

Fritz Wolf

Alles Doku – oder was?

Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen

Expertise des Adolf Grimme Instituts
im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW
der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW,
des Südwestrundfunks und des ZDF

Fritz Wolf

Alles Doku – oder was?

Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen

Expertise des Adolf Grimme Instituts
im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW
der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW,
des Südwestrundfunks und des ZDF



gefördert von:



Impressum

Herausgeber:

Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM)

Bereich Tagungen und Öffentlichkeitsarbeit

Zollhof 2, 40221 Düsseldorf

Postfach 10 34 43, 40025 Düsseldorf

<http://www.lfm-nrw.de>

Verantwortlich: Dr. Joachim Gerth

Redaktion: Antje vom Berg, Dagmar A. Rose

Gestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal

Druck: Börje Halm, Wuppertal

Juli 2003

Vorwort der Herausgeber

Dokumentationen zählen zu den Klassikern der Programmgenres. Mit den Anfängen der deutschen Programmgeschichte geht unmittelbar der Beginn der Geschichte des Fernsehdokumentarismus einher. Der Versuch, einen Ausschnitt der Wirklichkeit abzubilden, ist von einem vielseitigen Themenspektrum insbesondere politischer und kultureller Prägung sowie von individuellen Präsentationsweisen gekennzeichnet. Dem Zuschauer eröffnet das Fernsehen vor allem mit seinen dokumentarischen Formen mit dem notwendigen kritischen Blick ein „Fenster zur Welt“. Fernsehtechnische und -strukturelle Veränderungen, die unter anderem die Entwicklung der Programmstrukturen und -genres entscheidend geprägt haben, haben auch die Ausdifferenzierung des dokumentarischen Genres beeinflusst. Neue dokumentarische Formen werden auf der Basis von programmstrukturellen Notwendigkeiten, inhaltlicher und ästhetischer Experimentierfreude und ökonomischen Zwängen generiert. Auch wenn das dokumentarische Spielfeld breit abgesteckt ist, konnten bisher weitgehend klare Grenzen zum Fiktionalen gezogen werden. Im letzten Jahrzehnt lässt sich jedoch eine zunehmende Aufweichung dieser Grenze beobachten.

Aufgrund der gesellschaftlichen Bedeutung, die dem Dokumentarischen als einer informierenden und kritisch reflektierenden Ausdrucksform zukommt, gilt es, diesen Entwicklungen detailliertere Aufmerksamkeit zu schenken. Dieses gemeinsame Interesse hat die Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM), deren gesetzlicher Auftrag unter anderem darin besteht, die Entwicklung von Programmstrukturen und -formen durch Forschung zu begleiten, mit der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW (dfi), dem ZDF und dem SWR zusammengeführt. Die Kooperationspartner haben das Adolf Grimme Institut beauftragt, im Rahmen einer Expertise eine Bestandsaufnahme gegenwärtiger Trends dokumentarischer Sendungen durchzuführen. Der Medienjournalist Fritz Wolf spürt auf der Basis einer Programmanalyse und Interviews mit Medienmachern die aktuellen Entwicklungen auf und beschreibt mögliche Ursachen und Folgen derselben.

Die Expertise soll dazu dienen, einen fundierten Überblick darüber zu geben, wie sich die Situation des Fernsehdokumentarismus nach über fünfzigjähriger Entwicklung gestaltet und welche Probleme und Potentiale sich hieraus ergeben. Das vorliegende Buch soll für die zu erwartenden und wünschenswerten Diskussionen die notwendigen Grundlagen bereitstellen.

Für die beteiligten Kooperationspartner

Dr. Norbert Schneider

Direktor der LfM

Vorwort

Empirie muss sein. Denn allzu bekenntnishaft gerät sonst das Reden über die Gefahr einer Marginalisierung oder die Chance zu einem Boom des Dokumentarischen im gegenwärtigen Fernsehen. Tatsächlich gibt es ein größeres Quantum an Sendeplätzen für dokumentarische Formen als die regelmäßig klagenden insinuierten, aber es gibt auch verpasste Chancen. Obwohl Wissensmagazine boomen und das Fernsehen für breite Schichten längst die Rolle des Naturkunde- und Geschichtslehrers eingenommen hat, sind insbesondere die privatwirtschaftlich organisierten Sender zögerlich. Dokumentarfilme könnten „Krisengewinnler“ sein, weil sie in der Regel bedeutend preiswerter herzustellen sind als Fiktionales. Sie sind es nicht, weil die Sender über zu wenig sichere Erfahrung verfügen, welche Inhalte und Ausdrucksformen reichweiten-trächtig sind.

Das Wort „Doku“ aber wird inzwischen schier an alles gepappt, was nicht Nachricht oder Spielfilm ist: Filmmessay, Portrait, Reportage und Soap. Darin zeigt sich die Sehnsucht des Fernsehens, stets Wirklichkeit zu versprechen. Es zeigt sich aber auch, dass für das dokumentarische Fernsehen eine Formenvielfalt längst etabliert ist, mit der die Macher offensiv umgehen sollten. Nicht die Klage über den Verlust des „eigentlichen“ Dokumentarfilms, des großen Einzelstücks, hilft weiter, sondern die Erfindung fernseh-gerechter Spezialformen wie es z.B. „Das Schwarzwaldhaus 1902“ war und originelle filmische Handschriften auch im Rahmen des Format-Fernsehens. Denn mit der weiteren Verspartung der Fernsehlandschaft und erst recht in der zukünftigen digitalen Kanalvielfalt führen viele Wege zum Zuschauer.

Zur alten Unschuld aber, die ebenso messerscharf wie naiv definierte, dass Fiktion die Konstruktion von Wirklichkeit sei und Dokumentation deren Abbildung, führt kein Weg zurück. Kaum ein Doku-Irgendwas kommt noch aus ohne „Re-Enactment“, „szenische Rekonstruktion“ oder gar „dokumentarische Imagination“. Die Grenzen werden fließend, ein neues starkes Zentrum oder gar eine magnetisierende „Schule“ ist nicht sichtbar. Das Band zwischen dokumentarischen Formen und kritischem Journalismus aber besteht nach wie vor.

Das Fernsehen ist und bleibt eine wesentliche Basis der gesamten hiesigen Dokumentarfilmkultur. Wir bedanken uns beim SWR, dem ZDF und der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, dass sie diese von der Landesanstalt für Medien (LfM) in Auftrag gegebene Expertise unterstützt haben, die Fritz Wolf für das Adolf Grimme Institut verfasst hat. Unserer „Gesellschaft für Medien, Kultur und Bildung“ lag der Dokumentarfilm stets besonders am Herzen. Mit dieser Expertise wollen wir Diskussionen anstoßen, verfolgen aber auch unverhohlen die Absicht, das dokumentarische Fernsehen selber zu fördern.

Bernd Gäbler, Geschäftsführer Adolf Grimme Institut

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	12
1. Auf dem Boden der Tatsachen: Programmanalyse	14
1.1 Anmerkungen zur Methode	14
1.2 Programmanalyse Oktober 2002	17
1.3 Zusammenfassung	48
1.4 Exkurs: September 2002	49
2. Erste Übersicht: Eine verwirrende Mischung von Begriffen	52
3. Formate und ihre Folgen	59
3.1 Formatierung als Programm	59
3.1.1 Format ist nicht gleich Format	62
3.1.2 Dokumentarfilmer und Pandabären	65
3.1.3 Autoren, Redakteure, Produzenten: Von neuen Umgangsformen	66
3.2 Vom unaufhaltsamen Aufstieg der Hybriden	69
3.2.1 Infotainment, die Mutter der Hybriden	70
3.2.2 Geschichte(n) komplett – von der Lust am Nach-Inszenieren	72
3.3 Exkurs: Schwarzwaldhaus 1902	77
3.4 Digitalisierung: Neue Fragen zur Glaubwürdigkeit	80
3.5 Fernsehen wird die Balance halten müssen	85
4. Genres: Was bleibt, was sich verändert	87
4.1 Feature/Dokumentation	88
4.2 Reportage	91
4.3 Dokumentarfilm	93
4.4 Dokumentarische Serie und Doku-Soap	95
4.5 Doku-Drama	98
5. Wohin die Reise geht: Gespräche mit Autoren und Redakteuren, Professoren und Produzenten	100
5.1 Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen <i>Christian Bauer, Tangram-Film</i>	101
5.2 Autoren werden sich in Fachkräfte verwandeln, die Filme auf Bestellung realisieren <i>Claas Danielsen, „Discovery campus“</i>	109
5.3 Stoffe müssen geknetet werden <i>Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke, ZDF</i>	118
5.4 Existenz am Dienstag, Expedition am Sonntag <i>Hans Helmut Hillrichs, ZDF</i>	128

5.5	Nicht nur warten, was uns der Markt auf den Tisch legt <i>Christoph Hauser und Peter Latzel, SWR</i>	133
5.6	Für eine gute Idee gibt es überall Sendeplätze <i>Uwe Kersken, Gruppe 5</i>	143
5.7	Wenn der Daumen locker sitzt <i>Thomas Kufus, zero-film</i>	149
5.8	Nicht schon wieder ein Tag im Baumarkt <i>Wolfgang Landgraeber, WDR</i>	157
5.9	Fernsehen kann den blinden Fleck nicht zulassen <i>Dietrich Leder, Kunsthochschule für Medien</i>	164
5.10	Es wird nicht auf totale Vereinheitlichung hinauslaufen <i>Thomas Schadt, Regisseur</i>	171
6.	Zusammenfassung	183
7.	Wer Was Wann Wo	185
8.	Literaturverzeichnis	231
	Über den Autor	234

Einleitung

Die vorliegende Expertise untersucht dokumentarische Formate im Fernsehen auf mehreren Ebenen. Am Anfang und am Schluss stehen die beiden empirischen Stützpfiler: als Einstieg die Analyse des Programmangebots im Oktober und als Aussicht auf künftige Entwicklungen die Interviews mit den Machern, die dokumentarische Programme verantworten und herstellen. Dazwischen stellt die Expertise den Stand der Formatierung dar, untersucht Trends und Begriffe.

Die quantitative Analyse des dokumentarischen Programmangebots im Oktober 2002 ist der Ausgangspunkt der Expertise. Einbezogen in die Analyse wurden dokumentarische Sendungen in allen Vollprogrammen unter folgenden Kriterien: Sie sollten ihr Thema in einer Länge von mindestens 25 Minuten abhandeln; Magazine, die nach anderen dramaturgischen Regeln funktionieren, wurden nicht einbezogen. Ferner wurden nur dokumentarische Sendungen berücksichtigt, die in der Zeit von 9 Uhr morgens bis 1 Uhr nachts ausgestrahlt wurden; nachts laufen ausschließlich Wiederholungen. Auch Phoenix als reines Spartenprogramm wurde nicht berücksichtigt.

In der Öffentlichkeit wird Fernsehen vor allem durch seinen Charakter als Informationsmedium (Nachrichten, Magazine) wahrgenommen, zum anderen als Medium für Spielfilme, Krimis und Unterhaltungs-Events. Dass dokumentarische Sendungen einen bedeutenden Anteil des Programmangebots ausmachen, ist weniger bekannt. In einem einzigen Monat wurden im deutschen Fernsehen nahezu 1.500 dokumentarische Sendungen ausgestrahlt. Gemessen an der öffentlichen Wahrnehmung ist das eine überraschend hohe Zahl – selbst wenn man die hohe Wiederholungsrate berücksichtigt, die vor allem durch den Verbund der Dritten Programme der ARD zustande kommt.

Die Daten aus dem Oktober 2002 wurden in eine für diese Expertise erstellte Datenbank eingegeben, um sie in mehrere Richtungen befragen und auswerten zu können: Welche Sender senden wann dokumentarische Sendungen? Welchen Inhalts? Wie lang sind dokumentarische Sendungen? Welche Rolle spielt der Dokumentarfilm, welche die Reportage? Welche Genres sind bei welchen Sendern im Gebrauch, welche nicht? Das sind einige der Fragen, die mit der Untersuchung beantwortet werden sollen. (Kapitel 1)

Die Analyse des Monats Oktober 2002 als exemplarischem Zeitraum gibt ein Querschnittsbild. Es zeigt eine deutliche Tendenz zur Formatierung dokumentarischer Programme. In einem zweiten Schritt untersucht die Expertise diesen Prozess mit Blick auf die Programmentwicklung. Sie versucht eine erste Übersicht über die dokumentarische Programmlandschaft. (Kapitel 2) Sie stellt dar, was Formatierung für die einzel-

nen Sendungen bedeutet. Sie stellt ebenso dar, wie sich unter der Perspektive der Formatierung die Arbeitsbeziehungen zwischen Autoren, Redakteuren und Produzenten verändern, und was dies wiederum rückwirkend für die dokumentarischen Programme bedeutet. (Kapitel 3)

Die Expertise versucht ferner eine praxisnahe Beschreibung der Genres – soweit sie noch in Gebrauch sind. Denn in der Praxis beginnen sich Genres zu vermischen und dieser Tendenz war Rechnung zu tragen. In ihrer Darstellung und ihren Beispielen bezieht sich die Expertise so oft wie möglich auf jene Sendungen, die auch in die quantitative Untersuchung des Programms im Oktober 2002 aufgenommen wurden. Wegen der besonderen Umstände war aber ein Seitenblick auf den Monat September (ein Jahr nach dem 11. September 2001) ebenso angebracht wie ein Exkurs über den Anfang Dezember 2002 ausgestrahlten Vierteiler „Schwarzwaldhaus 1902“. An diesem Format lassen sich einige der hier behandelten Entwicklungen besonders deutlich ablesen. (Kapitel 4)

Auf einer dritten Ebene schließlich sollten die Zukunftsaussichten für das dokumentarische Fernsehen in den Blick genommen werden. Da sich bekanntlich wenige Dinge so wenig voraussagen lassen wie die Zukunft, wurde die offene Form der Interviews gewählt. Eine ganze Reihe von Autoren, Redakteuren und Produzenten haben sich zu Gesprächen bereit erklärt und ausführlich Rede und Antwort gestanden. (Kapitel 5)

Die unterschiedlichen Ansichten ausführlich zur Kenntnis zu bringen, ist Absicht dieser Expertise. Im analytischen Text werden immer wieder einige Fragen nur angeschnitten, die in den Interviews dann ausführlich erörtert werden und dort im Argumentationszusammenhang nachzulesen sind.

Diese Interviews bilden damit auch so etwas wie einen Materialvorrat für die Zukunft. Sie enthalten viele Überlegungen und auch Anregungen, wohin sich künftig dokumentarische Programme im Fernsehen entwickeln könnten.

In einem Anhang sind dokumentarische Sendeplätze mit Redaktionsadressen und Ansprechpartnern zusammengetragen.

Düsseldorf, im März 2003

1. Auf dem Boden der Tatsachen: Programmanalyse

1.1 Anmerkungen zur Methode

Der Monat Oktober ist als exemplarischer Zeitraum für eine quantitative Programmanalyse gut geeignet und aussagekräftig. Er enthält mit dem 3. Oktober nur einen Feiertag und ist damit ein durchschnittlicher Fernsehmonat; an Feiertagen programmieren die Planer erfahrungsgemäß stärker dokumentarische Sendungen. Während in den Ferien viele Wiederholungen das Programm prägen, konzentrieren sich die Sender nun wieder verstärkt auf neue Produktionen. Der Monat Oktober kann als repräsentativ angesehen werden.

Ferner liegt für die gewonnenen Daten eine Vergleichsmöglichkeit vor. Dieser Expertise ist die Untersuchung einer Programmwoche im Mai 2002 vorausgegangen. Und „Formatierung“ war das Thema eines Vortrags auf einer Tagung der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NRW (dfi) im Juni 2002 in Köln. Der Mai ist als Beobachtungsmonat ähnlich strukturiert, die Daten zeigen ähnliche Trends.

Aufgenommen in die quantitative Analyse wurden sämtliche Vollprogramme des deutschen Fernsehens. Dabei handelt es sich um die öffentlich-rechtlichen Sender ARD und ZDF, alle Dritten Programme der ARD, die beiden Kulturkanäle 3sat und Arte, sowie um die privaten Sender RTL, SAT.1, ProSieben, RTL 2, VOX und Kabel 1. Ein Sonderfall ist Arte. Zum Zeitpunkt der Analyse war die bundesweite technische Reichweite für den Kulturkanal nicht gegeben, jedenfalls nicht im Kabel. Deshalb wurden nur Sendungen ab 19 Uhr abends in die Untersuchung einbezogen, nicht aber die Nachmittagsprogramme.

Nicht in die Analyse aufgenommen wurden Spartenkanäle, darunter auch nicht der öffentlich-rechtliche Ereignis- und Dokumentationskanal Phoenix. Der Kölner Sender strahlt zwar mehr Dokumentationsprogramme aus als alle anderen Sender, produziert aber nur im Ausnahmefall selbst. Phoenix ist ein Wiederholungs- und Abspielkanal. Rechnete man die Ausstrahlungen von Phoenix hinzu, würde sich die Zahl der zugänglichen dokumentarischen Sendungen deutlich erhöhen.

Die quantitative Analyse basiert auf einer für diese Expertise erstellten Datenbank. Die Daten dafür wurden gewonnen aus den Veröffentlichungen der Sender, ihren langfristigen Programmankündigungen sowie auch aus den kurzfristigen Veränderungen im Programm, soweit sie über Programmfahnen und Pressemitteilungen publiziert wurden. Da die Daten über den Branchendienst „deutsche mailbox“ auch in elektronischer Form vorliegen und dort laufend aktualisiert werden, entspricht die Datenbasis annähernd jener, mit der auch Tageszeitungen in ihren Programmankündigungen arbeiten.

Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass die eine oder andere kurzfristige Änderung oder Umstellung übersehen worden ist. Die Unschärfe fällt aber akzeptabel gering aus. Die Programmschemata sind so festgefügt, dass kurzfristig ins Programm genommene Sendungen den entfallenen in Länge und Format gleichen. Nicht selten bleiben auch die Genres und sogar Inhalte erhalten. Größere Programmumstellungen durch Sonder-sendungen waren im Oktober nicht zu beobachten.

Zum Abgleich herangezogen wurden auch die Daten der SWR-Medienforschung. Sie listen die tatsächlich ausgestrahlten Sendungen auf. Diese Daten werden von den Sendern, die an der Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung (AGF) beteiligt sind, selbst codiert und an die GfK in Nürnberg weitergegeben.

Diese Daten erwiesen sich für den Zweck dieser Expertise aber nur als bedingt brauchbar. Erstens spiegelt sich in ihnen auch jenes begriffliche Durcheinander, das hier zur Debatte steht. So finden sich unter der Rubrik Dokumentation/Reportage gleichermaßen Fußball-Live-Übertragungen als auch historische Dokumentationen. Gerichts-Shows wie „Richterin Barbara Salesch“ oder „Das Jugendgericht“ firmieren unter der Kennzeichnung „Dokumentation mit fiktionalen Hilfsmitteln“. Die gleiche Markierung erhalten aber auch beobachtende Dokumentarfilme wie „Schützenfest“ oder „Der Glanz von Berlin“, in denen gar keine „fiktionalen Hilfsmittel“ eingesetzt werden.

Die Daten sind teilweise auch unvollständig oder möglicherweise falsch codiert. Zahlreiche ausgestrahlte Sendungen – und zwar bei allen Sendern – werden unter der Kategorie Dokumentation/Reportage überhaupt nicht ausgewiesen. Es handelt sich nach grober Überschlagsrechnung um ein Defizit von etwa 200 bis 250 Sendungen.

Berücksichtigt wurden für diese Expertise ausschließlich dokumentarische Sendungen. Darunter werden hier nicht-fiktionale Fernseh-Produktionen verstanden, die in weitestem Sinne dokumentarisches Filmmaterial nutzen, die ein einziges Thema behandeln und es filmisch gestalten. Nicht-fiktionale Formen wie Shows oder Übertragungen von Ereignissen sind ausgeschlossen. Ebenso nicht berücksichtigt sind kurze Formen, wie sie vor allem in multithematischen Magazin-Sendungen genutzt werden. Für solche, meist journalistischen Formate, gelten andere Regeln, sowohl in der Produktion als auch für die Dramaturgie. In diesem Rahmen erfasst die Expertise alle erdenklichen Programmformen, sowohl verschiedene Genres von der Reportage bis zur Doku-Soap, journalistische Dokumentationen ebenso wie essayistische, Tierfilme und Reisefilme ebenso wie das Doku-Drama.

Folgende Kriterien für die Aufnahme in die Untersuchung wurden angewendet:

Aufgenommen wurden dokumentarische Sendungen im beschriebenen Umfang:

- im Tageszeitraum von 9 Uhr morgens bis 1 Uhr nachts,
- nur Sendungen mit einer Mindestlänge von 25 Minuten, und
- moderierte Dokumentationen, sofern die Sendung nur ein Thema behandelt und die einzelnen Teile auch ohne Moderation zusammenhängend gesehen werden könnten.

Ausgeschlossen wurden

- alle Arten von Magazinsendungen,
- magazinähnliche Formate, die unter einheitlichem Titel einzelne Beiträge abhandeln, ohne dass zwischen ihnen ein dramaturgischer Zusammenhang besteht, und
- Mischformen wie moderierte Dokumentationen, sofern die Moderation einzelne Teile verbindet und die Sendung als Dokumentation im Ganzen nicht gesehen werden könnte.

1.2 Programmanalyse Oktober 2002

Das Gesamtbild

Im Oktober 2002 sind in den untersuchten Vollprogrammen 1.481 dokumentarische Sendungen ausgestrahlt worden. Das ist eine eindrucksvolle Zahl – gemessen an der öffentlichen Wahrnehmung. Auch das Bild, Fernsehen bestehe tagsüber nur aus Talk- und Gerichts-Shows, ist falsch. Wer nach Dokumentationen im Programm sucht, wird zu jeder Tageszeit auf verschiedenen Sendern fündig werden. Die Analyse erlaubt den Schluss, dass der von Kritikern gelegentlich geäußerte Verdacht, für solche Programme gäbe es im Fernsehen immer weniger Sendeplätze, unbegründet ist. Man wird vermutlich sogar sagen können, noch niemals zuvor seien im Fernsehen so viele dokumentarische Sendungen ausgestrahlt worden.

Das Gesamtbild muss allerdings relativiert werden. Die Zahlen haben, absolut genommen, nur begrenzten Wert.

Ein einschränkender Faktor ist die hohe Wiederholungsrate. Vor allem am Vormittag werden fast ausschließlich Wiederholungen ausgestrahlt. Hinzu kommt noch eine hohe Rate von Übernahmen und Mehrfach-Ausstrahlungen in den Dritten Programmen der ARD. Reihen werden hier zwischen den Sendern ausgetauscht, laufen manchmal parallel, manchmal zeitversetzt. Ein auffälliges Beispiel ist die Reihe „Bilderbuch Deutschland“. Im Oktober wurden insgesamt 50 Filme aus dieser Reihe gezeigt, darunter 42 verschiedene.

Genauere Angaben über Wiederholungen sind im Rahmen dieser Expertise kaum möglich. Im Zeitalter der Senderkonkurrenz sind Wiederholungen auch nicht ungewöhnlich. Sie gelten vielmehr als eine Möglichkeit, Zuschauer auf mehreren Plätzen und zu verschiedenen Zeiten zu erreichen. Viele Sender informieren in ihren Programmführern mittlerweile nicht mehr darüber, ob eine Sendung wiederholt wurde oder ob es sich um eine Erstausstrahlung handelt. Hans-Jürgen Weiß gibt in seiner Studie „Programm Alltag in Deutschland“ an, dass bei RTL, VOX, ProSieben und Kabel 1 etwa ein Viertel der durchschnittlichen täglichen Sendezeit aus kurzfristigen Wiederholungen von Sendungen besteht, bei ARD und ZDF, SAT.1 und RTL 2 sind es etwa 13-14 Prozent¹. Diese Zahlen dürften im Wesentlichen auch für dokumentarische Sendungen zutreffen, in bestimmten Genres, etwa bei Reisefilmen, dürfte sie sogar noch höher sein.

(1) Vgl. Hans-Jürgen Weiß: Programm Alltag in Deutschland. Das Informations- und Unterhaltungsangebot der deutschen Fernsehprogramme 1999-2001. In: Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens in Deutschland. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten, Konstanz 2001, S. 115-142.

Die hohe Zahl an dokumentarischen Sendungen ist zudem auch den festgezurrten Sendeschemata und der Sendedauer geschuldet. Rundumfernsehen kennt keine Pause, keine Lücke und keine Schwarzblende. Vor allem die längenformatierten, passgenauen Formate sind wichtig als Füllstoff für das Programmschema. Sie sind billiger als fiktionale Programme und können, wenn das Thema nicht zu speziell ist, an vielen Stellen eingesetzt werden.

