch reformuliert⁸ und an die Bedürfnisse einer fernsehtheoretischen Argumentation angepasst wird.

Die vorliegende Arbeit ist im Rahmen einer mehrjährigen Auseinandersetzung mit der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus entstanden (siehe Hißnauer 2007a/2007b/2008a/2008b/2009a/2009b/2009c/2009d/2010b/2010c/2010e/2011a/2011b/2011c). Daher wird immer wieder auch eine historische

6 Zur (vermeintlich) besonderen Qualität des Dokumentarfilms vergleiche Kapitel 3.1 und Kapitel 6.1.

7 Während *Dokumentarfilm* im Bereich des Kinos als Gattungsbezeichnung verwendet wird, steht der Begriff im Fernsehdokumentarismus nur für eine spezifische Form (siehe Kapitel 5 und Kapitel 6.1).

8 Die soziologische Reformulierung orientiert sich nicht an makrosoziologischen Aspekten (zum Beispiel Gesellschaftsstrukturen), sondern am methodologischen Individualismus der Mikrosoziologie.

Perspektive eingenommen (zum Beispiel frühere Begriffsverständnisse und Veränderungen in den Begriffsverständnissen berücksichtigt). Dabei zeigt sich, dass die Kenntnis historischer Entwicklungen für eine sinnvolle theoretische Auseinandersetzung mit dem Fernsehdokumentarismus notwendig ist. Vor diesem Hintergrund fällt das Defizit an historischen Arbeiten besonders ins Gewicht. Hier besteht noch dringender Forschungsbedarf.

Zum Aufbau der Arbeit: Kapitel 2 setzt sich mit Grundlagen der Dokumentarfilmtheorie auseinander (Abbildcharakter, Gegenstand des Dokumentarfilms, Fiktionalität und Realitätsbezüge). Im Mittelpunkt steht die Frage, inwiefern sich Dokumentarfilm und Spielfilm unterscheiden beziehungsweise was das Wesentliche des Dokumentarfilms ist. *Dokumentarfilm* wird dabei in Anlehnung an Roger Odins semio-pragmatische Theorie als eine *komplexe soziale Praxis* beschrieben. In Kapitel 3 werden die verschiedenen medien- und kommunikationswissenschaftlichen Verständnisse vom Verhältnis Dokumentarismus/Journalismus kritisch reflektiert. Dabei zeigt sich, dass im sozialen Gebrauch der Begriffe ein jeweils weites und ein enges Begriffsverständnis zu unterscheiden ist. Kapitel 4 diskutiert den Aspekt der Authentizität bei dokumentarischen Produktionen aus semio-pragmatischer Perspektive. In Anlehnung an Manfred Hattendorf wird herausgestellt, auf welchen Ebenen dokumentarische Produktionen inszeniert sind, um einen Authentizitätseffekt zu erzielen. Kapitel 5 setzt sich mit der Strukturierung des Fernsehprogramms nach Gattungen, Genres und Formaten auseinander. Kapitel 6 und 7 widmen sich der theoriegeleiteten Problematisierung und begrifflichen Differenzierung der wichtigsten dokumentarischen Formen im Fernsehen.

* * *

Doktorarbeiten werden im ›stillen Kämmerchen‹ geschrieben – sie entstehen aber in einem sozialen Raum. Auch wenn man letztendlich selbst für das Gelingen des Wagnisses verantwortlich ist, so tragen doch viele Personen auf ihre Art dazu bei, dass Ideen Gestalt annehmen und sich entwickeln können, dass einem der Rücken in wichtigen Arbeitsphasen freigehalten wird, dass man das erforderliche Material zur Verfügung hat – und dass man auch mal auf andere Gedanken kommt. Ihnen bin ich zu Dank verpflichtet:

Ein Dank geht an meine ehemaligen Kolleginnen und Kollegen am mittlerweile abgewickelten Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft der Georg-August-Universität Göttingen. Hervorheben möchte ich vor allem die studentischen Assistentinnen und Assistenten des Lehrstuhls Journalistik Nicola Vagt, Claas Kaeseler, Matthias Wilnat, Alisa Ruprecht, Sandra Eckardt und Christian Klaus. Ein ganz besonders herzlicher Dank geht an Regina Wandrey-Traudt und Petra Koch.

Edgar Lersch, Wilhelm Reschl, Walter Uka und Bodo Witzke haben mir dankenswerter Weise Material zur Verfügung gestellt.

Dem Haus des Dokumentarfilms danke ich in Person von Wilhelm Reschl und Kay Hoffmann dafür, dass meine Arbeit in der *Close Up*-Reihe erscheinen kann. Es gibt kein passenderes Umfeld für diese Veröffentlichung. Gefördert wird die Publikation von der FAZIT-Stiftung. Auch ihr möchte ich an dieser Stelle danken.

Für fachlichen Austausch und Diskussionen danke ich insbesondere Florian Mundhenke, Matthias Steinle und Andrea Nolte. Thomas Klein war und ist mir ein besonderer Ratgeber und Freund.

Fürs Korrekturlesen danke ich Angela, Christoph, Gitta, Florian, Lexa, Matthias, Tanja und Thomas. Einen letzten Korrekturgang besorgte Rosel Müller.

Stefan und Tanja danke ich für die finanzielle Unterstützung in der Endphase der Promotion.

Für andere Gedanken und für die immer wieder mal notwendige Erdung sorgen vor allem meine Nichten und mein Neffe, die nicht immer nachvollziehen konnten, was ich da eigentlich so mache.

Claudia Stockinger hat es in unkomplizierter Weise ermöglicht, das Promotionsverfahren an der Philosophischen Fakultät anzusiedeln. Für die Unterstützung des Projekts und ihre Betreuung bin ich ihr sehr dankbar.

Ein besonderer Dank gilt Bernd Schmidt, ohne den diese Arbeit – aus mehreren Gründen – nie entstanden wäre. Er ermöglichte mir nach einer 4½-jährigen Tätigkeit in der angewandten Medien- und Kommunikationsforschung die Rückkehr an die Universität, schuf ein produktives, vertrauensvolles und wertschätzendes Arbeitsumfeld mit den nötigen Freiräumen und unterstützte mein Projekt weit über die üblichen und erwartbaren Maße hinaus. Meine Hinwendung zum Thema Fernsehdokumentarismus ist im Wesentlichen sein Verdienst. Unsere gemeinsamen Seminare, seine kritischen Anmerkungen und sein stetes In-Frage-Stellen haben mir wichtige Impulse geliefert und die Arbeit immer wieder nach vorne getrieben. Ich freue mich sehr, dass er ein einleitendes Vorwort für die Veröffentlichung geschrieben hat. Wir werden auch in Zukunft (nicht nur) über das Thema verbunden bleiben.

Gitta hielt mir insbesondere in den intensivsten Arbeitsphasen den Rücken frei. Sie musste mich besonders oft entbehren. Danke, dass Du Dich mit mir auf das Wagnis Promotion eingelassen hast!

Unsere (Schwieger-)Eltern sind immer wieder ein wichtiger Rückhalt.

Dass ich den ganzen Weg bis hierhin gehen konnte, verdanke ich vor allem meinen Eltern: Horst-Gerd, Inge und Reinhard.