Öffentlich-rechtlich weit vor privat

Welche Sender strahlen dokumentarische Programme aus und in welchem Umfang? Hier zeigen die Zahlen einen deutlichen Abstand zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern. Dokumentarische Sendungen sind eine fast ausschließlich öffentlich-rechtliche Angelegenheit. Unter welchem Blickwinkel auch immer man die Zahlen betrachtet, befinden sich RTL und SAT.1 jeweils am Ende der Ranglisten. Das Dokumentarische hat in den privaten Sendern kaum einen Stellenwert, es gibt dafür auch kaum redaktionelle Kompetenzen. Dokumentarische Sendungen verteilen sich auf die Sender wie folgende Tabelle zeigt:

Tabelle 1
Dokumentarische Sendungen – Verteilung auf Veranstalter

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
3sat	199	13,5
HR	157	10,5
BR	144	9,7
WDR	140	9,5
SWR	130	8,8
NDR	118	8,0
SFB	101	6,8
Arte	96	6,5
ORB	87	5,9
MDR	81	5,5
ARD	57	3,8
ZDF	53	3,6
VOX	50	3,4
RTL	21	1,4
Kabel 1	20	1,3
RTL 2	9	0,6
SAT.1	9	0,6
ProSieben	9	0,6
Gesamt	1481	100

Es ist klar erkennbar, dass öffentlich-rechtliche und private Sender getrennte Wege gehen. 1.363 Ausstrahlungen auf der einen stehen lediglich 118 auf der anderen gegenüber. Vergleicht man die privaten Sender untereinander, sind nahezu vierzig Prozent der dokumentarischen Programme in privaten Sendern auf VOX zu sehen – in bemerkenswertem Umfang und nicht weit entfernt vom ARD-Ersten und vom ZDF.

Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern dokumentieren diese Zahlen auch eine programmpolitische Arbeitsteilung. Vor allem die Kulturkanäle 3sat und Arte bieten die entsprechenden Sendeplätze. Das Angebot von ARD und ZDF dagegen fällt deutlich schmaler aus. Dokumentationsprogramme, die als weniger quotenträchtig gelten, werden nicht auf den massenattraktiven Sendeplätzen in den Hauptprogrammen platziert, sondern müssen ihr Publikum in den Kulturkanälen suchen – wo geschulte Zuschauer dann auch mit ihnen rechnen.

Eine herausragende Rolle für dokumentarische Sendungen spielen die Dritten Programme der ARD. 965 Sendungen, also nahezu zwei Drittel werden hier ausgestrahlt. Unter den Dritten lässt sich eine regionale Verteilung erkennen, diesmal zwischen West und Ost, wie folgende Tabelle zeigt:

Tabelle 2
Dokumentarische Sendungen – Dritte Programme im Vergleich

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
HR	157	16,4
BR	144	15,0
WDR	140	14,6
SWR	130	13,6
NDR	118	12,3
SFB	101	10,5
ORB	87	9,1
MDR	81	8,5
Gesamt	958	100

Aufschlussreich ist ferner die Häufigkeit, aufgeschlüsselt nach Wochentagen. Da die Sender sich in ihren Planungen auch auf die Programme der Konkurrenz einstellen, hat sich so etwas wie eine Rangfolge der Wochentage ergeben. Am Freitag zum Beispiel strahlen die privaten Sender hauptsächlich Unterhaltungsformate, vor allem Comedy, aus. Diese Programmfarbe färbt auch auf andere ab: Am Freitag haben Dokumentationen auf allen Sendern die geringste Chance auf Ausstrahlung.

Tabelle 3
Verteilung dokumentarischer Sendungen auf Wochentage

Wochentag	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Dienstag	250	16,9
Sonntag	249	16,8
Donnerstag	249	16,8
Mittwoch	235	15,9
Samstag	177	11,9
Montag	169	11,4
Freitag	152	10,3
Gesamt	1481	100

Zum Vergleich: Neuproduktionen

Die Zahlen der Datenanalyse drücken lediglich aus, wie häufig dokumentarische Sendungen auf welchen Sendern ausgestrahlt wurden. Darüber, wie viele dokumentarische Sendungen die Anstalten selbst produzieren, sagen sie nichts aus.

Die Daten lassen sich aber mit der tatsächlichen Produktionsleistung der Sender in Beziehung setzen, zumindest was die ARD-Sender angeht. Als Informationsquelle werden dazu die ARD-Programm-Messen „Kultur“ (27./28.3.2003), „Dokumentarfilm“ (8./9.10.2002) und „Politik, Wirtschaft und Gesellschaft“ (25.-27.9.2002) herangezogen. Auf diesen Messen werden ARD-intern die dokumentarischen Neuproduktionen vorgestellt. Die Angebote der einzelnen Anstalten schwanken von Messe zu Messe, doch lässt sich aus den Programmlisten annähernd ableiten, in welcher Größenordnung und in welchen Verhältnissen die einzelnen Sender produzieren. Die Zahlen sind nur als Annäherung zu verstehen und dienen vor allem zum Vergleich.

Tabelle 4
Neuproduktion ARD-Programme: Sparte „Kultur“

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
SFB	10	20,4
BR	8	16,3
SWR	7	14,3
WDR	7	14,3
DW	4	8,2
MDR	4	8,2
SR	4	8,2
HR	3	6,1
ORB	2	4,0
NDR	0	0
Gesamt	49	100

Hier fällt vor allem die Spitzenposition des SFB auf. Sie erklärt sich dadurch, dass der Sender sechs Produktionen aus der Reihe „Stadt, Land, Fluss – Berlin“ angeboten hatte, die auf anderen Sendern sonst in den Regionalprogrammen laufen und nicht für den Programm pool der ARD angeboten würden.

Tabelle 5
Neuproduktion ARD-Programme: Sparte „Politik, Wirtschaft und Gesellschaft“

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
NDR	24	23,3
WDR	20	19,4
BR	16	15,5
SWR	13	12,6
ORB	12	11,7
MDR	7	6,8
SFB	7	6,8
HR	3	2,9
DW	1	1,0
Gesamt	103	100

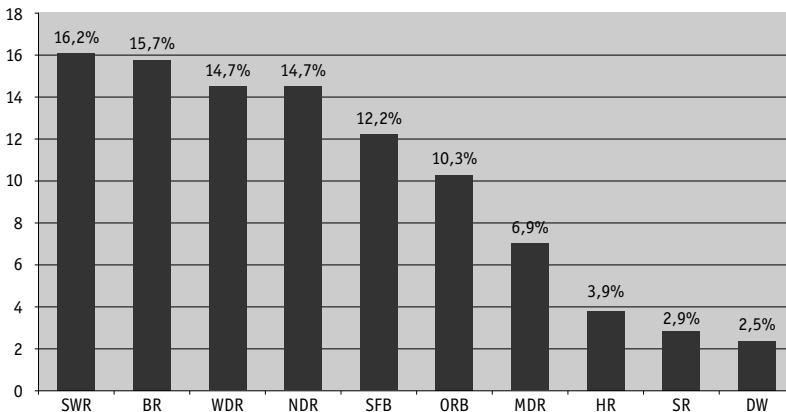
Hier fällt die Spitzenposition des NDR auf, der auf der Programm-Messe „Kultur“ überhaupt nicht vertreten war.

Nimmt man alle drei Programm-Messen zusammen (die Tabelle „Dokumentarfilm“ wird im folgenden Abschnitt „Genres“ präsentiert) ergibt sich folgendes Bild:

Tabelle 6
Neuproduktion dokumentarischer Programme in der ARD insgesamt

Veranstalter	Kultur	Politik	Dokumentarfilm	Gesamt
SWR	7	13	13	33
BR	8	16	8	32
WDR	7	20	3	30
NDR	0	24	6	30
SFB	10	7	8	25
ORB	2	12	7	21
MDR	4	7	3	14
HR	3	3	2	8
SR	4	0	2	6
DW	4	1	0	5
Gesamt	49	103	52	204

Abbildung 1
Neuproduktion dokumentarischer Programme in Prozent



Hier ist vor allem auffällig, welches Bild sich für den HR ergibt. In der Zahl der Ausstrahlungen noch an der Spitze der Dritten Programme, befindet er sich in Zahl der Neuproduktionen am Ende des Feldes. Der HR strahlt also in seinem Dritten Programm in der Hauptsache Übernahmen aus anderen Sendern aus.

Die Zahlen – noch einmal: annähernd und nur zum Vergleich gedacht – bestätigen auch die Diagnose vom Ost-West-Gefälle. SWR, BR, WDR und NDR produzieren das Gros aller dokumentarischen Programme, auch hier mit verschiedenen Gewichtungen. Der NDR ist bei „Politik Wirtschaft und Gesellschaft“ führend, der SWR bei den Dokumentarfilmen, der BR bei Kulturthemen.

Längenformate

Die starke Durchstrukturierung des gesamten Programmablaufs hat zu einer durchgängigen Festlegung der Sendelängen geführt. Für dokumentarische Sendungen haben sich Längen von 30 und 45 Minuten durchgesetzt.²

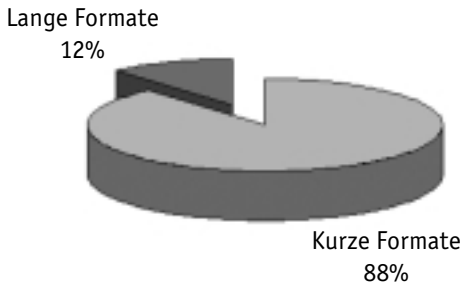
Fasst man die kurzen Formate von 25 bis 45 und mehr (45+) Minuten und die langen Formate ab 60 Minuten zusammen, dann ergibt sich folgendes Bild.

Tabelle 7

Kurze Formate		Lange Formate	
Minuten	Anzahl der Sendungen	Minuten	Anzahl der Sendungen
25	53		
30	528	60	95
30+	20	60+	27
45	635	90	28
45+	75	90+	20
Gesamt	1311	Gesamt	170

(2) Zur besseren Übersichtlichkeit werden hier die Sendelängen mit glatten Zahlen angegeben. Die reale Sendelänge eines 45-Minüters sind 42,5 Minuten, die eines Halbstünders 28 Minuten.

Abbildung 2 Längenformate in Prozent



Dieses Bild ist eindeutig: Die große Mehrheit der Sendungen, knapp 90 Prozent, sind in der kurzen Form gehalten. Dagegen dauern nur knapp 12 Prozent der Sendungen 60 Minuten und länger. Die Längenformatierung als unmittelbares Resultat der Fixierung des Programmablaufs in Sendedeschemata ist also weitgehend durchgesetzt.

Die Sendelängen lassen sich auch bestimmten Genres zuordnen. So hat sich als Normalmaß für die Fernsehreportage das 30-Minuten-Format etabliert. Dokumentationen haben dagegen meist eine Länge von 45 Minuten. Größere Umfänge werden vor allem dem Dokumentarfilm zugemessen. Die Mehrheit der Dokumentarfilme (60 %) sind 60 bis 90 Minuten lang oder noch darüber hinaus.

Diese sehr fest gefügten Längenformatierungen schaffen Produzenten und Redakteuren einige Probleme. Nicht alle Stoffe lassen sich in kurzen Formaten erschöpfend oder ausreichend behandeln. Viele Sender lösen das Problem inzwischen damit, dass sie ihre Stoffe in Reihen oder Mehrteilern verarbeiten.

Die Normierung auf die Länge einer Schulstunde macht sich im internationalen Programmverkehr störend bemerkbar. Vor allem im angelsächsischen Fernsehen arbeiten die Sender mit dem Stundenformat, mit realen Längen von 52 Minuten. Produzenten, die international agieren, sind häufig gezwungen, ihre Produktionen mehrfach umzuformatieren.³

(3) Siehe dazu die Gespräche mit Christian Bauer und Thomas Kufus in Kapitel 5.

Sendeplätze und Sendeflächen

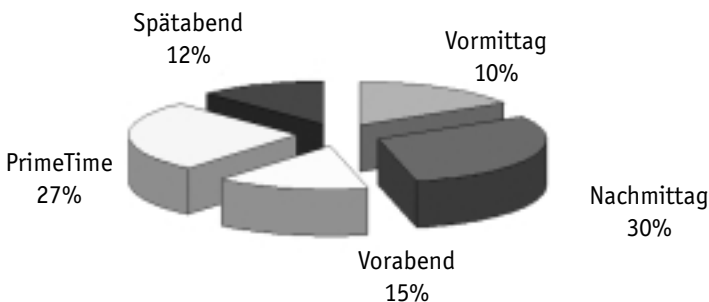
Wie verteilen sich dokumentarische Sendungen über den Fernsehtag? Um eine größere Übersichtlichkeit zu erreichen, wurden nicht Sendepplätze einzeln aufgeführt, sondern nach Flächen eingeteilt.

Vormittag:	von 09-13 Uhr.
Nachmittag:	von 13-17 Uhr
Vorabend:	von 17-20 Uhr
Prime Time:	von 20-23 Uhr
Spätabend:	von 23-01 Uhr

Kleinere Abweichungen gibt es nur in der Prime Time. Je nach Sendeschema und der Positionierung der Hauptnachrichten definieren die Sender ihre Prime Time unterschiedlich. Im vorliegenden Fall ist das nur für das ZDF relevant, das den Beginn seiner Prime Time um 19.30 Uhr ansetzt. Für das ZDF fallen die wichtigen Dokumentationstermine am Sonntag damit in die Hauptsendezeit. In diesem Punkt wurde die Datenbank angepasst. Bei allen anderen Sendern, den privaten vor allem, spielt eine veränderte Prime Time für die Statistik keine Rolle. Dokumentationen werden dort nur in der zweiten Hälfte der Sendefläche Prime Time platziert.

Sieht man sich das Gesamtbild an, so verteilen sich dokumentarische Sendungen folgendermaßen auf den Fernsehtag.

Abbildung 3
Sendeflächen in Prozent



Die meisten Sendepplätze für dokumentarische Sendungen finden sich am Nachmittag, nahezu ein Drittel. Dahinter folgt an zweiter Stelle mit mehr als einem Viertel aller Dokumentationen die Prime Time. Dies ist allerdings ein überraschender Befund. Zumindest widerspricht er der allgemeinen und öffentlich häufig vertretenen Ansicht, dokumentarische Sendungen kämen im Hauptabendprogramm nur selten vor.

Der hohe Anteil erklärt sich vor allem aus der Bedeutung, die die Kulturkanäle Arte und 3sat den dokumentarischen Genres zuweisen und sie entsprechend platzieren. Ihr Anteil an den Prime-Time-Dokumentationen beträgt knapp 30 Prozent. 3sat programmiert allerdings knapp die Hälfte der Dokumentationen am Nachmittag.

Insgesamt findet man jedoch bei den Prime-Time-Terminen erhebliche Unterschiede zwischen den Sendern, wie folgende Tabelle zeigt:

Tabelle 8
Dokumentarische Sendungen in der Prime Time nach Veranstaltern

Veranstalter	Sendungen gesamt	davon in der Prime Time absolut	davon in der Prime Time in Prozent
Arte	199	71	35,7
VOX	57	19	33,3
ProSieben	9	3	33,3
ZDF	53	16	30,2
RTL 2	21	6	28,6
SWR	144	40	27,8
3sat	157	42	26,8
SFB	140	36	25,7
HR	101	26	25,7
NDR	81	20	24,7
MDR	87	21	24,1
WDR	96	23	24,0
ORB	130	30	23,1
SAT.1	9	2	22,2
RTL	9	2	22,2
BR	118	26	22,0
Kabel 1	20	4	20,0
ARD	50	8	16,0
Gesamt	1481	395	26,7

Auffälligstes Ergebnis ist sicherlich, dass die ARD von allen Sendern, die kommerziellen eingeschlossenen, den geringsten Anteil ihrer Dokumentationen zur Prime Time zeigt, nämlich nur 16 Prozent. Anders das ZDF, das nahezu ein Drittel der Dokumentationen in diesem Zeitraum sendet. Der hohe Wert für ProSieben ist dem Umstand geschuldet, dass der Sender den Dreiteiler „Dinosaurier – Im Reich der Giganten“ zur besten Sendezeit ausgestrahlt hat. Auch VOX sendet seine Dokumentationen zu einem

Drittel zur Prime Time. Auch der hohe Wert für Arte ist hier nur relativ zu verstehen, da die Nachmittagsprogramme in der Programmanalyse nicht berücksichtigt wurden. Die Dritten Programme dagegen bewegen sich etwa alle auf einem Niveau: Sie zeigen etwa ein Viertel aller Dokumentationen zur Prime Time.

Bei Durchsicht der einzelnen Sender zeigt sich weiterhin, dass einige Dritte Programme wie der ORB und der SFB zwar im Ganzen weniger Dokumentationen ausstrahlen als andere Dritte, dafür aber einen höheren Prozentsatz in der Prime Time programmieren. Umgekehrt platziert dagegen ein Sender wie der WDR nur einen geringen Prozentsatz seiner Sendungen zur Hauptsendezeit, 23 von 140, dagegen wesentlich mehr, nämlich 41, am Nachmittag.

Sendungsformate

Längenformatierung ist die einfachste Art der Formatierung. Formate werden aber auch in Bezug auf andere vergleichbare Sendungen gebildet. Dafür sind verschiedene Absichten ausschlaggebend. Zum einen sollen Sendungsformate den Zuschauern die Möglichkeit geben, Produktionen im Gesamtprogramm leichter verorten zu können. Zum anderen sollen Formate dazu dienen, Sendungen gegenüber anderen abzuheben und als Programm-Marke zu etablieren.

Folgende Sendungsformate lassen sich klassifizieren:

Die **Dachmarke** ist ein aus dem Printjournalismus stammender Begriff, der hier für diese Expertise übernommen wurde. Dachmarken dienen dazu, den Lesern schnell einen Hinweis auf Thema und Machart zu geben. In diesem Sinne prägt auch das Fernsehen Dachmarken. Dabei kann es sich um journalistische Dachmarken handeln, die wie am Kiosk das Produkt auf einen Blick identifizierbar machen, wie z.B. „Spiegel-TV“ oder „Stern-TV“. Andere Dachmarken charakterisieren einen bestimmten Sendungstypus. „Die story“ will sich bei den Zuschauern den Ruf erwerben, politisch-gesellschaftliche Stoffe erzählerisch zu präsentieren. „Das Rote Quadrat“ markiert eine medienkritische Methode: Ein bekanntes Fernsehbild wird fixiert und in einen roten Rahmen gesetzt; die einzelnen Filme handeln dann von der Geschichte hinter den Bildern.

Eine **Reihe** liegt vor, wenn einzelne Filme zwar in sich geschlossen, zugleich aber Teile eines übergeordneten Themas sind. Die jeweils einzelnen Filme können von verschiedenen Autoren stammen. So etwa in „Bilderbuch Deutschland“.

Eine **Serie** liegt vor, wenn die einzelnen Teile aufeinander aufbauen und durch Erzähltechniken aneinander gekoppelt werden. An den verschiedenen Teilen einer Serie

können verschiedene Autoren auf verschiedenen Ebenen der Produktion arbeiten, vergleichbar den fiktiven TV-Serien. In der Doku-Soap haben sich dokumentarische Serien zu einem eigenen Genre verdichtet. Es gibt auch dokumentarische Serien, die nicht als Doku-Soap bezeichnet werden können wie etwa „Die Menschen von Weesenstein“ im ZDF, im Sender als „dokumentarische Filmerzählung“ charakterisiert.⁴

Ein **Mehrteiler** liegt vor, wenn eine zusammenhängende Geschichte in mehreren Teilen erzählt wird, in der Regel von denselben Autoren. Etwa der Vierteiler „Heimatfront – Kriegsalltag in Deutschland“.⁵

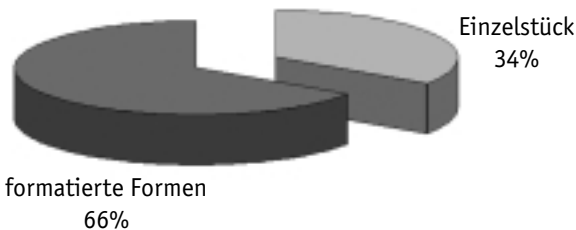
Die Auswertung der Zahlen ergibt eine eindeutige Tendenz: dokumentarische Programme werden häufig verpackt, sie werden ein-, zu- und untergeordnet. Das dokumentarische Einzelstück ist nicht mehr das programmprägende Format.

Folgende Tabelle kann das veranschaulichen:

Tabelle 9
Sendungsformate

Formate	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Einzelstück	510	34,4
Dachmarke	564	38,1
Mehrteiler	113	7,6
Reihe	277	18,7
Serie	16	1,1
nicht einzuordnen	1	0,1
Gesamt	1481	100

Abbildung 4
Formatierungsgrad in Prozent



(4) Folge 1 ausgestrahlt im ZDF, 06.10.02.

(5) Folge 1 ausgestrahlt im SWR am 06.10.02.

Nur etwas mehr als ein Drittel der Sendungen lässt sich also noch eindeutig als Einzelstück kennzeichnen. Alle anderen sind in verschiedenster Form eingebunden.

Nimmt man die Einzelstücke als Gradmesser für nicht formatierte Programme, dann ergibt sich für die einzelnen Sender folgendes Bild:

Tabelle 10
Einzelstücke und formatierte Sendungen im Vergleich

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	davon Einzelstücke	formatierte Sendungen in Prozent
VOX	50	0	100,0
Kabel 1	20	0	100,0
RTL 2	9	0	100,0
RTL	21	1	95,3
ProSieben	9	1	88,9
ZDF	53	6	88,7
SAT.1	9	2	77,8
BR	144	34	76,4
HR	157	38	75,8
ARD	57	14	75,7
WDR	140	46	67,2
SWR	130	44	66,2
NDR	118	43	63,6
SFB	101	43	57,5
3sat	199	89	55,3
ORB	87	48	44,9
MDR	81	45	44,5
Arte	96	56	41,7
Gesamt	1481	510	65,6

Damit zeigt sich ein deutliches Bild. Der Grad der Formatierung ist bei den privaten Sendern am höchsten. Sie nehmen fast ausschließlich formatierte Sendungen ins Bild. Bei den öffentlich-rechtlichen Sendern ist im ZDF die Formatierung am weitesten verbreitet. Bei den ARD-Sendern lässt sich wieder ein deutliches Ost-West-Gefälle erkennen. Der Formatierungsgrad ist bei ORB und MDR am geringsten. Einen geringeren Formatierungsgrad zeigen auch 3sat und vor allem Arte. Der Kultursender strahlt die meisten Einzelstücke aus. Dieser Befund korreliert deutlich auch mit der großen Bedeutung, die auf Arte dem Autoren-Dokumentarfilm zugewiesen wird.

Allerdings stecken in den Klassifizierungen auch Unschärfen. Je nach Umfang und Grad der Formatierung können sich unter einer Dachmarke auch Einzelstücke verbergen. Damit ist die Zahl der Einzelstücke um einiges höher als die Tabellen auf den ersten Blick zeigen.

Es sind auch Kombinationen möglich. So können sich unter einer Dachmarke wie etwa „Spiegel-TV“ auch Mehrteiler verbergen, unter dem Dach der „Story“ sind auch schon Reihen ausgestrahlt worden. Insgesamt hat sich in den letzten Jahren eine Vielzahl von differenzierten Sendungsformaten auch im Dokumentarischen herausgebildet.

Sendungsformate lassen darüber hinaus unterschiedliche Grade von Formatierungs-Eingriffen zu. Es gibt Dachmarken, unter denen bis auf wenige Grundübereinkünfte die Autoren freie Hand haben, ihre Geschichte zu erzählen. Es gibt ebenso Dachmarken, in denen die Formatierungs-Anweisungen an Autoren auch den dramaturgische Aufbau bis hin zum Einsatz der Musik umfassen. Die verschiedenen Tiefen der Formatierung lassen sich allerdings quantitativ nicht erfassen – diese Entwicklungen werden in Kapitel 3 analysiert.

Genres

Noch wesentlich unschärfer zu fassen sind Kategorisierungen nach Genres. Genre-begriffe verschwimmen und klare Zuordnungen sind oft nicht mehr möglich. In der Fernsehpraxis haben sich zahlreiche Übergangs- und Mischformen etabliert.

Für den Zweck der quantitativen Analyse werden die Genre-Begriffe hier folgendermaßen gefasst.

Dokumentation: vor allem ein journalistisches Genre. Sie stellt ein Thema in den Vordergrund, geht dabei häufig von einer These aus, arbeitet mit dokumentarischem Material, fußt auf Recherche und ordnet ihr Thema möglichst in einen größeren Zusammenhang ein.

Reportage: eine subjektive Darstellungsform. Sie erzählt Geschichten aus dem Erleben des Reporters heraus. Augenzeugenschaft ist ihr zentrales Moment.

Dokumentarfilm: das große filmgeschichtliche Genre unter den dokumentarischen Formen. Der Dokumentarfilm ist Autorenfilm mit individueller Handschrift, meist in Spielfilmlänge. Es gibt aber auch kurze Dokumentarfilme.

Porträt: auf eine oder mehrere Personen konzentrierte Dokumentation, die oft auch Reportage-Elemente enthalten kann.

Essay: filmische Abhandlung, die sich auf Thesen stützt und verschiedener illustrierender Methoden bedient.

Doku-Soap: die Verbindung von dokumentarischer Sendung mit seriellen Erzählstrukturen wie parallelen Erzählsträngen, Cliffhangern und kurzen Erzählbögen. Kann inzwischen als eigenes Genre gelten.

Doku-Drama: die Kombination fiktiver mit dokumentarischer Erzählung. Aufgebaut nach dramaturgischen Gesetzen des Dramas, häufig mit fließenden Übergängen zwischen Fiktionalem und Dokumentarischem. Eine Mischform, die nur im Fernsehen zu finden ist.

Collage: ein auf Montage verschiedener und unterschiedlicher ästhetischer, zum größten Teil vorgefundener Materialien basierender Film.

Diese kurzen Begriffsbestimmungen können hier nur zu einer sehr groben und vorläufigen Orientierung genutzt werden. In der Realität sind häufig saubere Trennungen ohnehin nicht möglich. Dokumentationen enthalten oft Reportage-Teile. Manche Reportage ist in Wirklichkeit eine Dokumentation. Porträts können sowohl eher reportageartig sein wie auch näher an der Dokumentation, etwa historische Porträts. Dokumentarfilme enthalten häufig Reportage-Elemente, wie etwa „11. September“ von Jules und Gédéon Naudet, können aber auch essayartig aufgebaut sein, wie etwa die Filme von Harun Farocki.

Die ohnehin schon vorhandene Unschärfe bei den Genre-Begriffen wird in der Praxis noch vergrößert. So benutzen die Sender den Begriff der Dokumentation meist als eine Art Überbegriff. Es können damit ebenso klassische Dokumentationen gemeint sein wie Reportagen, Features oder Essays.

Für eine alle Unwägbarkeiten und Übergänge berücksichtigende Genre-Klassifizierung wäre die genaue inhaltliche Kenntnis aller 1.500 Sendungen notwendig, was im Rahmen dieser Expertise nicht zu leisten war. Im Wesentlichen orientiert sich die folgende Klassifizierung deshalb an den Angaben der Sender und kombiniert sie mit eigener Programmkenntnis. Als Reportage firmiert, was die Sender ausdrücklich als Reportage kennzeichnen oder was aus der Programmkenntnis heraus als Reportage gewertet wurde. Ebenso verhält es sich mit dem Dokumentarfilm. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass vor allem Arte mit diesen Kategorien sorgfältiger umgeht, eben weil diese Formen in der Senderphilosophie eine wichtige Rolle spielen.

Tabelle 11
Häufigkeit der Genres

Genre	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Dokumentation	1137	76,8
Reportage	219	14,8
Dokumentarfilm	76	5,1
Porträt	28	1,9
Doku-Soap	6	0,4
Doku-Drama	4	0,3
Essay	1	0,1
Reality	1	0
Collage	5	0,3
Nicht einzuordnen	4	0,3
Gesamt	1481	100

Die Übersicht lässt folgende Aussagen zu:

Dokumentationen bilden die große Mehrheit unter den dokumentarischen Sendungsformaten – die Zahl ist aber aus den oben genannten Gründen wenig aussagekräftig, weil nahezu alles als Dokumentation verbucht wird. Die Reportage ist als Genre häufig vertreten, aber wegen der vielen Mischformen kaum zuverlässig erfassbar. Porträts spielen mit 28 ausgewiesenen Sendungen eine vergleichsweise geringe Rolle. Für Essay und Collage scheint in der derzeitigen Fernsehlandschaft kaum noch Platz. Im Oktober 2002 findet sich nur ein dokumentarischer Essay, „Land ohne Eigenschaften“ von Harald Friedl auf 3sat. Fünf Produktionen sind als Collagen kenntlich gemacht, darunter ein WDR-Vierteiler „Super 8 vor Mitternacht“, also insgesamt nur zwei Sendungen, die formal von herkömmlichen Genres abweichen. Die Zahlen lassen sich auch vorsichtig interpretieren als ein Hinweis darauf, dass die Formatierung auch zu einer Verarmung vor allem filmkünstlerischer Ausdrucksformen führt und sich diese Situation auch absehbar nicht ändern wird. Essay und Collage werden deshalb in der detaillierten inhaltlichen Untersuchung in Kapitel 4 nicht weiter berücksichtigt.

Das gilt auch für das grenzwertige Format „Reality“. Hier ist im Oktober nur eine Produktion ausgewiesen, „48 Stunden Angst – das wirkliche Blair Witch Project“ auf ProSieben. Das spiegelt allerdings nur die Situation im Oktober 2002 wider. In den ersten Monaten des Jahres 2003 wurden bereits zahlreiche neue Reality-Formate ausgestrahlt, unter anderem eine neue Variante von „Big Brother“, für die zweite Jahreshälfte sind noch weitere Formate angekündigt. Speziell als Unter-

haltungsformate – Casting-Shows, Dating-Shows und Lifestyle-Shows und Jahren – werden sie im Fernsehen wieder eine bedeutendere Rolle spielen.

Im Grunde lassen sich auf der Ebene der Genres nur für den Dokumentarfilm und die Doku-Soap relevante quantitative Aussagen treffen.

Eine besondere und immer umstrittene Rolle kommt dem Dokumentarfilm zu. Besonders der lange Dokumentarfilm, auf Arte „Grand Format“ genannt, ist so etwas wie die Königsdisziplin. Der Dokumentarfilm gehörte im Fernsehen immer zu den programmprägenden Genres, wenngleich seine ästhetische Bedeutung (z.B. der „Stuttgarter Schule“) größer war als der tatsächliche Programmumfang. Der lange Dokumentarfilm war immer eine Minderheit unter den Genres. Unter dem Druck der Formatierung von Programmabläufen wird er aber vermutlich künftig eine noch geringere Rolle spielen.

Tabelle 12
Dokumentarfilme in den jeweiligen Programmen

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
3sat	17	22,4
Arte	17	22,4
WDR	7	9,2
HR	6	7,9
ORB	5	6,6
SWR	5	6,6
BR	5	6,5
ZDF	4	5,3
MDR	4	5,3
NDR	3	3,9
SFB	2	2,6
ARD	1	1,3
Gesamt	76	100

Von den 76 Dokumentarfilmen liefen knapp die Hälfte, 44,8 Prozent, zu gleichen Teilen in den Kulturkanälen Arte und 3sat. Bei den Dritten Programmen der ARD bewegen sich die Anteile entsprechend dem Anteil an ausgestrahlten dokumentarischen Programmen. Nur der ORB gibt, verglichen mit der Gesamtzahl, dem Dokumentarfilm einen deutlich höheren Stellenwert. Das ZDF zeigt vier Dokumentarfilme, darunter drei im „Kleinen Fernsehspiel“, das programmatisch neben fiktiven Fernsehfilmen auch

Dokumentarfilme junger Autoren produziert. Die ARD dagegen ist mit einem einzigen Dokumentarfilm im Oktober besonders spärlich besetzt. Weniger haben nur die privaten Sender aufzuweisen, die dieses Genre überhaupt nicht bedienen.

Dokumentarfilme gehören in der Regel zu den langen Formaten. In welchem Umfang, zeigt folgende Grafik.

Abbildung 5
Dokumentarfilm Längen in Prozent



Auch hat sich die Sendezeit für lange Dokumentarfilme systematisch verschoben. Im ZDF z.B. ist das „Kleine Fernsehspiel“ auf einen Ausstrahlungstermin nach Mitternacht gewandert. Nahezu die Hälfte der 76 Dokumentarfilme, nämlich 36, wird auf dem Spättermin ausgestrahlt. 29 Sendeplätze liegen in der Prime Time. Auch da sind die Gewichte ungleich verteilt. Während MDR, SWR, HR und WDR ihre Dokumentarfilme ausschließlich zum Spättermin ausstrahlen, platziert der ORB das Genre nur zur Prime Time. Auch der BR hat zwei Dokumentarfilmen die besseren Plätze in der Hauptsendezeit reserviert.

Dazu folgende Tabelle:

Tabelle 13
Dokumentarfilme nach Sendefläche

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	davon Prime Time	davon Spätabend
3sat	17	10	1
Arte	17	10	7
WDR	7	0	6
HR	6	0	3
ORB	5	5	0
SWR	5	0	5
BR	5	2	2
ZDF	4	0	3
MDR	4	0	4
NDR	3	0	3
SFB	2	1	1
ARD	1	0	0
Gesamt	76	28	35

Insgesamt lässt sich sagen, dass das Genre Dokumentarfilm noch seinen Platz hat, in der Hauptsendezeit allerdings nur in den beiden Kulturkanälen und im ORB. Ansonsten werden Dokumentarfilme nur unter den ungünstigeren Bedingungen des späten Sendeplatzes ausgestrahlt.

Sieht man im Vergleich dazu die Zahlen aus den Produktionslisten der ARD-Programm-Messen, so zeigen sich jedenfalls für die Dritten Programme der ARD signifikante Unterschiede.

Tabelle 14
Neuproduktion Dokumentarfilm gemäß der ARD-Programm-Messen

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
SWR	13	25,0
BR	8	15,4
SFB	8	15,4
ORB	7	13,5
NDR	6	11,5
MDR	3	5,8
WDR	3	5,8
SR	2	3,8
HR	2	3,8
Gesamt	52	100

Hier ist eindeutig der SWR der federführende Sender in der ARD. Hier werden ein Drittel der Dokumentarfilme hergestellt. Der HR dagegen, der im Abspiel an vorderer Position liegt, findet sich bei den Neuproduktionen am Ende. Auffällig auch die geringe Zahl an Neuproduktionen, die der WDR vorgestellt hat, der sich sonst, was dokumentarische Programme insgesamt angeht, sowohl im Abspiel wie bei den Neuproduktionen im Spitzenfeld befindet. Es bestätigt sich auch bei diesen Zahlen noch einmal, dass der ORB, verglichen mit der Kapazität des Senders insgesamt, dem Genre Dokumentarfilm überproportional große Aufmerksamkeit zuwendet.

Keine Aussagen lassen sich aus dem Monatsquerschnitt für die Genres der Doku-Soap und des Doku-Dramas treffen. Beide sind vergleichsweise selten vertreten. Doku-Drama ist ein Genre, das eher für Ereignis-Fernsehen geeignet ist und steht dementsprechend insgesamt auch seltener auf dem Programm.

Doku-Soaps waren in diesem Oktober ungewöhnlich wenig vertreten. Insgesamt waren nur drei Doku-Soaps auf Sendung, darunter zwei Teile von „Geburtsstation“, einer der ersten Doku-Soaps im deutschen Fernsehen, die genauso gut als Dokumentarfilm bewertet werden könnte, weil hier die dokumentarische Beobachtung das prägende Merkmal ist. Dazu kamen noch zwei Folgen der Tier-Doku-Soap „Ein Heim für alle Felle“, gleichfalls eine Wiederholung.

Die Programmentwicklung seither zeigt aber, dass die dokumentarische Serie oder Doku-Soap verstärkt in den Programmplanungen vorkommt. RTL 2 hat mit „Schnuller-

alarm“ bereits die dritte Staffel versendet und mit „Er und Er“ eine neue Doku-Soap aufgelegt. SAT.1 legt eine vergleichbare Soap auf und auch ProSieben, sonst enthaltsam in dokumentarischen Genres, plant ab August 2003 einige Doku-Soaps.

Auch Arte produziert weiterhin für die Wochentage von Montag bis Donnerstag entsprechende Formate – zur Prime Time, ab 2004 wöchentlich. Die Formate werden dann aber dokumentarische Serie genannt. Das gilt auch für „Die Menschen von Weesenstein“, die im ZDF „dokumentarische Serie“ genannt werden. Sie folgen ähnlichen dramaturgischen Prinzipien wie die Doku-Soap, sind allerdings journalistischer gehalten.⁶

Themenfelder

Um einen groben Überblick über thematische Orientierungen zu bekommen, wurden die Sendungen zwölf Themenfeldern zugeordnet:

- Geschichte
- Zeitgeschichte
- Natur
- Tier
- Reisen/Kultur
- Reisen/Natur
- Kunst/Kultur
- Wissenschaft/Technik
- Gesellschaft
 - Politische und gesellschaftlich kontroverse Themen
 - Nicht-politische Sachthemen
 - Human-Touch
 - Lebenswelt

Dem Bereich Gesellschaft sind vier Themenfelder zugeordnet. Die Unterscheidung orientiert sich in diesem Fall am Beispiel der Studie „Programm Alltag in Deutschland“ von Hans-Jürgen Weiß.⁷ Weiß unterscheidet dabei für die Themenstruktur der Fernsehpublizistik die Kategorien „Politische und andere gesellschaftlich kontroverse Themen“, „Nicht-politische Sachthemen“, „Human-Touch-Themen“ (wie Personality, Kriminalität) und „Lebensweltthemen“ (wie Verbraucher, Physis- und Psychothemen).

(6) Vgl. dazu das Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

(7) Vgl. Hans-Jürgen Weiß: Programm Alltag in Deutschland. Das Informations- und Unterhaltungsangebot der deutschen Fernsehprogramme 1999-2001. In: Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens in Deutschland 2000/2001. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten. Konstanz 2001, S. 115-142.

Gleichfalls aufgefächert wurden für diese Expertise die Themenfelder, die in der Studie von Weiß unter der Überschrift „Nicht-politische Sachthemen“ laufen als ein Themenkreis, der Kultur-Reisen, Natur-Reisen, Naturthemen und Tierfilme umfasst. Tierfilme wurden als gesondertes Genre herausgegriffen, um zu sehen, welchen Stellenwert dieses inhaltlich bestimmte Genre einnimmt.

Diese Kategorisierungen können kaum mehr als einen ungefähren Überblick auf Tendenzen geben und enthalten zahlreiche Unschärfen. Auf die meisten Dokumentationen treffen mehrere Kategorien zu. Elemente des Wissenschaftsfilms sind auch in vielen Tierfilmen enthalten, ebenso in historischen Dokumentationen. Mit zunehmender Vermischung der Genres und Formate nehmen auch die inhaltlichen Querverbindungen zu. Entschieden wurde die Zuordnung zu dieser oder jener Kategorie mit der durchaus subjektiv zu beantwortenden Frage, wo Schwerpunkte und Hauptakzent liegen.

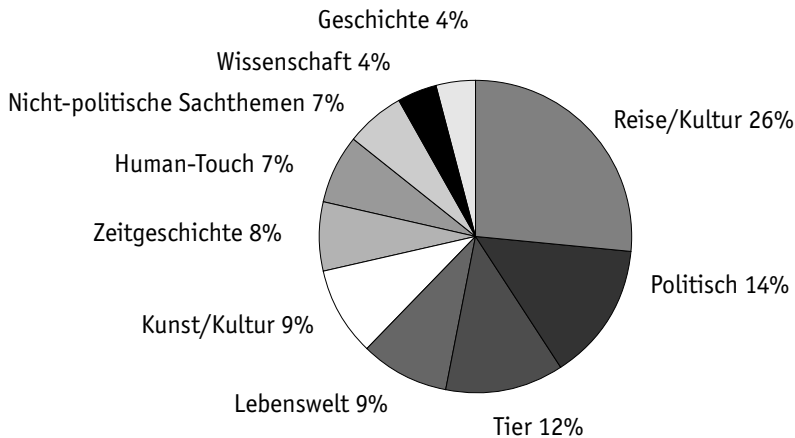
Handelt sich zum Beispiel bei der auf ProSieben ausgestrahlten BBC-Produktion „Dinosaurier – Im Reich der Giganten“ um einen Tierfilm, einen Wissenschaftsfilm oder stehen Erdgeschichte und Naturgeschichte im Zentrum? Die Entscheidung fiel auf die Kategorie Tierfilm. Die Dinosaurier-Filme der BBC sind Unterhaltungsformate, Event-Fernsehen und nach den Dramaturgien von erzählenden Tierfilmen aufgebaut (the survival of the fittest, Kampf um Futterplätze, Bewältigung von Naturkatastrophen, Aufstieg und Fall einer Gattung). Sie werden auch so rezipiert.

Ähnlich verhält es sich in der Kategorie „Reise/Kultur“. Die Spannweite der Themen ist groß. Klassische Reisefilme aus der Reihe „Bilderbuch Deutschland“ gehören ebenso dazu wie z.B. der Dokumentarfilm „Am Rande der Zeit – Männerwelten im Kaukasus“ von Stefan Tolz.

Tabelle 15
Themenfelder nach Häufigkeit

Themenfeld	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Reise/Kultur	375	25,3
Gesellschaft/Politisch	199	13,5
Tier	171	11,5
Gesellschaft/Lebenswelt	124	8,4
Kunst/Kultur	122	8,2
Zeitgeschichte	116	7,8
Gesellschaft/Human-Touch-Themen	106	7,2
Gesellschaft/Nicht-politische Sachthemen	94	6,3
Wissenschaft/Technik	63	4,3
Geschichte	58	3,9
Natur	21	1,4
Reise/Natur	20	1,4
nicht einzuordnen	12	0,8
Gesamt	1481	100

Abbildung 6
Die wichtigsten Themenfelder in Prozent



Trotz aller Unschärfen lassen sich aus dem Gesamtbild einige Tendenzen herauslesen.

So fällt der hohe Anteil an Reise-Filmen auf. Mehr als ein Viertel (26,7%) lassen sich dieser Kategorie zuordnen.

Auch der Tierfilm nimmt als einzelnes Genre relativ viel Raum ein, nämlich mehr als 10 Prozent. Die Gattung ist also keineswegs tot. Das Angebot ist im Gesamtprogramm immer noch größer als etwa das Angebot an Produktionen aus dem Sektor Kunst und Kultur. Besonders viele Tierfilme, relativ gesehen, hat im Oktober die ARD im Programm, nämlich 23. Davon stammen 17 aus der Reihe „Abenteuer Wildnis“. Damit sind in der ARD 40 Prozent der Dokumentationen Tierfilme.

Nimmt man den ganzen Komplex Reise/Natur/Tier zusammen, so kommt man auf einen Anteil von nahezu 40 Prozent von unterhaltenden Sachthemen am Gesamtvolumen: ein doch sehr dominierendes Themenfeld.

Ähnlich umfangreich fällt der gesamte Komplex Gesellschaft (523) aus. Politisch und gesellschaftlich kontroverse Themen haben daran einen großen Anteil. Die öfter anzutreffende Vermutung, gesellschaftliche Relevanz werde der Unterhaltung und Ablenkung geopfert, scheint im dokumentarischen Sektor nicht unbedingt zuzutreffen. Allerdings finden sich in dieser Rubrik viele Themen aus dem Ausland, die traditionell eher politische Themen sind, weniger innenpolitische.

Tabelle 16
Themenfelder Gesellschaft

Themenfeld	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Gesellschaft Politisch	199	38,0
Gesellschaft Nicht-politische Sachthemen	94	18,0
Gesellschaft Human-Touch-Themen	106	20,3
Gesellschaft Lebenswelt	124	23,7
Gesamt	523	100

Allerdings ist hier auch mit Unschärfe zu rechnen, wie zum Beispiel die Reportage „Chinatown in Dortmund“ zeigt. Sie handelt davon, wie chinesische Arbeiter ein komplettes Stahlwerk im Ruhrgebiet abbauen und zum Versand verpacken. Ein solches Sujet könnte man, da der Film sich sehr den alltäglichen Lebensverhältnissen der Arbeiter zuwendet, auch als Gesellschafts-Thema mit Human-Touch bewerten. Es steht aber gleichfalls im Zusammenhang mit dem Wandel der Industriegesellschaft, der Industrialisierung Chinas und dem Umgang mit dem Fremden in Dortmund – diese Dokumentation spielt also auf gleich drei gesellschaftspolitisch relevante Themenfelder an.

Die Frage, welche Sender welche Gesellschaftsthemen bevorzugen, führt zu folgender Übersicht:

Tabelle 17
Themenfeld Gesellschaft – Politik

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
3sat	50	25,2
Arte	36	18,1
HR	17	8,6
WDR	17	8,6
BR	16	8,1
SFB	14	7,1
SWR	11	5,6
ORB	10	5,1
ZDF	8	4,1
NDR	7	3,5
ARD	4	2,0
VOX	4	2,0
MDR	3	1,5
SAT.1	1	0,5
RTL	0	0
ProSieben	0	0
RTL 2	0	0
Kabel 1	0	0
Gesamt	199	100

Tabelle 18
Themenfeld Gesellschaft – Nicht-politische Sachthemen

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
3sat	14	14,9
SFB	13	13,8
MDR	9	9,6
SWR	9	9,6
ZDF	7	7,4
BR	7	7,4
HR	7	7,4
NDR	7	7,4
WDR	5	5,3
ORB	4	4,3
Kabel 1	4	4,3
Arte	3	3,2
ARD	2	2,1
RTL	1	1,1
ProSieben	1	1,1
VOX	1	1,1
SAT.1	0	0
RTL 2	0	0
Gesamt	94	100

Tabelle 19
Themenfeld Gesellschaft – Human Touch

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
VOX	13	12,3
RTL 2	9	8,5
ARD	8	7,5
MDR	8	7,5
SFB	7	6,6
Kabel 1	7	6,6
Arte	7	6,6
3sat	7	6,6
BR	6	5,7
HR	6	5,7
SWR	5	4,7
NDR	4	3,8
WDR	4	3,8
RTL	4	3,8
ProSieben	4	3,8
SAT.1	3	2,7
ZDF	2	1,9
ORB	2	1,9
Gesamt	106	100

Tabelle 20
Themenfeld Gesellschaft – Lebenswelt

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
SWR	21	16,9
HR	19	15,3
WDR	14	11,3
SFB	12	9,7
Arte	11	8,9
ORB	10	8,0
3sat	8	6,5
RTL 2	6	4,7
VOX	6	4,7
BR	5	4,0
MDR	5	4,0
ZDF	2	1,6
NDR	2	1,6
ARD	1	0,7
RTL	1	0,7
SAT.1	1	0,7
ProSieben	1	0,7
Kabel 1	0	0
Gesamt	125	100

Es gilt auch hier, dass nahezu die Hälfte (43,2%) der Dokumentationen mit politisch und gesellschaftlich kontroversen Themen auf Arte und auf 3sat laufen. Die privaten Veranstalter sind auf Grund der geringen Anzahl der Sendungen jeweils am Ende der Skala zu finden.

Ein etwas anderes Bild ergibt sich, wenn man die Verteilung der Themenfelder an den einzelnen Sendern untersucht. Hier einige markante Beispiele:

Abbildung 7
ARD-Themen Gesellschaft

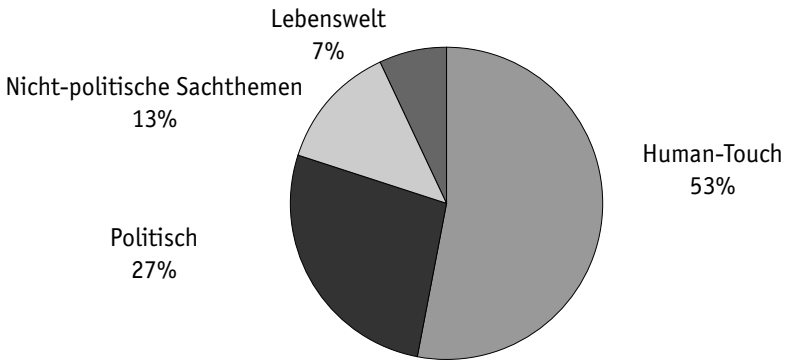


Abbildung 8
ZDF-Themen Gesellschaft

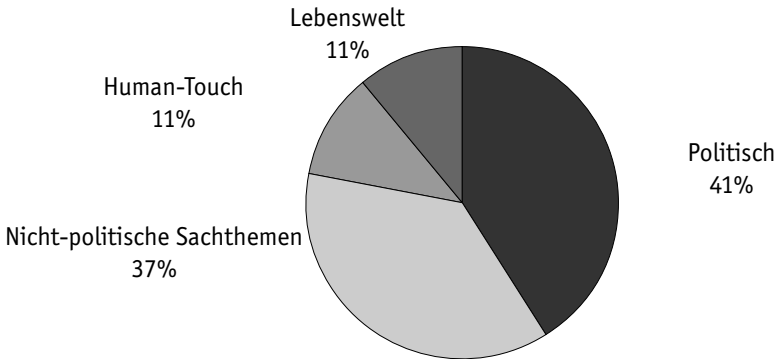


Abbildung 9
Arte-Themen Gesellschaft

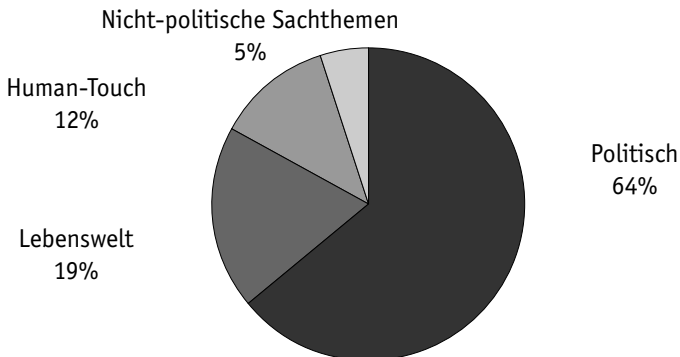


Abbildung 10
ORB-Themen Gesellschaft

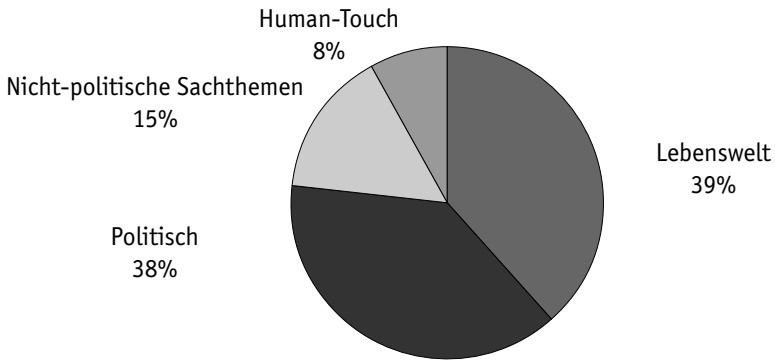


Abbildung 11
WDR-Themen Gesellschaft

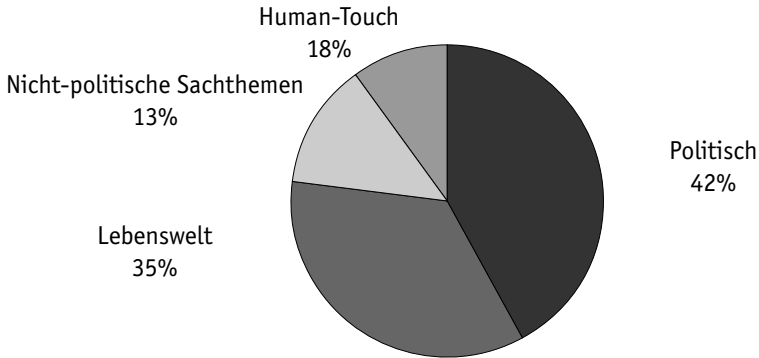


Abbildung 12
RTL-Themen Gesellschaft

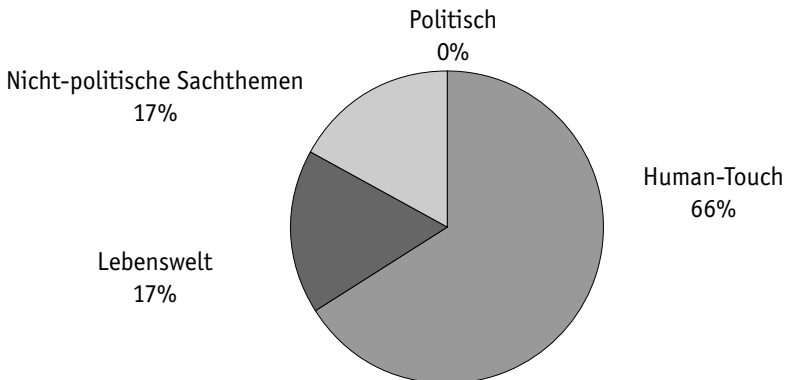
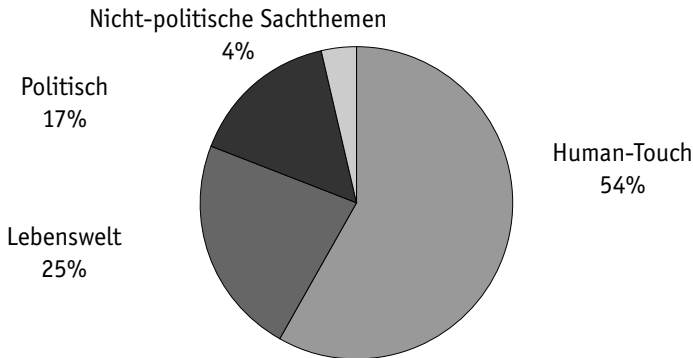


Abbildung 13
VOX-Themen Gesellschaft



Die Schaubilder zeigen, wie unterschiedlich bei dokumentarischen Programmen die Gewichtung der Gesellschaftsthemen ausfällt. Während Arte und 3sat auch hier die Spitzenpositionen einnehmen, fällt bei den Dritten Programmen der ORB durch einen relativ hohen Anteil an gesellschaftspolitischen Themen auf. Die privaten Veranstalter orientieren sich offenbar vor allem an den Human-Touch-Themen. Dies ist besonders deutlich bei VOX, bei dem die Prozentzahlen durch die vergleichsweise hohe Anzahl an dokumentarischen Sendungen auch aussagekräftig sind.

Im Vergleich von ARD und ZDF fällt auf, dass der Anteil der ARD an gesellschaftspolitischen Sendungen niedriger ausfällt. Der Vergleich ist aber wegen der niedrigen Ausgangszahlen nur sehr bedingt aussagekräftig und gilt nur für den Untersuchungsmonat. Im Oktober hatte die ARD auf ihrem Montags-Doku-Termin die Reihe „Die großen Kriminalfälle“ programmiert. Wäre etwa in diesem Monat „die story“ platziert gewesen, wäre der Anteil politischer Sendungen in der ARD der gleiche wie im ZDF.

Was die Sendezeit angeht, sind gesellschaftspolitisch relevante Themen aber keineswegs, wie man vermuten könnte, auf den späten Abend verbannt. 86 Dokumentationen, nahezu 45 Prozent der kontroversen Themen, finden die Zuschauer in der Prime Time.

Auffällig ist im Gesamtbild ferner, dass Themen aus dem Sektor Wissenschaft/Technik mit 4,3 Prozent der Sendungen einen nur vergleichsweise kleinen Raum einnehmen. Die Zahl der Filme aus den Sektoren Geschichte und Zeitgeschichte ist erwartungsgemäß erheblich größer. Diese Zahlen können allerdings dadurch relativiert werden, dass in vielen Fällen wissenschaftliche Themen in anderen Themenfeldern implizit mit behandelt werden. Dennoch ist die Zahl bemerkenswert gering, gemessen an der Bedeutung, die Wissenschaft und Technik für die Gesellschaft haben.

1.3 Zusammenfassung

- Dokumentarische Sendungen sind fast ausschließlich eine Domäne der öffentlich-rechtlicher Veranstalter. Bei den privaten Sendern spielen dokumentarische Formen mit Ausnahme der Reportage keine nennenswerte Rolle.
- Die absolute Zahl dokumentarischer Sendungen ist sehr hoch. Auch wenn man diese Zahl wegen hoher Wiederholungs- und Übernahmeraten relativieren muss, bleibt noch ein bedeutendes Potential an dokumentarischen Sendeplätzen übrig.
- Das Schwergewicht liegt deutlich bei den beiden Kulturkanälen Arte und 3sat. Bei Arte ist diese Aussage wegen der verkürzten Beobachtungszeit als relativ zu verstehen. Auch die meisten gesellschaftlich und politisch kontroversen Sendungen werden dort ausgestrahlt.
- Die Dritten Programme der ARD bilden eine wichtige Spielstätte für dokumentarische Sendungen. Dabei gibt es ein deutliches Ost-West-Gefälle. Die Dritten Programme in den westlichen Bundesländern strahlen deutlich mehr dokumentarische Sendungen aus. Diese Tendenz wird ein wenig relativiert durch den ORB, der die meisten seiner dokumentarischen Sendungen zur Prime Time ausstrahlt.
- Gemessen daran ist die Zahl der Sendeplätze für dokumentarische Formen bei ARD und ZDF vergleichsweise klein.
- Im Umfang der Sendeplätze dominieren die kurzen Formen von 30 und 45 Minuten.
- Die Prime Time ist keineswegs eine dokumentationsfreie Sendefläche – der Anteil ist entgegen der generellen Annahmen überraschend hoch.
- Einzelstücke sind unter den dokumentarischen Sendungen nicht mehr das prägende Sendungsformat. Vielmehr werden zunehmend mehr Programme als Reihen, Serien und Mehrteiler ausgestrahlt.
- Das früher wichtige Genre des Dokumentarfilms ist zwar häufiger anzutreffen, als die Diskussionen darüber vermuten lassen – das allerdings inzwischen zu sehr später Stunde.
- Themen aus dem Umkreis Reisen/Natur/Tier machen etwa 40 Prozent des Programmangebots aus. Ein etwa gleich großer Anteil von Sendungen befasst sich mit Themen aus der Gesellschaft, darunter als wichtigster Bestandteil Filme zu gesellschaftlich und politisch kontroversen Themen.

1.4 Exkurs: September 2002

Zwei außergewöhnliche Konstellationen im September 2002 bieten Anlass für einen ergänzenden Exkurs zur Programmanalyse. Es jährt sich die Terroranschläge vom 11. September 2001. Und es standen Bundestagswahlen in Deutschland an. Beide Ereignisse ließen erwarten, dass publizistische Sendungen generell einen wesentlich größeren Teil am Gesamtprogramm einnehmen würden. Damit könnten, so stand zu vermuten, auch dokumentarische Formen einen anderen Stellenwert bekommen als in einem durchschnittlichen Fernsehmonat.

11. September

Der 11. September 2001 war politisch wie medial einschneidend. Kein politisches Ereignis, keine Katastrophe war zuvor in einem solchen Umfang in Bildern dokumentiert worden wie die Attentate in New York. Dass die Bilder weltweit verbreitet werden sollten, war das explizite Kalkül der Attentäter. Die nahezu unendliche Bilderschleife der einschlagenden Flugzeuge und der zusammenbrechenden Türme haben dies eindrucksvoll dokumentiert.

Danach, so war zu vermuten, würden sich zahlreiche Autoren und Dokumentaristen allein oder im Auftrag von Sendern daran machen, die Bilder hinter den Bildern zu suchen und den politischen und gesellschaftlichen Hintergrund der Attentate auszuleuchten. Über die aktuelle Berichterstattung hinaus war ein großer Bedarf an tiefergehenden Informationen und Darstellungen entstanden: die Stunde der Dokumentaristen. Dazu kamen schon wenig später Krieg und Machtwechsel in Afghanistan, einem Land, das in den vergangenen Jahren im Schatten der globalen Nachrichtenströme lag und über das die Zuschauer kaum etwas wussten. Auch hier entstand plötzlich Bedarf an Dokumentationen und Dokumentarfilmen. Die Sender konnten mit einer deutlich gestiegenen Aufmerksamkeit der Zuschauer rechnen.

Diese Situation spiegelt sich in den Programmbeiträgen der deutschen Fernseh-Vollprogramme wieder. Um den 11. September 2002 herum war nicht nur die aktuelle Berichterstattung in Nachrichtensendungen, Magazinen und Gesprächsrunden sehr breit. Es wurden auch ungewöhnlich viele Dokumentationen und Dokumentarfilme ausgestrahlt: insgesamt 61 Sendungen. 34 dieser Sendungen, also mehr als die Hälfte, wurden zur Prime Time gesendet – ein deutlicher Hinweis darauf, dass das Ereignis die Prioritäten in der Aufmerksamkeit verschoben hat.

Unter diesen Sendungen findet man allerdings auch zahlreiche Wiederholungen, wohl, weil doch nicht genug dokumentarische Sendungen zum Thema zur Verfügung standen. Der Grimme-Preis-gekrönte NDR-Film „Todespiloten“, eine ungewöhnliche Teamarbeit,

wurde in diesen Tagen gleich viermal auf verschiedenen ARD-Sendern ausgestrahlt, „Ground Zero – Geschichten vom Überleben“ von Birgit Kienzle sogar fünfmal, elf weitere Produktionen wenigstens zweimal.

Tabelle 21
Dokumentarische Sendungen zum 11. September und zu Afghanistan

Veranstalter	Anzahl der Sendungen	Anteil in Prozent
Arte	12	19,6
3sat	10	16,4
WDR	6	9,8
ARD	5	8,2
ZDF	4	6,6
NDR	4	6,6
SWR	4	6,6
BR	3	4,9
MDR	3	4,9
SFB	3	4,9
VOX	3	4,9
HR	2	3,3
SAT.1	2	3,3
ORB	0	0
RTL	0	0
ProSieben	0	0
RTL 2	0	0
Kabel 1	0	0
Gesamt	61	100

Die Tabelle zeigt, dass fast ausschließlich die öffentlich-rechtlichen Sender das Thema in dokumentarischen Sendungen behandeln. Die privaten Sender blieben nur in der aktuellen Berichterstattung aktiv. Lediglich SAT.1 zeigte zwei aufwändigere Dokumentationen und VOX hat mit einem umfangreichen „Spiegel-Spezial“ das Thema zweimal behandelt.

Auffällig ist auch, dass unter den Sendungen 13 ausgewiesene Dokumentarfilme zu finden sind. Das kann man als Hinweis werten, dass die Zuschauer sich durchaus auch für dieses Genre interessieren, weil über die aktuelle Information hinaus Bedürfnisse nach tiefergehender emotionaler und intellektueller Durchdringung entstehen – wie sie

eben Dokumentarfilme leisten können. Die ARD selbst setzte am 11.9. damit einen Schwerpunkt und platzierte um 20.15 Uhr – einem Sendeplatz, auf dem Dokumentarfilme ansonsten so gut wie nie zu finden sind – den Film „11. September“ der Brüder Naudet; der Film wurde an diesem Tag auch in zahlreichen anderen Ländern gezeigt.

Ferner wurden noch einige Sonder-Sendeformen programmiert. So platzierte das ZDF am 10. September ein Nachtprogramm mit fünf 30-minütigen Dokumentationen, Arte startete einen Themenabend, in dem auch fiktionale Formen Platz fanden und der NDR veranstaltete eine Fernsehnacht zum 11. September.

Bundestagswahlen

Ganz anders sieht die Situation bei den Bundestagswahlen aus. Hier finden sich im September lediglich 13 einschlägige dokumentarische Sendungen, darunter als Ausnahmeerscheinung RTL mit dem Dokumentations-Vierteiler „Kanzler Krisen Koalitionen“. Der Sender wollte damit seine Informationskompetenz dokumentieren. Es war erklärte Absicht der Dokumentation, gerade junge Zuschauer an die Wahlentscheidung vom 22. September heranzuführen.⁸

Von dieser Ausnahme abgesehen, ergibt die Übersicht, dass die einzelnen Sender jeweils nicht mehr als ein Doku-Pflicht-Programm absolviert haben. Die Vermutung, der Wahlkampf selbst könnte zu einem stärkeren Thema in den Medien werden, hat sich nicht bestätigt – diesem Thema widmen sich nur einige Reportagen. Daneben findet sich als dokumentarische Form noch das Porträt – Porträts der Kandidaten, als Produkt eines stark personalisierten Wahlkampfs.

Natürlich befassen sich einige Dokumentationen auch mit Themen des Wahlkampfs, wie z.B. Arbeitslosigkeit. Es ist aber nicht zu beobachten, dass solche Dokumentationen einen stärkeren Stellenwert bekommen hätten.

Daraus lässt sich folgende Schlussfolgerung ziehen: Offensichtlich sind auf längere Zeiträume angelegte dokumentarische Formen, die ihren Blick nach rückwärts richten, die zusammenfassen und einordnen, nicht für medial derart überformte Wahlkämpfe geeignet. In der medialen Darstellung des Wahlkampfs dominierte die Präsentation der Kandidaten und Parteien. Im Fernsehen beherrschten vor allem die Live-Formate die Szenerie, allen voran die beiden TV-Duelle sowie die zahllosen Talkrunden auf allen Sendern.

(8) Die Produktion erhielt 2002 bei den „Television Programming And Promotion Awards“ im Rahmen der 45. „NewYork Festivals“ in der Kategorie „Politics“ die „WorldMedal“ in Bronze.

2. Erste Übersicht: Eine verwirrende Mischung von Begriffen

Der Zug zum Formatfernsehen hat auch die dokumentarischen Programme erreicht. Reihen, Serien und Mehrteiler in wachsender Zahl, starre Zeitgrenzen in den Programmschemata und das allmähliche Verschwinden des Genres Autoren-Dokumentarfilm in der Programmnacht – diese Tendenzen sind aus der Analyse der empirischen Daten abzulesen. Der Prozess der Formatierung ist mit der quantitativen Analyse aber nur begrenzt erfassbar und soll daher unter qualitativen Gesichtspunkten eingehender untersucht werden. Dabei bleibt die Expertise nah an der empirischen Basis und bezieht sich immer wieder auf diese. Es werden vor allem solche Sendungen erörtert und als Beleg herangezogen, die im Untersuchungsmonat Oktober tatsächlich ausgestrahlt worden sind.

Die Formatierung kommt also voran. Aber was genau sind Formate? Welche Folgen hat die Formatierung für Sendungen, für Programmideen und für die Programmplanung? Wie begegnen Formate den Fernsehzuschauern und welche Bedeutung haben sie für sie?

Im Krimifach jedenfalls sind die Zuschauer längst mit den Umständen vertraut: ein Tatort ist ein Tatort ist ein Tatort. Der Name ist Programm. Das Format steht für eine bestimmte Erwartung, die der Zuschauer sich machen darf. Und wenn auch hier Kommissare aus dem Dienst ausscheiden und da neue Ermittler hinzukommen, wenn neue Schauplätze auftauchen und neue Regionen ein paar Eigenheiten herzeigen, wenn das Format also verändert, weiterentwickelt oder zumindest variiert wird, so bleibt es doch, was es ist: ein „Tatort“.

Solche beständigen Formate finden sich nun auch häufiger in den nicht-fiktionalen dokumentarischen Programmen. Die zeitgeschichtlichen Reihen des ZDF, aus der Redaktion von Guido Knopp, sind exemplarisch. Sie sind für den Sender ein Markenzeichen und ein Exportartikel. ARD und WDR verstehen die Filme unter dem Label „Die Story“ als investigatives Format und begreifen das auch als ihre Marke. Im „Bilderbuch Deutschland“ kann man im Ersten und in allen Dritten Programmen blättern. 3sat präsentiert am Sonntag die „Dokumentarfilmzeit“ und Arte das „Grand Format“. Die privaten Sender agieren im dokumentarischen Bereich hauptsächlich mit Spiegel-TV und dessen fünf Formaten.⁹

(9) „Eine Sonderrolle im deutschen Markt nimmt freilich Spiegel-TV ein, das mit Fug und Recht als die große privatwirtschaftliche Erfolgsstory im deutschen Nonfiction-Markt gelten kann“. Lutz Hachmeister und Jan Lingemann: Die Ökonomie des Dokumentarfilms. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003. S. 18–41.

Der Name, der alles umfasst, heißt: Doku. Überall ist Doku. Gelegentlich paart das Kürzel sich mit Begriffen aus der Nachbarschaft und wird zum Doku-Drama oder zur Doku-Soap. Das ZDF bespielt, zunächst digital, einen ganzen Doku-Kanal, auf dem morgens die „Minidoku“ läuft und tagsüber die „Tagesdoku“. Wir können in Programmvorschauen hier eine „Doku über den Vulkan“ finden und dort eine „Doku über den Vizeverteidigungsminister von Afghanistan“. Doku scheint ein omnipotentes Format. Aber nicht jedem gefällt das neue four-letter-word. Der Filmemacher Thomas Schadt hält es für das Branchen-Unwort des Jahres und „die missverständlichste Kreation des Fernsehdokumentarismus“. Er registriert, dass „die Fernsehsender im Rennen um die attraktiven Formate nicht müde werden, neue Doku-Genres wie Zuchtpilze aus dem Boden schießen zu lassen. Ich nenne sie Doku-Klone.“¹⁰

Doch die Realität der öffentlichen Wahrnehmung ist inzwischen auf Doku eingestellt. Programmzeitschriften kümmern sich nicht mehr um herkömmliche Genres, unterscheiden kaum zwischen Reportage oder Dokumentation, Essay, Collage oder gar Dokumentarfilm. Für das Publikum sind solche Differenzierungen ohnehin nicht wichtig. Aber selbst in den Sendern geht man inzwischen mit den Begriffen für die eigene Ware recht lax um, jedenfalls in der Außendarstellung. Die Zeiten, wo das Dokumentarische noch mit kritischem Fernseh-Journalismus in Verbindung gebracht werden konnte und deshalb als etwas Besonderes wahrgenommen worden war, sind vorbei. Dokus sind Teil des Fließprogramms geworden. Ausnahmen bestätigen die Regel. Weil in der Programmphilosophie von Arte und 3sat das Genre Dokumentarfilm eine besondere Rolle spielt, werden hier auch die Begriffe präziser. Bei beiden Sendern ist in der Regel Dokumentarfilm drin, wenn Dokumentarfilm drauf steht.

Die Wahrnehmung in den Sendern selbst ist nicht einheitlich. Die ARD widmet in ihrem Jahrbuch 2002 nahezu jeder Programm-Ecke etwas Aufmerksamkeit – für Dokus bleibt nicht einmal ein Nebensatz übrig. Obwohl diese doch gerade in den ARD-Dritten für einen erheblichen Teil des Programmaufkommens sorgen. Das ZDF hat vor drei Jahren in einer Broschüre sechs verschiedene Modelle dokumentarischen Arbeitens nebeneinander gestellt, zur Auswahl sozusagen: neben den klassischen Genres auch die Formate Doku-Soap und Discovery. Der SWR hat im Februar 2003 eine Broschüre aufgelegt, die Klarheit und Übersicht in die Verwirrung der Begriffe bringen soll: „Kulturdokumentationen. Formate und ihre Entwicklung“. Der Sender verbindet damit den Anspruch, das klassisch Dokumentarische, also den langen Dokumentarfilm oder das Kulturfeature, als Teil des öffentlich-rechtlichen Informationsauftrags zu pflegen – und dabei auch innovative Formen wie Doku-Fiction, Doku-Soap und Real-life-Formate aufzugreifen.

(10) Thomas Schadt: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach 2002, S. 34.

Doku ist also nichts als ein Deckel auf dem nicht-fiktionalen Programmtopf – aber unter diesem Deckel hat in den vergangenen Jahren etwas zu gären begonnen. Es hat ein Prozess der Differenzierung eingesetzt, ein Spiel mit verschiedenen dokumentarischen Formen und Methoden. Georg Feil, Herausgeber des Buches „Dokumentarisches Fernsehen“ diagnostizierte, es könne zwar von einem „Doku-Boom“ nicht die Rede sein, doch fänden dokumentarische Sendungen inzwischen stärkeres Interesse als zuvor; es seien Signale zu vernehmen, die von einer „kraftvollen Zukunft des dokumentarischen Fernsehens kündigen“.¹¹

Tatsächlich ist gegenwärtig von einem Doku-Boom jedoch nicht viel zu sehen. Pläne für einen digitalen Dokumentations-Spartenkanal sind gescheitert. Die großen Produktionsfirmen, die noch vor kurzer Zeit ihren fiktionalen Sparten eine Abteilung Dokumentation beistellen wollten, haben im Krisendiskurs der Branche entsprechende Pläne zunächst wieder zurückgestellt. Zur gleichen Zeit beginnt sich allmählich eine Gruppe von mittleren Produzenten zu bilden, die sich auf dokumentarische Formate konzentrieren und auch Neues ausprobieren wollen.

Fast sieht es so aus, als würden die Programmpotentiale des Dokumentarischen erst allmählich entdeckt. Es hat sich gezeigt, dass stark formatierte Sendungen wie die zeitgeschichtlichen Reihen von ZDF oder ARD Prime Time fähig sind. Neue Genres wie die Doku-Soap haben sich im Programm etabliert, auf Arte ebenso wie bei privaten Sendern. Mit dem „Schwarzwaldhaus 1902“ hat die ARD den Beweis geliefert, dass serielle dokumentarische Formate zur Prime Time ihr Publikum finden. Eine ästhetisch und erzählerisch hoch entwickelte Mischform wie Heinrich Breloers vierteiliges Doku-Drama „Die Manns“ markiert als Programmereignis wahrscheinlich sogar ein ganzes Jahrzehnt.

Allerdings sind fast überall nur die öffentlich-rechtlichen Sender an dieser Entwicklung beteiligt. In den privaten Sendern – VOX ist die Ausnahme – spielen Dokumentationen kaum eine Rolle. Das publizistische Potential, das für die Anerkennung als Vollprogramm notwendig ist, wird zugekauft, über Spiegel-TV, dctp oder Discovery. Nur das Genre der Fernseh-Reportage findet auch bei den Privaten mehr Aufmerksamkeit und damit feste Sendeplätze.

Trotzdem ist es verwunderlich, dass die privaten Sender zum Beispiel die zeitgeschichtliche Prime-Time-Dokumentation für sich noch nicht entdeckt haben – mit Ausnahme von „Spiegel-TV“. „Unter marktökonomischen Perspektiven ist dokumentarische Arbeit auf lange Sicht gewinnträchtiger, als es die meisten Spielfilmproduktionen sind“, lautet die Analyse von Christian Bauer, „wenn man sich mit klarem Blick auf

(11) Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 12.

Thema und Machart dem internationalen Markt stellt und wenn Filme einen Weltvertrieb haben, kann man damit rechnen, dass sie besser laufen und mehr Rückflüsse erzeugen als die meisten Spielfilmproduktionen.“¹² Allerdings erwarten die Zuschauer dank des Programmprofils von den privaten Sendern Programme dieses Typs nicht unbedingt. Die Sender verfügen auch nicht über die notwendigen fachlichen Kapazitäten.

In einer neuen Studie hat das Forschungsinstitut Formatt unter anderem auch den Produktionsstandort für Informationsprogramme untersucht. Dabei wurden interessante strukturelle Beziehungen sichtbar. Die größten Auftragsvolumina in diesem Sektor können jene Unternehmen an sich binden, die lizenzrechtlich privilegiert sind und vor allem für private Sender arbeiten, also Spiegel-TV, dctp, center-tv. An zweiter Stelle stehen jene Produktionsfirmen, die direkt von Sendern abhängig sind. Am schlechtesten geht es dieser Studie zufolge jenen Unternehmen, die für öffentlich-rechtliche Sender arbeiten, mit in der Regel kleinem Auftragsvolumen; das sind die so genannten „Rucksackproduzenten“, deren Position sich gegenwärtig verändert.¹³ Diese Struktur könnte ein Grund dafür sein, so lässt sich die Formatt-Studie interpretieren, dass sich bisher eine breitere leistungsfähige Produzentenlandschaft auf dem dokumentarischen Sektor nicht so recht hat ausbilden können. Wie alle Gespräche, die für diese Expertise geführt wurden, zeigen, beginnen sich diese Produktionsbeziehungen aber inzwischen zu verändern.

Schließlich wird auch von einem Boom nicht reden können, wer nach formaler Vielfalt sucht. Der Aufschwung der Formate ist nicht begleitet von einer bemerkbaren Lust am Ausprobieren, gar am Experimentieren. Bestimmte Genres, zum Beispiel die Fernseh-Reportage, bewegen sich nicht selten in langweiligen Themenkonjunkturen. So sind zum Zeitpunkt, da diese Expertise geschrieben wird, besonders die Häuslebauer und Heimwerker vors Kameraauge geraten und werden als Lachnummern schonungslos ausgebeutet. Dieser Typus Alltagsreportage und Lifestyle-Show ist vermutlich auch deshalb stärker vertreten, weil sich die Stücke in ihrer einfachen Version vergleichsweise billig herstellen lassen. Diese Eindimensionalität produziert wiederum an anderer Stelle einen gewissen Überdross. So macht Wolfgang Landgraeber für den Sendeplatz „WDR-Doku“ geradezu zum Programm, diesen Reportagetypus und die „Wald- und Wiesenthemen“ zu vermeiden und stattdessen lieber auf das Besondere, das Außergewöhnliche zu setzen.¹⁴

Auch auf den hochwertigen Prime-Time-Sendeplätzen, ob in der ARD am Montag oder auf dem neuen ZDF-Dokumentations-Termin am Dienstag blühen nicht grade die hundert Blumen der Programmphantasie. Mord und Totschlag, sei es als lange Reihe großer Kriminalfälle oder als Reihe berühmt-berühmter Triebtäter, stellen immer

(12) Siehe Gespräch mit Christian Bauer in Kapitel 5.

(13) Ulrich Pätzold und Horst Röper: Fernsehproduktions-Volumen 1991 bis 2000. In: Media Perspektiven 01/2003, S. 24-34.

(14) Siehe Gespräch mit Wolfgang Landgraeber in Kapitel 5.

noch ein beliebtes Sujet dar. Der zweite Weltkrieg und die Zeit des Nationalsozialismus sind weiterhin eine offenbar unerschöpfliche Programmquelle. Auch vergessene und wieder recycelte Katastrophen haben offenbar neben den täglichen aus der „Tageschau“ immer noch ihren Reiz. Das Themenspektrum auf den Prime-Time-Plätzen ist derzeit noch eher schmal.

Nur gelegentlich wird ein wenig experimentiert. Das ZDF hat seit Anfang 2003 am Dienstagabend den Dokumentationstermin zur Prime Time angesetzt¹⁵ und will künftig auch am Nachmittag mit Dokumentationen den Talks und Gerichtsshow Paroli bieten. Der WDR plant, einen Dokumentationstermin zur Prime Time am Sonntag zu etablieren, auf dem allerdings auch schon 3sat in der gleichen Sache agiert. Der Kinderkanal sendete ab September 2002 eine erste Staffel von Dokumentationen unter dem Titel „Fortsetzung folgt ...“. Um sie im Programm auffindbar zu machen, wurden sie in Teilen innerhalb eines dokumentarischen Magazins gezeigt, an dem die Kinder auch selbst mitspielen konnten. Die gesamte Dokumentation als Einzelstück bekam dann am folgenden Tag mehr Aufmerksamkeit. Weitere Staffeln sind geplant. Der private Nachrichtenkanal N24 will sein Image durch eine Programmstruktur korrigieren, in der nun Hochglanz-Dokumentationen ein Viertel des Programms ausmachen. Dazu hat der Sender 1.600 Programmstunden bei Discovery eingekauft. Und mit XXP haben Spiegel-TV und dctp ein Metropolenprogramm aufgelegt, das auch zahlreiche Dokumentationen ausstrahlt.

Andere, strukturelle Veränderungen im dokumentarischen Fernsehen sind weniger spektakulär und haben sich in den letzten Jahren eher unbemerkt vollzogen. Dabei folgen die dokumentarischen Programme einer Entwicklung, die in den fiktionalen Programmen schon stattgefunden hat. Der Medienwissenschaftler Knut Hickethier schreibt: „Serialisierung des Fernsehfilms auf der einen und die Verflechtung mit dem Kinospielefilm auf der anderen Seite haben ein Geflecht unterschiedlicher dramaturgischer Formen der fiktionalen Unterhaltung im Fernsehen entstehen lassen. Es gibt heute nicht mehr den Fernsehfilm, sondern eine Palette unterschiedlicher fiktionaler Formen“.¹⁶ Diese Diagnose lässt sich verallgemeinern. Auch dokumentarische Programme differenzieren sich nunmehr in gleicher Weise aus, in ihrer Erzählweise, in ihren Themen, in ihren Formen.

Einerseits sind also viele dokumentarische Sendungen in den letzten Jahren in Formate verwandelt, eingegrenzt und sendeplatzspezifisch definiert worden. Dokumentarische Genres haben sich als Formate ausdifferenziert und abgelagert. Zu den klassischen Genres wie Reportage und Feature sind neue wie Doku-Soap oder die dokumentarische Serie hinzu gekommen.

(15) „Neben zeitgeschichtlichen Programmen sind dort weitere aufwändige, internationale Produktionen zu geschichtlichen, Tier- und Naturthemen sowie gesellschaftlichen Fragen vorgesehen“, so das ZDF in einer Pressemeldung vom 21.08.2002.

(16) Knut Hickethier: Spaltprozesse. Die Dramaturgie des Fernsehfilms als Verkaufsgespräch. In: epd medien 34-35/2001, S. 3.

Zugleich sind Entgrenzungen auf erzählerischem und ästhetischem Feld zu beobachten. „Die Grenzen des Dokumentarischen sind in den neunziger Jahren verschwommen“, schreibt Stefan Reinecke über die 25. Duisburger Dokumentarfilmwoche, „wir haben uns an Mischformen von Inszeniertem und Wirklichem und an kurze, populäre Formen wie Doku-Soaps gewöhnt. Das Dokumentarische ist reicher geworden, vielfältiger, überraschender – dieser Prozess ist unschwer als Spiegelung einer zerklüfteten, individualisierten Gesellschaft zu verstehen, die aus allerlei Subsystemen besteht, aber kein Zentrum mehr hat“.¹⁷ Reinecke bezieht seine Beobachtung auf den Dokumentarfilm, aber sie gilt genauso gut für das Fernsehen und die dokumentarischen Programme.

Reineckes Bemerkung weist auch darauf hin, dass die Ausdifferenzierung der Genres ein allgemeineres Phänomen ist. Es handelt sich nicht um eine Angelegenheit bloß innerhalb des Mediums selbst. Der Prozess weist über das Fernsehen hinaus. Die Vermischung von Wirklichkeit und Inszeniertem, das Spiel mit dem Fiktionalen ist ein wichtiger Bestandteil der ganzen visuellen Kultur geworden. Sie wird allerdings vom Fernsehen als dem Leitmedium ebenso vorangetrieben wie auch in ihm gespiegelt.

Ein Seitenblick aufs Kino zeigt, wie weit dieses Spiel mit dem Fiktionalen reicht. Ein Kinospießfilm wie „The Blair Witch Project“, mit dokumentarischer Kamera gedreht und auf den unmittelbaren Eindruck des Authentischen aus, signalisiert dieses Verschwimmen auf spielerische Weise.¹⁸ Das tut umgekehrt auch „Smallpox 2002“, eine englische Fernsehproduktion, die als „fiktive Dokumentation“ einen Bioterror-Angriff mit allen Mitteln des dokumentarischen Fernsehens simuliert.¹⁹ In den Kinos feiern Blockbuster wie „Episode 2“ oder „Herr der Ringe“ Bildorgien, in denen die Wirklichkeit als Bezugspunkt ausgedient hat. Umgekehrt kehren nach langem Aschenputteldasein plötzlich klassische politische Dokumentarfilme in die Kinos zurück, die deutsche Produktion „Black Box BRD“ ebenso wie die amerikanische „Bowling for Columbine“ oder die französische „Haben und Sein“. Dort treffen sie auf ein großes, offensichtlich nach Realität dürstendes Publikum im Kino.

Das Fernsehen hat auch seine Erfindungen, die vermutlich im Kino gar nicht funktionieren würden. „Schwarzwaldhaus 1902“ zum Beispiel ist ein originäres Fernsehprodukt. Und in diesem Fall auch ein wirkliches Experiment. Als „Zeitreise“ inszeniert, in der Menschen Geschichte nicht vortragen, sondern vorleben, hat der Vierteiler die neu auftauchenden Fragen in vorbildlicher Weise aufgeworfen. Das Menschen-Experiment mit gewissem Ausgang war nicht nur ein großer Publikumserfolg, sondern darf auch als Prototyp gelten.

(17) Stefan Reinecke: Die Leere im Inneren des Glücks. In: taz vom 12.11.2001.

(18) Interessanterweise kehrt der Film als TV-Unterhaltungsformat wieder: 48 Stunden Angst – Das wirkliche „Blair Witch Project“, eine Adaption des US-Formats „Fear“. Sechs Männer und Frauen fahren zum Fürchten auf die Dracula-Burg Corvin in Rumänien. Ausgestrahlt bei ProSieben am 31.10.2002.

(19) Ausgestrahlt auf VOX unter dem Titel „Unsichtbare Killer – Die Welt im Bann des Pockenvirus“ von Daniel Percival und Simon Chinn, 18.10.2002.

An diesem Film lässt sich ablesen, dass es nicht nur um den Aspekt der bloßen Programmneuheit geht. Die Art, wie hier das Medium Fernsehen sich die Wirklichkeit greift und zum (Fernseh)-Programm macht, ist möglicherweise von kulturell tieferer Bedeutung und als Ausblick in die Zukunft zu lesen. Im wechselseitigen Prozess von Produktion und Rezeption, im Austausch von Bild und Blick, wird zwischen Publikum und Medium in vielen kleinen Schritten neu ausgehandelt, was wir künftig für wahr, für real und für realistisch halten werden und was nicht. Das ist ein zentrales Thema auch dieser Untersuchung: Die Grenzen zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Filmformen werden derzeit im Fernsehen neu definiert – mit offenem Ausgang.

3. Formate und ihre Folgen

„Kunst hat, anders als die Natur, Form; in der Form wohnen die wichtigsten ihrer Inhalte“. Das sagt der Dichter Peter Hacks in seinem Text „Das Poetische“.²⁰ Zwar ist Fernsehen selten Kunst und noch seltener poetisch, doch bedürfen auch hier Inhalte der Form. Kommt die Rede auf Fernseh-Formate, so ist zunächst oft nur gemeint, dass Filme oder Dokumentationen ihren Stoff in einer adäquaten, angemessenen Form entwickeln. Formate aber sind etwas anders als Form. Sie definieren sich nicht als etwas, das vom Inhalt nicht getrennt zu denken ist. Vielmehr scheinen Formate etwas zu sein, das vor dem Inhalt da ist und nach dem am Ende der Inhalt sich zu richten hat.

Vielleicht lässt sich der Begriff des Formats eher in der Nähe der Computersprache ansiedeln. Als Computernutzer kennen wir Formate, vorgegebene und solche zum Selberbasteln. Computerprogramme stellen sogar Auto-Formate zur Verfügung, die gelegentlich mit den Schreibern machen, was sie wollen, wenn man sie nicht abstellt. Formate in der Textverarbeitung sind ganz geläufig und haben den Vorteil, dass sich beliebige Inhalte in sie hineingießen lassen. Beliebige Inhalte heißen in der IT-Sprache Content. Und den Content, nach dem in der Branche, der Telekommunikation wie der Medien, seit Jahren große Nachfrage herrscht, muss man sich als den kongenialen Partner des Formats denken.

3.1 Formatierung als Programm

Der Begriff des Formats ist jüngerer Datums. Er wird als handlungsleitender Begriff verwendet, seit auf dem deutschen Fernsehmarkt die Konkurrenz öffentlich-rechtlicher und privat-kommerzieller Sender etabliert ist und Quote und Marktanteil die Programmplanung bestimmen.

Nach Knut Hickethier stammt der Begriff „aus dem Lizenzeinkauf von Sendekonzepten, bei dem die Rechtebesitzer Wert darauf legen, dass diese Sendung auch in ihrer Inszenierungspraxis und in ihren Themen und Inhalten nach dem genau vorgegebenen Muster durchgeführt wird“. „Diese Formate“, so Hickethier weiter, „werden nach Reichweite (Haushalte, Zuschauer in Altersgruppen, Marktanteil), nach Zielgruppenstrukturen (Männer/Frauen, Alter, Bildung etc.) aufgeschlüsselt und beschrieben, so dass (...) verwertbare Profile entstehen.“²¹ Karstens/Schütte beziehen den Begriff auf das internationale Fernsehgeschäft und definieren Formate als „Basisideen von Sendungen, die bereits produziert werden. Für Formate hat sich ein internationaler Markt ausgebildet. Konzepte sind im Gegensatz dazu Ideen, die noch nicht realisiert wurden.“²²

(20) Peter Hacks: Das Poetische. In: Peter Hacks: Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1978, S. 130.

(21) Knut Hickethier: Spaltprozesse. Die Dramaturgie des Fernsehfilms als Verkaufsgespräch. In: epd medien 34-35/2001, S. 4.

(22) Eric Karstens, Jörg Schütte: Firma Fernsehen. Hamburg, Reinbek 1999, S. 495.

Mediengeschichtlich gesehen, hat der Begriff des Formats den des Programgenres abgelöst. Genre ist ein medienübergreifender Begriff. Er stammt aus einer Sphäre außerhalb des Fernsehens und ist auch in der Musik und der Literatur gebräuchlich. Der Begriff Sendungsformat dagegen richtet sich nach internen Maßstäben der Programmplanung. Knut Hickethier: „Das Format umfasst also alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung. Die Formatierung des Programms dient der quotenbezogenen Optimierung der Inhalte, ihrer Präsentationsformen und Zuschaueradressierungen“.²³

In diesem Sinne interpretiert Heiner Gatzemeier (ZDF) das Format als Markenbegriff und antwortet auf die Frage, was denn ein Format sei, knapp: „Wiedererkennbares. Der Mars-Riegel ist ein Format. Milky way auch.“²⁴ Gatzemeier sagt aber auch, ganz ohne Markenbegriff: „Formatieren heißt: ein Thema in eine Erzählhaltung zu bringen“. Thomas Fischer definiert Format als „Anmutung“: „Stil und Design sind deshalb auch bei den zeitgeschichtlichen Dokumentationen Teil der Botschaft geworden“.²⁵ Wolfgang Landgraber (WDR) definiert Formatierung vor allem als „Schärfung des Sendungsprofils.“ Einige der so geschärften Formate seien ihrerseits bereits stil- und genrebildend geworden. „Menschen hautnah“ sei mit Genre-Begriffen nicht erfassbar, hätte vielmehr selbst ein eigenes Genre gesetzt – das Genre „Menschen hautnah“ eben.

Nicht jede Formatierung ist neu. Formatierte dokumentarische Sendungen hat es immer gegeben. „Länder Menschen Abenteuer“ ist seit bald dreißig Jahren sehr erfolgreich. Dietrich Leder weist darauf hin, dass auch in anderem Zusammenhang Formatregeln gegolten haben, etwa für Dokumentarfilme Mitte der sechziger Jahre, „allerdings im Sinne einer relativ rigiden dokumentarischen Ästhetik.“²⁶

Der Informationssektor im Fernsehen ist seit langem weitgehend formatiert. TV-Magazine sind in ihrer Länge ebenso festgelegt wie in ihrem dramaturgischen Aufbau (von den politischen Formatierungen ganz zu schweigen). Die „Tagesschau“ ist in Form und Inhalt präzise bestimmt. Sie ist in einem so hohem Grade für den Zuschauer erwartbar, dass das Format selbst schon die Nachricht ist. Solange das Weltgeschehen in diese Viertelstunde passt, ist die Welt noch überschaubar. Erst mit den Sondersendungen bekommt nun auch der Verlust an Kontrolle und Überschaubarkeit sein eigenes Format.

Formate sind ein logisches Resultat der Organisation von Fernsehprogrammen in Sendeschemata. Diese sollen gewährleisten, dass die Zuschauer in der Fülle der Programme bekannte Sendungen wiederfinden. Sie sollen auch sicherstellen, dass

(23) Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, S. 527.

(24) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

(25) Thomas Fischer: Die zeitgeschichtliche Dokumentation. In: Kulturdokumentationen, im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR Hauptabteilung Kultur – Fernsehen. Baden-Baden 2003, S. 10.

(26) Siehe Gespräch mit Dietrich Leder in Kapitel 5.

Zuschauer beim eingeschalteten Kanal bleiben, weil sie wissen, dass eine bestimmte Sendung auf sie zukommt oder jedenfalls ein bestimmter Sendungstyp in einer erwartbaren Stimmungslage. Formatierung dient auch als Mittel, den audience flow zu sichern. Bodo Witzke spricht vom „Zwang des modernen Fernsehens, Sendeplätze mit wiedererkennbaren Programmpunkten zu füllen. (...) Saubere Etikettierung ist unter Quotengesichtspunkten überlebensnotwendig.“²⁷

Deshalb sind Formate häufig auch unmittelbar an Quoten gebunden. Von bestimmten Formaten erwarten die Programmplaner, dass sie vorher bestimmte Marktanteile erreichen. „37 Grad“ im ZDF sollte einen Marktanteil von zehn Prozent erreichen, bei der Prime-Time-Dokumentation am Sonntag dürfen es schon mindestens vier Millionen Zuschauer sein.²⁸ Und die Macher von „Schwarzwaldhaus 1902“ waren erst wirklich vom Erfolg überrascht, als der prognostizierte Marktanteil von 15 Prozent erheblich überschritten wurde.

Formate sind zu tragenden Pfeilern der Programmplanung geworden. Für die einzelne Sendung heißt dies, dass sie sich den Schemata zu fügen hat. Die genormte Länge gibt dabei die erste und einfachste Formatierungsregel vor. Gelegentlich ist die Länge sogar mit bestimmten Genres verknüpft. So sind Fernsehreportagen fast ausschließlich auf 30 Minuten festgelegt, zeitgeschichtliche Dokumentationen dagegen auf 45 Minuten. Wer mit seinem Produkt auf den internationalen Markt will, muss das internationale Format von 52 Minuten einplanen und entsprechend umformatieren. Wie die Datenanalyse des Monats Oktober gezeigt hat, sind die Längenformate weitgehend festgelegt: 88 Prozent aller dokumentarischen Sendungen sind 30 und 45 Minuten lang, nur 12 Prozent umfassen 60 Minuten und mehr.

Die starren Strukturen der Programmschemata haben noch tiefer reichende Folgen. Viele Stoffe bergen Potential für mehr als eine Dreiviertelstunde (oder werden aus anderen Gründen gestreckt) und werden deshalb als Mehrteiler oder sogar Reihen präsentiert. Das trifft sich mit der Absicht der Sender, Zuschauer nach Möglichkeit auch durch Programmteilung an sich zu binden. Mehrteiler versprechen den Zuschauern, dass sie morgen mehr von dem vorfinden werden, was ihnen gestern schon gefallen hat. Das Resultat ist „Portionenfernsehen“.

Formatierung erzeugt also zugleich auch einen gewissen Zwang zur Reihenbildung und, weitergehend, zur Serie. Die Methoden, etwas auf die Reihe zu bringen, unterscheiden sich. Manchmal reicht eine journalistische Dachmarke, die dem Zuschauer eine bestimmte Machart, eine ästhetische oder inhaltliche Qualität signalisiert. Manche

(27) Uli Rothaus und Bodo Witzke: Die Fernsehreportage (erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk). Hier zitiert aus dem Manuskript, S. 10.

(28) Siehe Gespräch mit Hans Helmut Hillrichs in Kapitel 5.

Stoffe eignen sich für Reihen, weil sie selbst schon zum Episodischen tendieren, möglicherweise zum Ende hin sogar offen sind. Stoffe mit größerem erzählerischen Potential wiederum lassen sich leichter als Mehrteiler präsentieren. Inzwischen können längere Dokumentationen in der Prime Time, jedenfalls bei den großen Sendern, einem größeren Publikum schon deshalb nicht als ungeteiltes Einzelstück und als Gesamteindruck vorgestellt werden, weil einfach kein Platz mehr zur Verfügung steht. So steht zum Beispiel die abendliche Talkshow von Johannes B. Kerner im ZDF wie ein Riegel im Programm und bildet ein nahezu unüberwindliches Hindernis.

3.1.1 Format ist nicht gleich Format

Formate können sich in ihrer Logik und Regelungstiefe sehr voneinander unterscheiden. Thomas Schadt differenziert zwischen „weichen“ Formaten, die dem Autor Spielraum lassen und „harten“ Formaten, „in denen, wenn der Stoff zum Autor kommt, alles vorgegeben ist.“²⁹

„Menschen und Straßen“ wäre in diesem Sinne ein weiches Format. Es sind nur die Rahmenbedingungen festgelegt, darüber hinaus ist den Autoren freigestellt, wie sie diese ausfüllen. Die individuelle Autoren-Handschrift ist ausdrücklich erwünscht. Auch „Menschen hautnah“ arbeitet so. WDR-Redakteur Enno Hungerland antwortete auf die Anfrage der Initiative „Der zweite Blick“, er setze „trotz des Reihencharakters gezielt auf Einzelstücke mit adäquater Erzählweise.“³⁰

Am anderen Ende der Skala können als „hartes“ Format die Filme aus der Redaktion für Zeitgeschichte des ZDF stehen: ein Format-Typus, in dem Regeln strikt gehandhabt werden. Der Umgang mit dem Dokumentarmaterial ist ebenso durchgeformt wie die Länge der Interview-Ausschnitte, Ausleuchtung, Platzierung der Zeitzeugen und Hintergründe für Interviews. Individuelle Autorenhandschriften sind nicht vorgesehen. In den Programmankündigungen bleiben die Autoren im Hintergrund. Im Vordergrund steht das formatierte Produkt. Es steht für das Ganze, für die Marke. Die Marke heißt „historisches Ereignisfernsehen“. Das allein sei in der Lage, „in der Flut medialen Überangebots“ Aufmerksamkeit zu erregen.³¹ Guido Knopp und das ZDF haben mit den zeitgeschichtlichen Reihen, wie umstritten sie auch sein mögen, für die Darstellung von Geschichte im Fernsehen Standards etabliert, die andere Autoren kaum ignorieren können – und sei es nur, weil sie sie verändern möchten.

(29) Siehe Gespräch mit Thomas Schadt in Kapitel 5.

(30) Der zweite Blick – die Zweite. Ein Offener Brief, Oktober 2001. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 198.

(31) Guido Knopp: Aufklärung braucht Reichweite. In: ZDF-Jahrbuch 1998, S. 68.

Welchen Spielraum die Autoren innerhalb von Formaten bekommen, welche künstlerischen Möglichkeiten ihnen in einer vorgegebenen Struktur offenstehen – dieser Aspekt wird in fast allen Gesprächen als besonders wichtig genannt. Bertram Verhaag, Autor und mit „Denkmal“-Film einer der kleineren Produzenten, sagt: „Eine Serie würde mich dann reizen, wenn ich selber über einen längeren Zeitraum auch für die Erzählweise und für die innere Struktur verantwortlich sein könnte.“³² Christian Bauer, gleichfalls Autor und Produzent, wertet Formate ausdrücklich als produktive Herausforderung, möchte sich aber „nicht unbedingt ans Fließband stellen“: „Ich würde aber als Autor an solchen Produktionen nur arbeiten wollen, wenn ich im strengen Sinn auch konzeptionell verantwortlich bin.“³³

Formate sind spezialisierte und optimierte Sendeplätze, die mit Filmen geeigneter Machart gefüllt werden. Dabei muss man auch mit Konjunkturen rechnen, thematisch wie ästhetisch. Zeitgeschichtliche Stoffe etwa eignen sich wegen ihrer zeitlichen und episodischen Struktur besonders dazu, strengen Darstellungsregeln unterworfen zu werden. Zeitzeugen sind ebenso unabweislich wie dokumentarisches Footage, ein den Zuschauer leitender Kommentar ebenso wie dramatisierender Sound. Diese Mischung hat freilich im Endeffekt zu gleichförmigen Produkten geführt.

Strikte Formatierung kann zu Normierung und damit zu Langeweile führen. So kommt es zu dem Phänomen, dass Formate, ähnlich wie das Klonschaf Dolly, schneller als erwartet altern, selbst wenn sie erfolgreich laufen. Heiner Gatzemeier macht auf diese Erfahrung aufmerksam, die ihm selbst innerhalb des Senders mit dem Format der „dokumentarischen Filmerzählung“ begegnet: „Formatfernsehen ist immer in der Gefahr, auszuleiern.“ Man müsse dann schnell nachjustieren. Die Ursache sieht Gatzemeier in der Erwartung, die an Formate geknüpft wird: „Nicht nur Qualität und Stoff bestimmen die Erwartungshaltung, sie ist auch abhängig von der Verkaufbarkeit des Formats.“³⁴

Formatieren bedeutet auch, etwas auszuschließen. Besonders deutlich wird dies bei Formaten, die auf internationalen Verkauf zielen. Regionale oder lokale Themen, auch spezifische soziale und kulturelle Stoffe scheiden für den internationalen Markt in der Regel von vornherein aus. Sprachliche Barrieren kommen erschwerend hinzu. Auch Autoren mit eigensinniger Handschrift erweisen sich als nicht oder schwer formatierbar. Niemals würde er auf die Idee kommen, so Peter Latzel vom SWR, dem Dokumentaristen Volker Koepp ein Format abzuverlangen.

Ausgeschlossen werden auch möglicherweise bestimmte Personen oder Personengruppen, gewisse unpassende Gesichter und mit ihnen bestimmte unpassende

(32) Aus einem Gespräch mit dem Autor für diese Publikation.

(33) Siehe Gespräch mit Christian Bauer in Kapitel 5.

(34) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

Geschichten. In dokumentarischen Formaten wird in erheblichem Maße gecastet. Protagonisten werden nicht nur bloß ausgewählt, wie es für eine dokumentarische Erzählung immer nötig ist, sondern sie werden gezielt gesucht und nach viel härteren Kriterien danach beurteilt, ob sie die Anforderungen eines Formats erfüllen und ob sie im Fernsehen bestehen können. Die Familie Boro aus „Schwarzwaldhaus 1902“ wurde unter 700 Familien ausgewählt – und der Erfolg erklärt sich nicht zuletzt aus dieser glücklichen Wahl. Casting sei ein wichtiges Moment der Formatierung, sagt Peter Latzel: „Das geht tief ins Dokumentarische hinein. In Produktionen, die sich an ein breites Publikum richten, sind die Zeiten vorbei, wo man jeden in seiner Wesensart dokumentieren kann. Die Zuschauer sind an ausdrucksstarke Figuren gewöhnt. Wer blass überkommt, wer keine Wirkung ausstrahlt, wird nicht angenommen. Das ist durchaus eine Gefahr für das Dokumentarische: Manches Thema hat keine Chance, weil die, die dafür stehen, nicht wirken.“³⁵

Als Gegengewicht zu einer Format-Monokultur reklamieren Peter Latzel und Kulturchef Christoph Hauser für den SWR, auf die innere Balance der Programmplanung zu achten und den klassischen dokumentarischen Zweig nicht aufzugeben. Ähnlich will auch Wolfgang Landgräber (WDR) auf die Gefahr reagieren, dass Themen und Regionen ausgeschlossen werden: „Wir wissen aber auch, wie wichtig für uns Produzenten und Autoren aus unserem unmittelbaren Umkreis sind. Wir achten darauf und wahren die Relationen.“³⁶

Die Gefahr, dass unformatierbare Stoffe und Autoren ganz verloren gehen, wird durch eine Besonderheit des deutschen Fernsehsystems gemindert: Sie können Platz finden auf den Kulturkanälen 3sat und Arte. Beide Sender berücksichtigen nicht nur ihrer Philosophie nach stärker dokumentarische Programme, sondern setzen auch auf inhaltliche und ästhetische Vielfalt. So genießt hier der nicht formatierte Dokumentarfilm eine besondere Aufmerksamkeit. Damit freilich sind auch die massenattraktiven Sender entlastet. Schwierigere Stoffe, sperrige Themen und komplizierte Geschichten, die von den Zuschauern Konzentration verlangen, werden den Minderheitenprogrammen überlassen.

(35) Siehe Gespräch mit Peter Latzel und Christoph Hauser in Kapitel 5.

(36) Siehe Gespräch mit Wolfgang Landgräber in Kapitel 5.

3.1.2 Dokumentarfilmer und Pandabären

Aus diesem Grund hat im April 2001 eine Gruppe von Autoren eine Initiative für den Dokumentarfilm gestartet. Sie benennen ausdrücklich das Formatfernsehen als Gefahr für den unabhängigen Dokumentarfilm. „Was zunimmt, ist Konfektionsware, der Blick von der Stange“, heißt es im offenen Brief unter dem Titel „Der zweite Blick“. „Am Reißbrett entstandene Formate werden zum bloßen Erfüllungszweck nach hinten durchgereicht. Nach hinten, zu den Autoren.“ Und: „Konfektionsware interessiert uns nicht. Wir sind keine Klone.“ Dafür wurde den Autoren von Patrick Hörl (Discovery Deutschland), einem Vertreter des international orientierten Formatfernsehens, vorgeworfen, sie seien unflexibel, unmodern und nur auf Artenschutz aus: „Dokumentarfilmer sind keine Pandabären.“

Die Initiatoren wollten wissen, wie man sich in den Redaktionen die Zukunft des unabhängigen Dokumentarfilms vorstelle. Eine Diskussion auf dem Münchner Filmfest 2001 unter dem Titel „Docu-Tanic“ und eine zweite Publikation von „Der zweite Blick“ diskutierten und bilanzierten die Lage des Genres.³⁷

Die Verbindung zum Fernsehen ist für das Genre lebensnotwendig. Die meisten Dokumentarfilme werden vom Fernsehen finanziert und könnten ohne dieses Medium nicht existieren: ohne Fernsehen gäbe es überhaupt keine nennenswerte Dokumentarfilmkultur. Dokumentarfilme sind auf dem Bildschirm auch zu sehen, allen Beerdigungsreden zum Trotz.

Dennoch ist die Lage kritisch. Das Genre ist inzwischen stark an den Programmrand geraten. Man kann diese Entwicklung bereits auf den ersten Blick erkennen und auch die detaillierte Programmanalyse zeigt es: In den großen Sendern werden Dokumentarfilme nur noch selten vor Mitternacht ausgestrahlt. „Das Kleine Fernsehspiel“, im ZDF maßgeblicher Spielplatz für junge Autoren, wurde systematisch ins Programm-Abseits gedrängt. Die ARD betreibt zwar auch das Label „Großer Dokumentarfilm“, hat die Filme aber in zwei Staffeln verpackt und zeigt eine davon in den schwächeren Sommermonaten, eine in einer Winterstaffel. Eine ganze Reihe von Dritten Programmen, wie die Datenanalyse ergibt, zeigen Dokumentarfilme erst nach 23 Uhr, im Oktober 2002 jedenfalls auch so engagierte Sender wie der SWR. Dazu kommen strukturelle Probleme. Thomas Schadt wies darauf hin, dass viele Schwierigkeiten auch daher rühren, dass der Dokumentarfilm keine festen Ansprechpartner in den Sendern hat: „Er hat keine durchgängige Infrastruktur wie der Spielfilm oder der Journalismus. Er hat wechselnde Orte und eine brüchige Lobby, die auf dem Engagement einzelner Redakteure gründet.“³⁸

(37) „Der Zweite Blick“ und das Protokoll der Münchner Diskussion sind abgedruckt in: Georg Feil (Hrsg): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003.

(38) Thomas Schadt: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch-Gladbach 2002, S. 33.

Damit wird der unabhängige und uninformierte Dokumentarfilm zwar gesendet und doch systematisch seinem Publikum entzogen. Inzwischen ist der Tatbestand der self-fulfilling prophecy längst erfüllt. Niemand erwartet das Genre mehr in den großen Programmen. Selbst mehrfach ausgezeichnete und im Kino erfolgreiche Filme wie „Black Box BRD“ wären zur Hauptsendezeit in der ARD einfach falsch programmiert. Eine ganze Generation von Fernsehzuschauern begegnet dem Dokumentarfilm und seinen besonderen Qualitäten im Fernsehen nicht mehr und vermisst ihn daher auch nicht.

Kaum verwunderlich, dass deshalb die Zukunft des Dokumentarfilms düster erscheint. Man müsse sich fragen, so Claas Danielsen, selbst Dokumentarist und Leiter von „Discovery Campus“, „ob der klassische Dokumentarfilm überhaupt noch ein fernsehtaugliches Genre sein wird.“³⁹ Möglicherweise werde er künftig anders produziert und vertrieben werden, außerhalb des Fernsehens.

3.1.3 Autoren, Redakteure, Produzenten: Von neuen Umgangsformen

Wenn auch der Dokumentarfilm ohne Fernsehen nicht existierte und die Sender sich im Zweifelsfall doch gern damit schmücken, so entspricht sein Ansehen nicht ganz dem Vorkommen im Programm. Tatsächlich ist der klassische Dokumentarfilm im Fernsehen immer die Ausnahme gewesen. Einige berühmte Namen, von der Stuttgarter Schule bis zu Eberhard Fechner, von Klaus Wildenhahn bis Hans-Dieter Grabe, markieren zwar eine große künstlerische Tradition und verbreiteten auch kritischen Glanz im Medium. Sie standen aber, im Ganzen gesehen, doch eher im Schatten.

Dokumentarisches wird im deutschen Fernsehen nach wie vor zum größten Teil in den Fernsehanstalten selbst produziert. Darüber hinaus arbeiten den Sendern vor allem Autoren zu, die häufig selbst aus der Tradition der Autorenfilmer kommen. In der Produktionsstruktur nehmen sie dabei eine eigentümliche Stellung ein. Ihre finanzielle Produktionsbasis ist in der Regel schmal. Sie werden mit dem Begriff Rucksack-Produzenten charakterisiert: Autoren, die ihre Filme selbst produzieren, um mit den schmalen Honoraren der Sender auskommen zu können.

Etwas schematisch ausgedrückt, laufen die Beziehungen unter den Beteiligten folgendermaßen ab: In den kleinen Einmann- oder, seltener, Einfrau-Unternehmen hecken Autoren die Ideen für Filme aus. Die gleichen Autoren treten dann als Produzenten an die Redaktionen heran und handeln die Verträge aus. Weil sie allein sind, steht oft wenig Verhandlungsmacht dahinter. Oft reicht es gerade, um mit dem einen Film die

(39) Siehe Gespräch mit Claas Danielsen in Kapitel 5.

schmale Basis zu legen für den nächsten. Christian Bauer: „Ich finde das ein ziemlich unwürdiges Dasein. Alle Autoren und Regisseure müssten sich eine Situation herbeiwünschen, in der ihre Arbeit anständig honoriert wird.“⁴⁰

Bertram Verhaag charakterisiert die Lage so: „Wir Autorenproduzenten sind mit unseren engagierten Themen auch erpressbar. Man bereitet sich auf ein Thema vor. Das kann sich über Monate hinziehen. Wir haben manchmal schon viel vorher investiert, Zeit, Ideen und Herzblut. Damit sind wir bei den Vertragsverhandlungen eben erpressbar. Das hat zur Folge, dass wir für einzelne Filme zu wenig Geld bekommen und uns dadurch nicht die Basis schaffen können, um die nächsten Projekte vorzubereiten. Man hat drei, vier Projekte gleichzeitig im Kopf und muss sie vorbereiten. Das ist keine schöne Arbeitsweise.“⁴¹

Gleichwohl ließ dieses System den Autoren auch manche Freiheiten. Zwischen Auftrag und Rohschnitt war die Zusammenarbeit oft nur locker. Die Redaktionen verfügten teilweise über Sendeplätze, die freier konfiguriert waren. Am Ende wurde abgeliefert, endgefertigt und gesendet.

Mit dem Formatfernsehen ändern sich die Beziehungen zwischen Autoren, Redaktionen und Produzenten. Die Autoren von „Der zweite Blick“ drücken ihre Ablehnung drastisch aus: „No puppets on the strings“. Tatsächlich werden nicht, wie hier befürchtet, in allen Redaktionen bloß noch Format-Rezepturen ausgekocht, die ferngesteuerte Autoren nur noch zu vollziehen haben. Doch haben einige Redaktionen begonnen, ihre eigene Rolle zu verändern. Formatfernsehen verlangt einen anderen Typus von Redaktionsarbeit, der vor allem stärkere Eingriffe in die Arbeit der Autoren mit sich bringt. Produzenten, die außerhalb der Sender agieren, bekommen eine wichtigere Rolle. Damit wird jetzt auch im dokumentarischen Sektor die Produktion stärker arbeitsteilig. Das leuchtet für einige Formate unmittelbar ein: Größere Serien und Mehrteiler können nicht in gleicher Weise wie bisher in einem Ein-Mann-Unternehmen gefertigt werden.

Zudem nehmen vor allem Redaktionen eine andere Funktion in den Produktionsbeziehungen ein. Sie haben jetzt die Aufgabe, den Autoren die Bedingungen und Regeln der Formate zu vermitteln und sie zu veranlassen, sie auch einzuhalten.

Verschiedene Abstufungen sind möglich. Die Redaktion der WDR-Reihe „die story“ beispielsweise will das erzählerische Moment als zentralen Bestandteil des Formats etablieren. Nicht allein das investigative Potential eines Themas zählt, sondern auch seine narrative Bewältigung. Da sowohl die Redaktion wie auch die meisten Autoren auf

(40) Siehe Gespräch mit Christian Bauer in Kapitel 5.

(41) Aus einem Gespräch mit Bertram Verhaag, das für diese Expertise geführt wurde.

diesem Sendeplatz aus dem klassischen Fernseh-Journalismus kommen, ist die Umstellung vom Feature auf die „Story“ nicht einfach. Die Redaktion hat hausinterne Workshops initiiert, um Autoren mit anderen Erzählweisen vertraut zu machen. „Mehr als früher auf die filmische Umsetzung achten,“ so definierte Gert Monheim die Aufgabe, „und die Möglichkeiten des Films stärker nutzen“.⁴² Auch im ZDF wird viel stärker auf Erzählen geachtet, inzwischen sogar entschieden die Zusammenarbeit mit Drehbuchautoren gesucht. Heiner Gatzemeier legt explizit Wert darauf, dass bei vielen formatierten Sendungen mit Drehbüchern gearbeitet werden muss – eine im Dokumentarischen bisher wenig verbreitete Praxis.⁴³

Diese Tendenz ist international. In der Wissenschaftsabteilung der BBC wurden Autoren in die Seminare des Drehbuch-Gurus Robert McKee geschickt. Dort sollten sie, so John Lynch, Wissenschaftschef des Senders, die Grundlagen des Erzählens im Drama lernen: Anfang und Ende, Klimax und plotpoints. Natürlich gebe es auch Autoren, die diese strikte Konzentration aufs Erzählen nicht akzeptierten. Sie, so Lynch lakonisch, könnten dann eben keine Filme mehr machen. Die Seminare mit McKee erwiesen sich übrigens als nicht zielführend. Sie waren zu sehr aufs konventionelle fiktionale Drama ausgerichtet. Die Wissenschafts-Abteilung der BBC hat inzwischen ein eigenes Schulungsprogramm in „story-telling“ aufgelegt.⁴⁴

Die Beziehungen zwischen Autoren, Redaktionen und Produzenten ändern sich, allerdings nicht überall in gleichem Tempo und nicht überall mit gleicher Konsequenz und Tragweite. Wie weit der Umbau geht und welche neuen Strukturen sich herausbilden werden, ist offen. Vielleicht wird am Ende eine größere Gruppe mittelgroßer Produzenten die dokumentarischen Fernsehformate bedienen. Ob große Produktionsfirmen, wie noch vor wenigen Jahren angekündigt, ins dokumentarische Geschäft einsteigen, ist ebenso wenig absehbar wie die Frage, ob Rucksack-Produzenten in dieser Struktur doch noch einen Platz finden könnten und wenn, welchen. Die Auffassungen darüber, wie sich die Szenerie entwickeln wird, sind vielfältig. Im Detail sind sie nachzulesen in den Gesprächen in Kapitel 5.

(42) Vgl. Fritz Wolf: Welt im Wassertropfen. „die story“ oder: Von den Schwierigkeiten, eine Marke zu etablieren. In: epd medien 2/2001, S. 7.

(43) Siehe das Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

(44) Vgl. Fritz Wolf: Erregungskurven im All. Beobachtungen auf dem Kongreß „Science 2002“ in Berlin . In: epd medien 87/2002, S. 6.

3.2 Vom unaufhaltsamen Aufstieg der Hybriden

Althergebrachte Genres zu mixen, die erzählerischen Formen des Fernsehens zu entgrenzen und in neuer Zusammensetzung zu mischen, das ist insgesamt eine wichtige Tendenz im Programm. Eine der wesentlichen Triebkräfte dabei ist vor allem, attraktive Erzählformen zu kreuzen, um den Unterhaltungswert zu steigern. So hat der Medienjournalist Tilmann P. Gangloff auf der Programm-Messe Mipdoc in Cannes 2002 beobachtet, dass Produzenten zum Beispiel versuchen, dem zeitweise schwächelnden Genre des Tierfilms dadurch aufzuhelfen, dass man es mit anderen bewährten Genres oder Teilmengen anderer Genres kreuzt: „Es werden einfach verschiedene Genres miteinander kombiniert: Reiseerzählung, Naturgeschichte, Historie, dazu noch ein paar Abenteuerelemente und, nicht zu vergessen, der ‚human touch‘.“⁴⁵ Joachim Huber vermerkte als Beobachtung: „Ich habe den Eindruck, die Misch- und Grenzzonen seien zu Lasten der klaren Reservate größer geworden.“⁴⁶

Darüber hinaus sind die Veränderungen aber wohl grundsätzlicherer Art. Am Genre des Dokumentarfilms hat Peter Zimmermann beobachtet, dass hybride Erzählformen zunehmen. Er hält das für eine charakteristische Entwicklung, eine Folge der Ausdifferenzierung und Ausweitung des gesamten Mediensystems: „Mit der Verflechtung von Film, Fernsehen und Neuen Medien und der entsprechenden Produktions- und Distributionstechniken bildeten sich auch in ästhetischer Hinsicht intermediale Hybridformen heraus, die die traditionelle Unterscheidung von Film-, Fernseh- und Videoästhetik und die entsprechenden Genredefinitionen zum Anachronismus machen.“⁴⁷

Der Dokumentarist Thomas Frickel begreift diese Entwicklung als einen Befreiungsakt für das Genre insgesamt: „Mischformen und Grenzüberschreitungen begleiten selbstbewusst die Emanzipationsbewegung eines Genres, das sich nicht länger in den Kulturghettos der Nachtstunden einsperren lassen will.“⁴⁸ Die Beobachtung ist nicht verkehrt. Eine Lust am Spiel mit den Formen und am Überschreiten von Genre Grenzen lässt sich in der Reihe „Junger Dokumentarfilm“ des SWR ebenso ablesen wie in den Produktionen des „Kleinen Fernsehspiels“.

(45) Tilmann P. Gangloff: Vorsprung durch Technik. In: epd medien 32/2001, S. 7.

(46) Joachim Huber. Dokumentarfilm, Documentary, Dokumentation oder Von der Verwirrung der Begriffe. Vortrag auf den Münchner Medientagen 2001 unter www.medientage-muenchen.de/archiv.

(47) Peter Zimmermann: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. Hrsg. vom Goethe-Institut. München, 2001, S. 7.

(48) Thomas Frickel: Kein Treibholz in der Bilderflut. In: Film-Dienst 21/2002, S. 17.

3.2.1 Infotainment, die Mutter der Hybriden

Beim formatorientierten Fernsehen liegen die Dinge etwas anders. Hier geht es weniger um „intermediale“ als um „intramediale“ Mischformen. Es regiert auch vorrangig nicht die Lust am Spiel mit den Formen. Handlungsleitend ist fast stets die Suche nach dem Unterhaltungsfaktor. Infotainment ist die Mutter der meisten Hybridformen im Fernsehen. Das führt einerseits zu einer Ausdifferenzierung in verschiedene Formate, schränkt aber andererseits die Vielfalt durch den engen Blickwinkel auf Infotainment wieder ein. Deshalb finden wir im Fernsehen zwar viele Formate, aber eben auch viele, die sich gleichen. Entweder werden sie, wie die „Reality“-Formate im Gefolge von „Big Brother“ in so kurzer Zeit versendet, dass das Interesse verloren geht. Oder sie breiten sich auf allen Sendern gleichmäßig aus wie derzeit Quiz-Sendungen oder, um im Stoff zu bleiben, Dokumentationen über ungeklärte Kriminalfälle.

Hybride finden sich überall im Programm. Die Doku-Soap kombiniert dokumentarisches Beobachten mit den Erzähl dramaturgien der fiktionalen Soap. In „Deutschland sucht den Superstar“ kreuzen sich musikalische Bühnen-Show und „Big Brother“ – das Zusammenleben der Kandidaten bewegte den ganzen publizistischen Apparat rund um die Kandidaten. „Schwarzwaldhaus 1902“ vermählt gleich mehrere Muster. Die Spielidee aus Zeiten von „Wünsch Dir was“ (eine Familie muss sich bewähren), die Idee der Real-Life-Sendungen (eine soziale Gruppe lebt Alltag vor der Kamera) und die dokumentarische Beobachtung (eine Familie wird eben beobachtet, aber nicht dem Blick des Voyeurs ausgestellt).

Einige private Sender haben Mischformen entwickelt, die man Pseudo-Dokumentationen nennen kann, derzeit oft ungelöste Kriminalfälle, eine Art Nachfolge von Eduard Zimmermanns „XY ungelöst“. Diese Produktionen werden als Reihen präsentiert und greifen reale Verbrechen auf. Die Redaktionen arbeiten dabei mit der örtlichen Polizei zusammen. Der dokumentarische Gehalt ist manchmal mit einigen Fotos aus dem Album oder den Polizeiakten schon ausgeschöpft. Szenen aus dem Kriminalfall werden kostengünstig und meist bloß symbolisch nachinszeniert. Auch der WDR leistete sich im Oktober mit „Heiße Spur“ ein solches Szenario, mit Fällen aus der Arbeit von Privatdetektiven.

Eine andere Mischform könnte man moderierte Dokumentation nennen. Diese Formate sind häufig monothematisch angelegt. Einzelne Geschichten werden wie in Fernsehmagazinen in kurzen dramaturgischen Bögen erzählt und von Moderatoren zusammengehalten. Für Reiseberichte wird diese Form häufig verwendet, auch in der Alltagsreportage.⁴⁹ Das Format passt sich in seiner Dramaturgie problemlos an Werbepausen an.

(49) Wegen der methodischen Begrenzungen auf Dokumentationen mit einem Umfang von mindestens 25 Minuten sind solche Dokus in dieser Untersuchung nicht erfasst. Siehe die Anmerkungen zur Methode in Kapitel 1.

Ähnlich kombinieren die inzwischen notorischen „Dümmer als ...“-Filme verschiedene Strategien. Eigentlich handelt es sich um Kompilationsfilme. Sie verwerten vorgefundenes Material, meist private Videos. Dieses Material wird einer Dramaturgie unterworfen, die aus der Comedy bekannt ist: schnelle, kurz aufeinanderfolgende Pointen. Es handelt sich sozusagen um eine von Comedy-Formaten adaptierte Methode, dokumentarisches Material zu verarbeiten und in eine Senderstrategie und Senderästhetik einzuarbeiten.⁵⁰

Aus der Perspektive der Zuschauer sind hybride Formen ohnehin logisch. Das Fernsehprogramm als Ganzes ist ein hybrides Konstrukt, in dem sich Reales und Inszeniertes, Gefundenes und Erfundenes mischen. Wer häufig durch die Kanäle zappt, rührt sich selbst ständig seinen Genre-Mix an. Wer niemals auf andere Kanäle schaltet, bekommt trotzdem ein hybrides Programm vorgesetzt. Bei den Themenabenden von Arte z.B. stehen manchmal fiktionale Dramen im Zentrum, umgeben von dokumentarischen Einsprengseln, und manchmal dominieren Dokumentarfilme und Dokumentationen und werden durch einen Spielfilm ergänzt.

Eine ganze Reihe hybrider Formen lässt sich ebenso wie serielle Dramaturgien als fernsehspezifische Ausprägung betrachten.

(50) Wegen ihre durchkommentierten und auf sehr kurze Szenen beschränkten Struktur sind die „Dümmer als ...“-Filme nicht in der Oktober-Analyse verarbeitet.

3.2.2 Geschichte(n) komplett – von der Lust am Nach-Inszenieren

Nach-Inszenierungen, im Branchen-Neusprech auch Re-Enactments genannt, haben im dokumentarischen Sektor derzeit Konjunktur. Man findet kaum Dokumentationen, in denen nicht wenigstens gelegentlich nachgestellte Szenen auftauchen. Und sei es nur, um dem Erzählfluss ein wenig Bahn zu brechen oder Übergänge gelenkiger und gefälliger zu gestalten. Wenn Autoren und Redaktion ihre Zuschauer über die Herkunft der Bilder keinesfalls im Unklaren lassen wollen, dann schreiben sie „nachgestellte Szene“ dazu. Weil das jedoch nur wenige tun, wirken solche Hinweise immer etwas ungenau.

Nach-Inszenierungen werden in verschiedensten Ausprägungen angewandt. Beliebt, weil mit geringerem Einsatz herzustellen, sind symbolische Szenarien, in denen das Detail für das Ganze steht – das Cognacglas auf dem Kaminsims etwa drückt die entspannte Herrenstimmung auf der Wannsee-Konferenz aus. Aufwendiger als symbolische Füller sind ganze stumme Spielszenen – sie zeigen etwa den britische Uhrmacher John Harrison, wie er an einer Uhr feilt und fummelt, die den Seefahrern im 18. Jahrhundert endlich die Bestimmung des Längengrades erlaubt.⁵¹ Selbst komplette Filmspielszenen mit Dialog und Spannungsdramaturgie kommen vor, wenn auch seltener – wir sehen und hören, wie der italienische Großinquisitor Giulio Antonio Santor (dargestellt von Sylvester Groth) die Verbrennung des Ketzers Giordano Bruno begründet.⁵²

Besonders bei historischen Stoffen aus der Zeit vor den Brüdern Lumière greifen Autoren zum Mittel der Nach-Inszenierung. Sie erfüllen damit ein ungeschriebenes Gesetz des Fernsehens, wonach nicht existiert, was nicht abgebildet werden kann. Wenn von einem Ereignis oder von einer Stadt keine Filmaufnahmen existieren, soll der Zuschauer sich dennoch ein Bild machen können. Früher haben Feature-Autoren sich bemüht, mit den vorhandenen Dokumenten auszukommen, haben vieles dem Off-Kommentar überlassen und im besten Fall über Schnitt und Montage den Stoff auch visuell zu gestalten versucht; häufig blieb es bei der bloßen Illustration.

Die große Kulturdokumentation oder das Kulturfeature sind weitgehend verschwunden. Nur der SWR und der BR pflegen die Genres noch, vor allem in Reisedokumentationen. Sonst aber haben die Abkömmlinge dieses Genres sich in Dokus mit Re-Enactment verwandelt. Das Nach-Inszenieren ist inzwischen schon fast allgemeiner Standard. So schreibt Thomas Fischer in der Broschüre des SWR über Ansprüche an zeitgeschichtliche Formate, sie sollten einer erzählenden Dramaturgie folgen, „die folgende Elemente enthält: Geschichten in der Geschichte, Zeitzeugen, neue Archivdokumente, reportagehafte und symbolische Neudrehes, (gebenenfalls) szenische Rekonstruktionen.“⁵³

(51) „Mission X“, Teil 2, von Axel Engstfeld, ZDF, 12.05.2002.

(52) „Die geheime Inquisition“, 3-teilige Dokumentation von Yury Winterberg und Jan Peter. Arte, 19.10.2002.

(53) In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. SWR Hauptabteilung Kultur - Fernsehen, Baden-Baden 2003, S. 11.

Die Erwartungshaltung der Zuschauer spielt dabei eine zentrale Rolle. Nach-Inszenierungen sind eine Referenz an die Gewohnheiten der Zuschauer. Spannung, Hochglanzästhetik, emotionale Reize, das erwarten Zuschauer nicht nur von Fernsehspiel und Spielfilm, sondern auch von dokumentarischen Sendungen. Deshalb inszeniert die Dokumentation über die „Geheime Inquisition“ ausführlich den Flammentod von Giordano Bruno. Beträchtlich ist auch der inszenatorische Aufwand, totes Urvieh wieder zum Bildschirm-Leben zu erwecken. Patrick Hörl (Discovery): „Die Leute wollen nicht nur den Fund eines Mammut-Stoßzahns sehen, sondern auch in animierter Form verfolgen, wie das Mammut dazu aussieht.“⁵⁴ Zuschauer mögen keine halben Sachen. Geschichte muss komplett sein. Unklarheit und offene Fragen schmälern den Unterhaltungswert.

Dabei liegen natürlich Rückgriffe auf das Repertoire des fiktionalen Erzählens in Spielfilm und Fernsehspiel nahe. Nach-Inszenierte Szenen, soweit sie nur der Illustration dienen, mögen dem Geschichtsverständnis noch Beistand leisten. Dramaturgien, die dem Kino abgeschaut sind, können aber auch den Blick verändern. Die Entführung Eichmanns in Buenos Aires, inszeniert im Stil eines Kino-Thrillers, ist von Aufklärung und historischer Wahrheit sehr weit entfernt.

So kann man sich auch beim Dreiteiler über „Die geheime Inquisition“ die Frage stellen, ob nicht die Grenze zum Doku-Drama schon überschritten ist. Ob hier nicht schon zeithistorischer Stoff fiktional übersetzt wird. Die Frage wäre nicht weiter wichtig, wir sind an Mischformen gewöhnt. Aber da es sich um eine Dokumentation handelt, tauchen Fragen auf. Sind die hörbaren, vom Schauspieler gesprochenen inneren Monologe, in denen der Großinquisitor seine Gedanken und Skrupel wälzt, historisch verbürgt? Oder handelt es sich um eine nachempfindende Idee des Drehbuchautors? Und wenn gerade diese Monologe die These des Films stützen, die Inquisitoren hätten zwar geirrt, aber aus einem tiefen inneren Glauben heraus – dann führt das Nachinszenierte mitten hinein in eine subjektive Interpretation von Geschichte, die sich aber – es handelt sich eben um dokumentarisches Fernsehen – objektiv gibt.

Besonders weiter entwickelt ist die Methode des Nach-Inszenierens im Film „Nervenprobe – die Kuba Krise 62“. Die Autoren Guido Knopp und Stefan Braunburger haben zum dokumentarischen Material auch inszeniertes Material verwendet – und es künstlich veraltet. Sie haben, um einen Effekt der Homogenisierung zu erreichen, auch mit entsprechenden Materialien gearbeitet: „So wurde auch bei neuen Innen- und Außen- aufnahmen mit alter 16-mm-Kameratechnik und altem Filmmaterial gearbeitet.“ Dann verschmelzen sie inszenierte und dokumentarische Sequenzen unterschiedslos miteinander. Fingierte Szenen etwa aus dem Krisenstab des Weißen Hauses sollten aussehen, als sei die Kamera in diesen entscheidenden Stunden dabei gewesen.

(54) Tilmann P. Gangloff: Vorsprung durch Technik. epd medien 32/2001, S. 17.

Co-Autor Günther Klein verwendet für dieses Verfahren den Begriff der „dokumentarischen Imagination“. Man habe dem Zeit-Kolorit näher kommen wollen und „spielerisch den Reportagestil der 60er Jahre imitiert“. Absicht sei gewesen, „die Atmosphäre dieser bewegenden Geschichte ohne formale Brüche zu vermitteln“. Der Zuschauer sollte das Empfinden haben, „authentisch hineinversetzt zu sein in das Geschehen.“⁵⁵

Dies alles sind, in graduellen Abstufungen, Versuche, aus der Bildsprache fiktionaler Genres Erzähl-Elemente zu entnehmen, um damit jene Emotionalisierung der Stoffe zu erreichen, die auch an dokumentarische Sendungen inzwischen häufig als Maßstab angelegt wird. Man könnte von einer tendenziellen Verspielfilmung sprechen.

Es handelt sich jedenfalls um eine Strategie, die den Regeln des Infotainment folgt. Und wenn Unterhaltung zum ersten und wichtigsten Zweck wird, dann ist es tatsächlich sekundär, mit welchen Stilmitteln dieser Zweck erreicht wird. An erster Stelle steht dann die Frage, ob eine Geschichte gut ankommt.

Und es kommen beim Zuschauer natürlich besonders gut Geschichten an, die ihn möglichst nicht in Zweifel stürzen. Häufig bedienen sich zeitgeschichtliche Dokumentationen einer geschlossenen Dramaturgie und liefern ihren Stoff, die Geschichte, als einen kompletten Satz von Ereignissen und Ansichten ab. Strenge Formatierung scheint mindestens zu erschweren, am geschichtlichen Stoff auch die Ambivalenzen, Unklarheiten zu zeigen und vielleicht auch noch verschiedene Sichtweisen und strittige wissenschaftliche Auffassungen zu präsentieren. Mögliche Lächer, im Wissen wie im visuellen Material, werden zugestopft oder, wie im Fall von „Die Nervenprobe – Kubakrise 62“, elegant verschliffen. Formatierte Geschichtssendungen kennen häufig keine offenen Fragen und Zweifel und leben von der unbewiesenen Behauptung, gezeigt zu haben, wie es wirklich gewesen ist. Formate sind nicht einfach nur eine äußere Hülle. Sie können sich auch in eine Haltung verwandeln.

Vom Nach-Inszenieren ist es schließlich nicht mehr weit bis zu jenem Punkt, an dem das dokumentarische Erzählen in ein Vor-Inszenieren umkippt und behauptet, wie es sein wird. Ein eindrucksvolles Beispiel ist die britische Produktion „Smallpox 2002“ der britischen Firma Wall to Wall TV. In Deutschland wurde die Produktion auf VOX als „Spiegel-Themenabend“ unter dem Titel „Unsichtbare Killer“ ausgestrahlt.⁵⁶

Der Film erzählt in einer „Zukunftsreportage“ von einem Bio-Angriff auf die USA mit Pockenviren im Jahre 2002. Dazu zieht er alle Register dokumentarischen Fernsehens: Handkamera, Reportagestil, Home-Videos, echte und falsche Nachrichten, echte und falsche Experten. Er entfaltet ein dramatisches Geschehen – als Stoff virulent und

(55) „Die Nervenprobe – Kubakrise 62“ von Günther Klein, Stefan Braunburger und Guido Knopp. ZDF, 22.10.2002.
Zitate nach dem Presseheft des ZDF.

(56) „Smallpox 2002“ von Daniel Percival und Simon Chinn. VOX, 18.10.2002.

real, als Film vollkommen fiktiv. Die Produzenten charakterisieren ihre Arbeit so: „The film has the look and feel of a classic historical documentary“ und „a fresh and powerful new format“.⁵⁷ Neues Format, frisch und kräftig? Bei VOX jedenfalls tat man sich schwer, den richtigen Begriff zu finden. Handelt es sich um eine „fiktive Dokumentation“? Oder um die Dokumentation eines „fiktiven Ereignisses“?

Ganz neu ist die Idee der fiktiven Zukunftsreportage in der Mediengeschichte nicht. Ein berühmtes Beispiel ist der Hörspielklassiker von H. G. Wells, „Unsichtbare Welten“, der in den USA in den dreißiger Jahren zu einer Massenpanik führte; ein anderes „Das Millionenspiel“ von Wolfgang Menge und Tom Toelle, das 1970 die Fernsehrepublik Deutschland in Aufregung versetzte. Oder „Smog“ (1972), wieder von Wolfgang Menge und dem WDR. Menges Filme wurden übrigens als Fernsehspiele eingestuft. Oder „Todeszone“ über die Auswirkungen eines GAU im Reaktor Biblis, von Georg M. Hafner und Joachim Faulstich (HR, 1991). Doch blieben dies Einzelgänger in der bewussten Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität.

Heute jedoch sind technische wie erzählerische Möglichkeiten wesentlich weiter entwickelt. „Fake documentaries“ werden, das lässt sich unschwer voraussagen, künftig öfter im Programm auftauchen. Und weil sich auch die Medienerfahrung des Publikums entwickelt hat, können darin auch reizvolle spielerische Möglichkeiten stecken.

William Karels Film „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ zum Beispiel spielt mit einer haarsträubenden These: Präsident Nixon habe auf dem Set von Stanley Kubricks „Odyssee 2001“ die Mondlandung drehen lassen, um im Fall eines Scheiterns der Apollo-Mission die Öffentlichkeit mit nachgestellten Bildern zu täuschen.⁵⁸ Karel mischt nun Hypothesen, Fakten und Fiktion in zunächst undurchschaubarer Weise, um am Ende den Zuschauer vergnügt mit der Frage zu entlassen, wie es mit der Fernseh-Welt wirklich stehe und wie man authentische und fiktive Bilder noch unterscheiden könne – eine Aufforderung zum Misstrauen.

In der Regel führen Diskussionen über das veränderte Verhältnis von Realität und Fiktion sofort zurück in die Anfangszeit des Films. Die grundsätzliche Ambivalenz zwischen Abbildung der realen Welt einerseits und dem Spiel mit der freien Imagination andererseits gehört schon an den Beginn des Dokumentarfilms und ist personifiziert in den „realistischen“ Brüdern Lumière und dem Filmzauberer Méliès. Solche Rückgriffe erhellen allerdings die neuen aktuellen Entwicklungen ebensowenig wie der gewiss richtige Verweis darauf, dass auch das dokumentarische Bild nichts weniger als eine Konstruktion ist und seine Künstlichkeit schon mit der Wahl des Bildausschnitts beginnt.

(57) Zitiert nach dem Kongress-Katalog „Science 2002“, S. 127.

(58) „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“ von William Karel. Arte, 19.10.2002.

Die interessantere Überlegung wäre, dass das Dokumentarische immer auf einer Art Übereinkunft mit den Zuschauern beruht, was sie denn daran als wirklich und als real ansehen. Solche Abmachungen treffen Filme und Autoren selbst mit ihrem Publikum, wie etwa in der Einstiegssequenz von „Schwarzwaldhaus 1902“ und der grundsätzlichen Klarheit, dass es sich um eine Art Spiel handelt, um ein Probehandeln, um ein soziales Experiment. In „Die Nervenprobe – Kubakrise 62“ wiederum vereinbaren die Autoren mit der extrem schnell geschnittenen und dramatisierten Einstiegssequenz mit dem Zuschauer etwas anderes: dass er nicht nur etwas über die Kubakrise zu erfahren, sondern auch so etwas wie einen nervenzerrenden Politthriller sehen werde.

Werden dokumentarische Programme in diesem Sinne auf Unterhaltungsmechanismen hin formatiert, führt das nahezu zwangsläufig zum Einsatz fikionalisierender Techniken und Erzählformen und damit in einen Prozess der Entrealisierung. Dies ist die andere Seite des häufig nur mit leichterem Zugang und leichter Hand begründeten Aktes, Information und Bildung in Docutainment, Infotainment und Edutainment zu verwandeln.

So hat auch Hans-Jürgen Weiß in seiner Analyse „Programm Alltag in Deutschland“ die „bewusste Verbindung von Informations- und Unterhaltungskomponenten“ als „zentrales Gestaltungsprinzip“ hervorgehoben. Seiner Analyse nach ist „die Fernsehpublizistik von einem im Ursprung zentralen Feld des Fernsehjournalismus zu einem Steinbruch für Unterhaltungsformate mutiert.“ Weiß hat für diese Tendenz den paradoxen Begriff der „Unterhaltungspublizistik“ geprägt.⁵⁹ Große Teile des dokumentarischen Fernsehens lassen sich inzwischen mit diesem Begriff erfassen.

(59) Hans-Jürgen Weiß: Programm Alltag in Deutschland. Das Informations- und Unterhaltungsangebot der deutschen Fernsehvollprogramme 1999-2001. In: Programmbericht zur Lage des Fernsehens in Deutschland 2000/2001. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten. Konstanz 2001, 115-142.

3.3 Exkurs: Schwarzwaldhaus 1902

„Schwarzwaldhaus 1902“, eine Produktion des SWR, ist ein dokumentarischer Vierteiler. Er erzählt von einer modernen Großstadtfamilie, die vier Monate lang in einem Schwarzwaldbauernhof unter Bedingungen lebt, wie sie vor hundert Jahren herrschten. Die Serie war ein großer Publikumserfolg, wurde schon wenige Wochen später noch einmal im Weihnachtsprogramm 2002 wiederholt und mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet.

„Schwarzwaldhaus 1902“ ist im Zusammenhang dieser Untersuchung deshalb besonders interessant, weil hier einige der untersuchten aktuellen Entwicklungen zusammentreffen. Es handelt sich um eine hybride Form. Sie verbindet Dokumentarisches mit einer Spielanordnung, mit Elementen von „Real-Life“-Formaten und mit dem Erzählprinzip der Serie. Der Erfolg hat gezeigt, dass serielles Erzählen dokumentarischer Geschichten unter bestimmten Bedingungen Prime Time fähig ist. In ihrer Anlage zeigt sich die Serie auch als klassisches Beispiel dafür, wie sich die Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film verschieben.

Deutlich signalisiert das die Eingangssequenz. Die Kamera kreist hoch über dem Kaltwasserhof – eine deutliche Reminiszenz an eine der beliebtesten Serien des deutschen Fernsehens, an die „Schwarzwaldklinik“. Die Eingangssequenz erzählt, dass das Münstertal und das Glottertal, medial gesehen, unmittelbar nebeneinander liegen. Sie ist so geschickt gesetzt, dass die Botschaft subkutan wohl auch bei jenen Zuschauern angekommen sein wird, die sie nicht bewusst entschlüsselt haben.

In einem hohen Grad fiktiv ist die Ausgangssituation der ganzen Dokumentation. Das Fernsehen agiert als Zeitmaschine und schickt seine Protagonisten auf eine Zeitreise. Die Voraussetzungen dafür schafft das Medium selbst. Die Macher suchen und finden den Bauernhof und bauen ihn komplett auf die Bedingungen des Jahres 1902 zurück. Gefilmt wird nicht, wie in einer klassischen Dokumentation, eine vorgefundene Situation, sondern eine nur für diesen Zweck künstlich hergestellte.

Vinzenz Hediger beschrieb in der Neuen Zürcher Zeitung (NZZ) das neu ausbalancierte Format zutreffend so: „„Schwarzwaldhaus 1902‘ ist ein Dokumentarformat, das die Frage des Publikums nach der Erlebnisqualität der Vergangenheit zu beantworten versucht und historisches Verstehen als persönliches Erleben anschaulich macht. Ein Rollenspiel ohne Rollen, wenn man so will. Die Akteure folgen keinen Regieanweisungen, die historischen Kleider, die sie tragen, sind Kleider und nicht Kostüme, die Nöte, die sie zum Ausdruck bringen, basieren nicht auf einem Drehbuch und sind wohl in der

Regel auch nicht gespielt. Und doch wären die Zeitreisenden nicht dort, wo sie sind, wenn sie nicht vom Fernsehen zu einem Spiel für die Kamera eingeladen worden wären.“⁶⁰

Die künstliche Ausgangssituation hat „Schwarzwaldhaus 1902“ mit den „Reality“-Formaten gemeinsam, die in den Jahren zuvor im Fernsehen aufgetaucht waren. In diesem Punkt ist die Serie durchaus als öffentlich-rechtliche Antwort auf „Big Brother“ zu verstehen. Das zeigt auch die Produktionsgeschichte, in der es eben dieser Gemeinsamkeit wegen einige Bedenken und Verzögerungen gab. Die Autoren spielen auch deutlich darauf an. In einigen Szenen liefern die Schwarzwaldhausbewohner kurze Statements ab, sie sprechen direkt in eine Videokamera, so wie auch die Mitspieler von „Big Brother“.

Die Ausgangssituation freilich wird in „Schwarzwaldhaus 1902“ gänzlich anders aufgelöst als in „Big Brother“: dokumentarisch, nicht voyeuristisch; offen beobachtend, nicht heimlich und anonym belauschend. Man könnte sogar sagen, dass „Schwarzwaldhaus 1902“ mit dem dokumentarischen Herangehen der Realität der Protagonisten näher gekommen ist als „Big Brother“, wo ja spätestens seit der zweiten Staffel die Selbstinszenierung der Teilnehmer und die Spieldramaturgie der Veranstalter dominierten.

Gemeinsam haben beide Produktionen auch, dass die Protagonisten gecastet wurden. Dieser Aspekt spielt im formatierten Dokumentarismus eine wichtige Rolle. Wie für Spielfilm und Fernsehspiel müssen die Protagonisten sehr sorgfältig nach ihrer Tauglichkeit ausgesucht werden. Die Serie war auch deshalb erfolgreich, weil es der Produktion gelungen war, eine Familie zu finden, die die Spielregeln wirklich ernst nahm und die als funktionierende Familie sich den Zuschauern zur Identifikation und für viele wohl auch als Sehnsuchtsprojektion anbot.

Ferner setzte das Format einen hohen Aufwand an Planung voraus. Es mussten die Ausgangsbedingungen des Experiments gesichert werden. Dazu gehörte nicht nur der Rückbau des Hauses und die kurze Schulung der Protagonisten. Auch externe Mitspieler wie Nachbarn, Ärzte, Pfarrer waren einzubinden. Die Einkaufsbedingungen in der nahen Ortschaft mussten geregelt werden, samt Waren-Design und Spielgeld. Da von vornherein geplant war, den Zeitreisenden das Erlebnis einer Geburt zu verschaffen, musste auch eine trüchtige Kuh gecastet werden, die zum richtigen Zeitpunkt kalben sollte. Auch der Konflikt zwischen Geburtstagsfeier und Heuernte war in der Planung zielsicher angesteuert. An diesem Punkt zeigten sich auch deutlich die Folgen der fiktiven Spielanlage. Für echte Schwarzwaldbauern damals hätte dieser Konflikt einfach gar nicht existiert.

(60) Vinzenz Hediger: Ohne Strom, WC, Heizung und Fernseher. In: NZZ vom 29.11.2002.

Gelungen ist „Schwarzwaldhaus 1902“ nicht einfach wegen der Grundidee, sondern weil die Chancen des Formats klug genutzt, seine Schwächen geschickt umgangen oder klein gehalten wurden. Die Kamera hat dokumentarische Qualität und Autor und Kameramann haben der Versuchung widerstanden, mit Inszenierungstricks nachzuhelfen. Die Filme wirken gerade wegen der Details, wegen der unwiederholbaren und nicht inszenierbaren Ereignisse des Alltags, also wegen seiner dokumentarischen Qualitäten. Es handelt sich um ein kontrolliertes Experiment, das in seinen verschiedenen statischen Elementen sorgfältig ausbalanciert ist. Was so spontan wirkt, ist jedoch mit viel Planungsaufwand vorbereitet worden. Thomas Kufus, Produzent der Serie: „Die Überraschung muss ermöglicht werden, damit sie passieren kann.“⁶¹

„Schwarzwaldhaus 1902“ ist ein so genanntes „Living-history“-Format. Es beruht nicht auf dem Vortragen von Geschichte, sondern auf ihrem Erleben und Nacherleben. Erfunden wurde es, wie andere neue Formate auch, in Großbritannien. Mit dem „1900-Haus“ und einigen Nachfolgeformaten war bereits die BBC sehr erfolgreich.⁶² „Schwarzwaldhaus 1902“ ist insofern keine originäre Erfindung, aber doch die gelungene Umsetzung und Adaption einer Programm-Idee, nicht vergleichbar dem lizenzpflichtigen Nachspielen anderer Fernsehformate wie „Wer wird Millionär“ oder „Deutschland sucht den Superstar“.

Ob sich „Living-history“-Formate zu haltbaren Formaten entwickeln oder eine nur gelegentlich funktionierende Spielform bleiben, lässt sich schwer sagen. „Schwarzwaldhaus 1902“ hat auch deshalb so gut funktioniert, weil – wie im naturwissenschaftlichen Experiment – die Rahmenbedingungen gut isoliert werden konnten. Andere Aspekte wurden ausgeklammert. Politik und Gesellschaft jener Zeit vor hundert Jahren blieben bloß angedeutet – im Format steckt auch Reduzierung von Komplexität. Und die Systemvoraussetzung begrenzt auch die Zahl möglicher Stoffe von vornherein.

Inzwischen wird im SWR an vergleichbaren Projekten gearbeitet, in denen gleichfalls die Ausgangsbedingungen selbst geschaffen werden diesmal jedoch nicht als Zeitreise, sondern als „social event“. SWR-Kulturchef Christoph Hauser: „Diese Variante ist interessant. Die Zeitreise nimmt Leute von heute und setzt sie nach gestern. Im ‚social event‘ nimmt man Leute von hier und setzt sie nach dort.“ Das nächste Projekt heißt „Von Null auf 42“ und soll dokumentieren, wie sich Normalbürger in Marathon-Läufer verwandeln – basierend auf Erkenntnissen der Sportmedizin, wonach jeder gesunde Mensch innerhalb eines Jahres einen Marathon laufen kann, wenn er richtig trainiert wird.⁶³

(61) Siehe Gespräch mit Thomas Kufus in Kapitel 5.

(62) „1900-Haus: Ein Leben als Viktorianer“. Arte, 20.10.2002.

(63) Siehe Gespräch mit Christoph Hauser und Peter Latzel in Kapitel 5.

3.4 Digitalisierung: Neue Fragen zur Glaubwürdigkeit

Film und Fernsehen sind technische Medien. Neuentwicklungen oder gar Revolutionen in der Technik haben sich deshalb immer auch auf gestalterische und künstlerische Fragen ausgewirkt. Wenn für eine Reportage große Kamerateams anrücken müssen und mit Scheinwerfern, Stativ, Tonmaschine und Mikrophongalgen Wohnzimmer in Studios verwandeln, sind der Spontanität der Akteure deutlich Grenzen gesetzt. Wenn ein Autor von vornherein kalkulieren muss, wie viel 16-mm-Filmmaterial er bei vorgegebenem Budget verdrehen darf, wird das seine Planung der Dreharbeiten und die Auswahl der Einstellungen erheblich beeinflussen.

Inzwischen sind alle Phasen der Fernsehproduktion digitalisiert. Das setzt dem dokumentarischen Arbeiten neue Bedingungen. Die DV-Kameras sind klein, leicht zu handhaben und unscheinbar. Elektronische Schnittplätze sind inzwischen sowohl leistungsstark als auch bezahlbar. Digitale Bildbearbeitung ist in einem großem Umfang möglich geworden. Mit den neuen technischen Mitteln lässt sich unter Umständen auch wesentlich kostengünstiger produzieren als bisher. Damit eröffnet sich für Autoren die Perspektive, sich unabhängiger von Auftraggebern zu machen.

Einige Autorenfilmer sehen darin bereits in absehbarer Zukunft eine reale Alternative, den strengen Formatierungsregeln des Fernsehens zu entkommen. Vielleicht wird mit der technischen Grundausstattung auch die Grundlage gelegt für andere Formen dokumentarischen Arbeitens und für Produkte, die vielleicht ihr Publikum auf anderen Wegen finden werden, über Kino oder über Internet. Und die dann vielleicht auf heute noch unbekanntem Pfaden doch noch ins Fernsehen gelangen. Vielleicht, so die noch weiter tragende Hoffnung, können mit Hilfe dieser Technik starre Strukturen in Bewegung versetzt und die Schemata überlistet werden.

Die kleinen beweglichen Kameras eröffnen Filmemachern neue Möglichkeiten. Sie können damit viel unbefangener in intimen und privaten Situationen agieren. Das bewies zum Beispiel der mehrfach preisgekrönte Film von Marion Kainz, „Der Tag, der in der Handtasche verschwand“. Der Autorin war es darin gelungen, ihrer Protagonistin, einer Alzheimer-Patientin, sehr nahe zu kommen. Das technische Gerät, das verschwindend unauffällig, trat nicht als Hindernis zwischen Autorin und Protagonistin. Der Film lief in der Reihe „Menschen hautnah“ und ist ein Beispiel dafür, dass in sorgsam und frei konfigurierten Formaten die eigene Autorenhandchrift durchaus zur Geltung kommen kann.

Die kleinen Kameras können auch in publizistisch orientierten Formaten den Autoren neue Chancen eröffnen, wegen ihrer Unauffälligkeit auch in bisher der öffentlichen Wahrnehmung entzogene Räume vorzudringen. Darauf weist Wolfgang Landgräber hin.⁶⁴

Gleichzeitig wird solche Technik auch zur Rationalisierung genutzt. Der hessische Rundfunk setzt in der journalistischen Berichterstattung so genannte „Videojournalisten“ ein. Es handelt sich um einen neuen Medienberuf. Videojournalisten sollen allein mit kleinem Equipment in der Region agieren und die lokale und regionale Berichterstattung übernehmen. Ob von diesen Medien-Ich-AGs, die nun wiederum den Rucksackproduzenten ähneln, Impulse für die dokumentarische Arbeit insgesamt ausgehen, lässt sich zur Zeit noch nicht sagen. Heiner Gatzemeier etwa reagiert nach bisherigen Erfahrungen skeptisch: „Wann ist ein Videojournalist überhaupt angesagt? Einfach nur weil es Spaß macht?“ Gerade bei den hochformatierten, also auch visuell und erzählerisch hochwertigen Programmen seien die schnellen, beweglichen Bilder nur begrenzt brauchbar.⁶⁵

Nach Ansicht von Dietrich Leder verändern die kleinen digitalen Kameras die Ästhetik grundsätzlicher. Nicht nur wegen der besonderen Eigenschaften des Videobildes, sondern weil die Kameras auch anders zu handhaben sind: „Man schaut nicht mehr durch den Sucher, sondern auf das Display. Die Kameras können mit allen Körperteilen geführt werden. Das erlaubt ungewöhnliche Perspektiven und ist ein deutlicher Zugewinn.“⁶⁶

Ähnlich neue Beweglichkeit erlauben die digitalen Schnittsysteme. Es gehörte zu den einschneidenden Erfahrungen mit den ersten Doku-Soaps und der seriellen Erzählweise, dass die Schnittsysteme ins Zentrum der Produktion rückten. Doku-Soaps verarbeiten sehr viel dokumentarisches Material, um daraus im Nachhinein eine Story extrahieren zu können. Ohne die digitalen Apparate wäre das gar nicht zu bewältigen gewesen. Die verschiedenen Erzählvarianten für „Schwarzwaldhaus 1902“ wurden erst beim Schnitt ausprobiert und entwickelt.

Die große Verarbeitungskapazität der elektronischen Schnittsysteme liefert gerade auch für formatierte Dokumentationen mittlerer Größe zusätzliche Möglichkeiten der Gestaltung. „Die Nervenprobe – Kuba-Krise 62“ zum Beispiel ist in hohem Tempo geschnitten und arbeitet dabei mit einer Fülle weiterer gestalterischer Mittel wie Überblendungen und Kontrastierungen.

(64) Siehe Gespräch mit Wolfgang Landgräber in Kapitel 5.

(65) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

(66) Siehe Gespräch mit Dietrich Leder in Kapitel 5.

Nach Werbung und Spielfilm hat die Postproduktion auch das dokumentarische Arbeiten erreicht. Dokumentarische Bilder waren immer schon nur ein subjektiv ausgewählter Ausschnitt der Wirklichkeit und insofern künstlich. Aber mit den Mitteln der Postproduktion lassen sich die Bilder nunmehr in vielfacher Weise neu behandeln. Zeigt sich die Wirklichkeit sperrig, kann ihr geholfen werden. „Aus einem Videofarbbild des Kölner Doms“, sagt Dietrich Leder, „ist leicht ein historisches Stück herzustellen, das aussieht, als wäre es von Lumière. Farben raus, die Extreme puschen, Laufstreifen hinzufügen.“⁶⁷

Dabei handelt es sich nicht bloß um eine verbesserte Spielerei am Tricktisch. Technik zieht Haltungsänderungen nach sich. Thomas Schadt berichtet, dass sich die Studenten schon darauf verlassen: „Nachlässigkeit beim Drehen wird schon oft mit dem Argument abgedefert, das könne man in der Postproduktion schon regeln.“⁶⁸ Der Film über die Kuba-Krise demonstriert eindringlich, wie mit Hilfe dieser Techniken ein Stoff nicht nur erzählerisch verdichtet, sondern auch in den emotionalen Wirkungen dramatisiert und gesteigert werden kann.

„Das alles, wenn es denn auffällt, führt direkt in eine Wahrhaftigkeitslücke“⁶⁹, lautet die Schlussfolgerung von Dietrich Leder. Authentizität ist den Bildern nicht mehr unmittelbar anzusehen. Die Verwirrung kann noch weiter gehen. Ein authentisches Aussehen kann inszenierten Bildern auch als Look angeschneidert werden und niemand merkt es mehr. Von da ist der Weg nicht mehr weit in die Versuchung, das Authentische als „Authentizitätsfiktion“ selbst zu inszenieren, um dem drohenden Verlust an Glaubwürdigkeit vorzubeugen.

Die fiktive Dokumentation „Smallpox 2002“ funktioniert beim Zuschauer genau so. Obwohl das fiktive Datum eingeblendet wird und daran erinnert, dass nahe Zukunft gespielt wird, lenkt der Film dennoch über seine erzählerischen Mittel beständig Anschauung, Gefühl und Verstand in die Gegenwart zurück. Der fiktive Charakter der Bilder gerät immer wieder in Vergessenheit – und soll es ja auch.

Auch dies ist eine der Schnittstellen, in denen bisher gesicherte Übereinkünfte zwischen Medium und Zuschauern ins Wanken geraten. Dass man den Bildern nicht mehr trauen kann, gehört inzwischen schon zum allgemeinen Medienwissen.

Noch einen Schritt weiter gehen jene dokumentarischen Bilder, die Welten erschließen, die dem menschlichen Auge sonst nicht zugänglich sind: Computerbilder und virtuelle Szenerien. Vor allem historische Formate und wissenschaftliche Dokumentationen profitieren in hohem Ausmaß von diesen Techniken. Nunmehr können versunkene Städte virtuell wieder aufgebaut oder Vorgänge im Körperinneren plastisch dargestellt werden.

(67) Siehe Gespräch mit Dietrich Leder in Kapitel 5.

(68) Siehe Gespräch mit Thomas Schadt in Kapitel 5.

(69) Siehe Gespräch mit Dietrich Leder in Kapitel 5.

Einige Dokumentationen über die Terrorangriffe vom 11. September etwa demonstrieren mit computergenerierten Bildern, aus welchen physikalischen und materialtechnischen Gründen die Türme des World Trade Center nach den terroristischen Attacken eingestürzt waren.⁷⁰ Sichtbar wurde dabei jedoch auch, wie kühl und distanziert und, in diesem Fall, wie unangemessen solche technischen Bilder geraten können.

Einen noch höheren Grad an Derealisierung erreichen jene Bilder aus dem Computer, die gar keine visuelle Referenz mehr an die Wirklichkeit enthalten. Virtuelle Bilder, die nichts mehr abbilden, sondern nur noch sind. Bilder, die aus den Köpfen der Entwickler ohne Umweg über die materielle Realität auf den Bildschirm und in die Formate gelangen. Solche virtuellen Bilder sind längst in den Fernseh-Alltag eingewandert. Nicht nur in der Werbung, sondern auch in die Informations-Sendungen. Die Airbus-Truppentransporter A 400 M etwa flogen wochenlang virtuell durch die Fernsehnachrichten, obwohl sie real noch gar nicht existieren.

Welches Potential in den virtuellen Bildwelten steckt, hat die BBC mit ihren großen Mehrteilern über die Dinosaurier demonstriert. „Walking with dinosaurs“ gehört zu den großen und teuersten Erfolgsgeschichten der BBC.⁷¹ Die Filme wurden weltweit ausgestrahlt, häufig wiederholt und gelten als aufsehenerregendes, neues dokumentarisches Format.

Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sind hier aufgehoben. Nicht nur kommen die Bilder zur Gänze aus dem Rechner, die Filme selbst sind dramaturgisch gebaut wie klassische Tierfilme und arbeiten mit Spielfilm-Methoden. So haben die Autoren von „Im Reich der Giganten“ einzelne Figuren als Filmhelden ins Zentrum gestellt – die Protagonisten Big Al und Little Big Al. Die beiden Figuren bieten sich wie in einem Spielfilmplot den Zuschauern zur Identifikation an. Vieles erinnert auch an Spielbergs „Jurassic Parc“. Die animierten Saurier aus Fiction und Doku sind nicht auseinanderzuhalten.

Auch hier sieht alles für den Zuschauer sehr komplett aus. In der dramaturgisch geschlossenen Form fehlt jeder Hinweis darauf, dass die Welt zur Zeit der Saurier auch anders hätte aussehen und dass die Wissenschaftler noch lange nicht alles haben hinreichend erforschen können. Also rast und stampft T-Rex wie gehabt schnell und brandgefährlich durch die Landschaften der Kreidezeit, obwohl er doch, wie Paläontologen jetzt herausgefunden haben, wahrscheinlich ein Aasfresser war und wegen seines Knochenbaus sehr schwerfällig gewesen sein muss.

Aber auf historische Genauigkeit kommt es nicht an. Der Schauwert und die erzählerische Stereotype ist wichtig. Es scheint logisch, dass ein allem Dokumentarisches so

(70) „Warum die Türme fielen“. SAT.1, 02.09.2002.

(71) „Dinosaurier – Im Reich der Giganten“. ProSieben, 07.10.2002.

fremd gegenüber stehender Sender wie ProSieben gerade diese aufwändigen und rasanten Produktionen als Prime-Time-fähig wertete: Doku für ein am Kinofilm orientiertes Publikum. Der Quotenerfolg zeigt, dass der Sender mit dieser Einschätzung richtig lag.

Auf etwas niedrigerem technischen Niveau der Visualisierung, aber im Grad der Fiktionalisierung auf der gleichen Ebene bewegt sich das ZDF mit der Produktion „The Future is Wild – Die Welt in Jahrmillionen“.⁷² Der Dreiteiler führt vor, wie es sich in fünf, hundert und zweihundert Millionen Jahren auf der Erde lebt. Die Bilder sind computergeneriert, die Zukunftswesen aus der Gegenwart extrapoliert und mit drolligen Namen versehen (an denen sich dann allerdings niemand erfreuen dürfte, denn nach dieser Prognose ist homo sapiens dann schon ausgestorben). Wissenschaftler untermauern die Theorien über die Entwicklung des Lebens auf dem Planeten evolutions-theoretisch – aber Realitätsgehalt lässt sich dieser spekulativen Produktion nur noch mit gutem Willen zuschreiben.⁷³ Im Grunde handelt es sich um einen Tierfilm, erzählt an einem exotischeren Sujet als der herkömmliche Tierfilm.

Ob Formate, die ganz oder vor allem auf den sensationellen Charakter virtueller Bildwelten setzen, wiederum zu eigenen Formaten führen oder nur eine gelegentliche Option darstellen, ist schwer zu sagen. Sie sind teuer und aufwändig in der Herstellung und deshalb typische Produkte für TV-Programme, die auf spektakuläre Events setzen.

In Teilaspekten aber werden virtuelle Bilder künftig noch eine größere Rolle spielen. Sie erweitern die Abbildung, erschließen neue Räume, können spielerisch neue Ansichten erkunden und auch routinierte Formate auffrischen. So rekonstruierte eine Folge von „Bilderbuch Deutschland“ das in der französischen Revolution zerstörte Schloss Carlsberg im Saarland per Computeranimation und belebte die Szenerie mit fiktiven Spielszenen. Die fiktionalen Mittel wurden aber spielerisch eingesetzt und nicht mit der Absicht, unmittelbare Teilhabe des Films zu suggerieren. Die Gemäldegalerie von Schloß Carlsberg wurde in einer nächtlichen Aktion gerettet und anmutig flogen die computeranimierten Bilder allein durch den dunklen Wald Richtung München. Die Gemälde aus Schloss Carlsberg gehören seither zum Bestand der Münchner Pinakothek.⁷⁴

Problematisch kann der Einsatz virtueller Bilder dort werden, wo dokumentarische Formate auf geschlossene erzählerische Abläufe setzen, in denen nichts offen und fraglos bleiben darf. Dann können virtuelle Bilder dazu genutzt werden, die Unzulänglichkeiten der realen Welt auszugleichen und sich an die Stelle der Realität zu setzen. Noch ist die Qualität der Bilder aus dem Rechner freilich nicht naturalistisch genug.

(72) „The Future is Wild – Die Welt in Jahrmillionen“ von Dougal Dixon und John Adams. ZDF, 08.04.2003.

(73) Die Produktion ist ein gutes Beispiel auch dafür, wie weit im Dokumentarischen internationale Koproduktion geht. „The Future is Wild“ ist eine internationale Koproduktion von ZDF, ORF, Arte, dem US-amerikanischen Sender Animal Planet und anderen.

(74) „Bilderbuch Deutschland: Saar-Pfalz“. ARD, 19.09.2002.

3.5 Fernsehen wird die Balance halten müssen

Formatfernsehen hat eine Fülle von Aspekten. Formatfernsehen homogenisiert, macht vergleichbar, lässt aber auch formale Vielfalt verschwinden. Formatfernsehen setzt auf verdichtetes Erzählen – und reduziert dabei nicht selten Komplexität. Diese Entwicklungen werden das Medium Fernsehen in Zukunft noch stärker prägen, alle Parameter deuten darauf hin.

Dennoch muss Formatfernsehen nicht zwangsläufig das Ende aller filmischen Kreativität bedeuten. Nicht alle Formate werden zu der Autoren Tod führen. Es ist allerdings wichtig, dass der unabhängige, der nicht-formatierte Dokumentarfilm seinen Platz im Programm behält. Nicht, wie Patrick Hörl unterstellt, um Reservate für aussterbende Arten einzurichten, sondern wegen der Haltung des Filmemachens. „Auch und gerade die formatierten Dokumentarreihen“, schreibt Dietrich Leder, „brauchen Regisseure, Ideen und Anregungen, die nur aus dem Dokumentarfilm kommen können. Das Fernsehen wird also die Balance halten müssen zwischen einem alltäglichen Angebot, das normiert ist und in die Sendeschemata passt, und einem besonderen Angebot, das von Zeit zu Zeit Aufmerksamkeit für sich erheischt.“⁷⁵

Joachim Huber hat in einem kenntnisreichen Vortrag auf den Münchner Medientagen⁷⁶ den Dokumentaristen Eberhard Fechner mit der Aussage zitiert: „Ich will versuchen, durch die Oberfläche der Realität hindurch das sichtbar zu machen, was möglicherweise Wahrheit sein könnte.“ Diese Suche nach den Bildern hinter den Bildern, nach dem Gehalt unter der Oberfläche, reklamieren auch die Autoren des „Zweiten Blicks“ als spezifische Leistung des Dokumentarfilms. Formate, die Sendegefäße für Content, stehen dazu natürlich in einem deutlichen Gegensatz: Sie sind auf die Oberfläche orientiert, auf das Ankommen, auf den warenästhetischen Ausdruck. „Stil und Design“ hat Thomas Fischer als Kennzeichen genannt.

Auch formatierte Sendungen können jedoch mit dem Anspruch konfrontiert werden, nicht nur die glänzende Oberfläche zu bedienen. Es wird immer darauf ankommen, welcher Spielraum Autoren zugestanden wird. Die Reihe „Das Rote Quadrat“ des Hessischen Rundfunks etwa nimmt in ihren Formatierungsregeln die Idee des „Zweiten Blicks“ auf und macht sie zum Thema.

Wahrscheinlich wird es auch im Fließprogramm und in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit Verzweigungen und die Möglichkeit der Wahl geben. Klug gewählte Formate können Autoren die Chance geben, ihren Stoff in adäquater Form zu entwickeln, ohne

(75) Dietrich Leder: Schauwerte der Wirklichkeit. In: Filmdienst 21/2002, S. 9.

(76) Joachim Huber: Dokumentarfilm, Documentary, Dokumentation oder Die Verwirrung der Begriffe. Münchner Medientage 2001 unter www.medientage-muenchen.de/archiv.

ihnen eine Dramaturgie von außen überstülpen zu müssen. Es wird ferner darauf ankommen, welche Rolle Protagonisten einnehmen dürfen und welcher Grad an „Selbstdarstellung“ ihnen ein Format abverlangt.

Formate können auch danach untersucht werden, ob sie es erlauben, der Komplexität eines Stoffes gerecht zu werden. Im normalen Leben steht beinahe jede Alltagshandlung unter Komplexitätsvorbehalt, gleichzeitig entwickelt das Fernsehen in seinen Formaten simple Strukturen und Weltbilder. So beschreibt Peter Ahrens (ZDF) das Format „Discovery“ als „hoch professionelle Mischung aus linearer Erzählstruktur, einprägsamen Texten und spektakulären Bildern“⁷⁷. Linear, einprägsam, spektakulär – ein sehr einfaches Modell.

Letztlich kommt es immer auch auf die Integrität des Autors an. Eyal Sivan hat in seinem mehrfach preisgekrönten Dokumentarfilm über den Eichmann-Prozess – „Ein Spezialist“ – alle Methoden angewandt, die auch in Fernsehformaten eine Rolle spielen. Er hat die Videoaufnahmen vom Prozess als eine Art Rohmaterial genommen. Er hat den Bildern eine Erzählstruktur gegeben, die sich am Konzept von Courtroom-Dramas orientiert und er hat mit dem Modell von Spieler und Gegenspieler gearbeitet: der Angeklagte und der Staatsanwalt. Er hat Techniken der modernen Bildbearbeitung eingesetzt, hat in der Postproduktion Kamerafahrten hinzu erfunden, mit Hilfe von Computertechnik die Bilder von Bewachungspersonal einkopiert und virtuell auf das Glas von Eichmanns Verhörkabine projiziert.

Und doch hat „Ein Spezialist“ alle Tugenden eines klassischen Dokumentarfilms. Denn er erzählt die Sache, nicht den Effekt. Er bedient nicht vorgeformte Erwartungen, sondern versucht, den Blick des Zuschauers neu einzustellen. In diesem Blick erscheint Eichmann, in der Denktradition von Hannah Arendt, aber auf moderne mediale Weise, als Technokrat, als Typus, als Befehlsempfänger. Als Spezialist. Und plötzlich wird ein Stoff, der durch Dutzende formatierte zeitgeschichtliche Sendungen erledigt schien, zeitgenössisch, lebendig und modern.

(77) So Peter Ahrens, Abteilung Geschichte und Gesellschaft im ZDF, im Pressematerial des ZDF über Discovery.

4. Genres: Was bleibt, was sich verändert

Wolfgang Landgraeber hat vermutlich Recht mit seiner Auffassung, dass es für Autoren wichtiger sei, einzelne Sendeplätze und ihre Anforderungen genau zu kennen, als mit fein säuberlich sortierten Begriffen hantieren zu können. Genres sind eben als Leitbegriffe abgelöst und vom Über-Leitbegriff des Formats ersetzt worden. Unter dem Dach der Formate werden, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, nun verschiedene Genres neu gemischt und quasi zu neuen Genres zusammengesetzt.

Der Begriff des Formats ist freilich auch unbestimmt. „Der schwammigste Begriff von allen“ sei Formatefernsehen, sagt Heiner Gatzemeier.⁷⁸ Manchmal scheint es, als sei Format das, was ein Formate-Erfinder gerade so nennt. In der Fernsehpraxis wird deshalb auch weiterhin mit Genrebegriffen gearbeitet. Fast alle Sender haben zum Beispiel Sendeplätze mit der Genre-Bezeichnung „Reportage“ eingerichtet. Arte und 3sat heben deutlich das Genre „Dokumentarfilm“ hervor als ein das Gesamtprogramm profilierendes Genre. Die „Doku-Soap“ gilt inzwischen als Genre und wird auch so genannt. Ähnliches gilt auch für den Film-Essay, der allerdings kaum mehr im Programm vorkommt.

In der Öffentlichkeit werden Genre-Begriffe wohl eher wahrgenommen als vage Hinweise auf einen bestimmten Film- und Sendungstypus. Sie verkörpern eine bestimmte Erwartung. Vom Dokumentarfilm erwartet das Publikum eher anspruchsvolleren, gewichtigeren Angang, von der Doku-Soap gut gelauntes Serien-Fernsehen und vom Doku-Drama häufig eine große historische Geschichte.

Zudem kommen in der Praxis Genres in Reinform kaum vor. Fernseh-Reportagen, darauf weist Bodo Witzke hin, sind häufig nur falsch etikettierte Dokumentationen. Gewöhnliche Dokumentationen wiederum enthalten oft Reportage-Elemente. „Es gibt viele gelungene Texte, die reportageähnlich, aber keine Reportagen sind“, schreibt der Medienwissenschaftler Michael Haller, „und es gibt Texte, die eine Mischung verschiedener Formen, aber deshalb keineswegs missglückt sind“. Was für journalistische Texte gilt, lässt sich auch auf dokumentarisches Fernsehen beziehen.⁷⁹

Es scheint daher wenig praktikabel und sinnvoll, Genre-Begriffe normativ zu setzen. Michael Haller weist darauf hin, wie nutzlos Definitionen sind, die ein für allemal festlegen wollen, was etwa eine Reportage sei. Stattdessen komme es darauf an, „zu sagen, was die Reportage mit dem Thema, mit den Ereignissen und Sachverhalten anstellt, was und wie sie Informationen und Erlebnisse gestaltet, wie sie Geschehnisse an wen vermittelt, kurz: wie sie funktional einzuschätzen ist“.⁸⁰

(78) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

(79) Michael Haller: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Konstanz 1997, S. 73.

(80) Michael Haller: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Konstanz 1997, S. 69.

In diesem Sinne werden im folgenden Programm-Genres eher beschrieben, denn normativ fixiert. Vor allem werden sie in ihrem funktionalen Zusammenhang beschrieben: wie Autoren an ihr Material kommen, wie sie es behandeln und nach welchen Strategien sie das Material verarbeiten und dem Zuschauer präsentieren.

Genres haben auch ihre Zeit und ihre Moden. Das Feature, einst journalistische Paradedisziplin, ist im Fernsehen heute weitgehend verpönt. Umgekehrt genoss die Reportage nicht zu allen Zeiten so viel Aufmerksamkeit wie heute. In „Fernsehsendungen und ihre Formen“ von 1979, einem Klassiker der Medienliteratur, stehen zwar lange Abhandlungen über das Feature und über das Dokumentarspiel, die Fernseh-Reportage dagegen wird nicht erwähnt.⁸¹

4.1 Feature/Dokumentation

Es ist noch nicht lange her, dass das Feature als ein genuines Fernseh-Genre angesehen wurde. Das Feature galt als eine der wichtigsten spezifisch publizistischen Ausdrucksformen des Mediums. Es war eine Art Überform, die in sich wiederum Elemente von Reportage, Dokumentation und Interview barg. Die meisten Sender verfügten über Feature-Redaktionen, Feature-Redakteure und Feature-Sendeplätze. Werner Filmer, einst Leiter der Feature-Redaktion im WDR definierte in den 70er Jahren Features als „thematische Collagen“, als „visualisierte Essays“ als „gebildete Vorträge, Referate, Aufsätze, reich an rhetorischen Variationen, an Fakten, Argumenten, Zitaten.“ Christhart Burgmann (WDR) zog den Vergleich noch weiter: „Und tatsächlich erscheint der Vortrag, genauer der Lichtbildervortrag, als ein Prototyp des Fernsehfeatures“.⁸²

Die Zitate lassen erkennen, warum das Feature als Genre in Verruf geraten ist. Features gelten als belehrend, besserwisserisch, wortlastig und dramaturgisch öde. Juliane Endres (SWR): „Die lange übliche, additive Featureform wird bei uns nicht mehr produziert. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass man auch komplexe Themen auf einige handelnde Personen hin spannend verdichten kann“.⁸³ Wolfgang Landgraeber nennt das Feature „problemorientiert, nicht menschenorientiert“: „Heute haben die Autoren eine größere Kunst entwickelt, in der Menschenerzählung mitzureflectieren.“⁸⁴

Das Feature, ein Mitbringsel der angloamerikanischen Publizistik der Nachkriegszeit, stammt eigentlich aus dem Hörfunk. Der Name bezeichnet eine Technik, etwas hervor-

(81) Vgl. Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979.

(82) Christhart Burgmann: Alles kann zum Thema werden. Über einige Bedingungen des Features. In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979, S. 290.

(83) Juliane Endres: Gesellschaftsdokumentation und Feature. In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR, Hauptabteilung Kultur – Fernsehen, Baden-Baden 2003, S. 15.

(84) Siehe Gespräch mit Wolfgang Landgraeber in Kapitel 5.

zuheben oder zu kennzeichnen: to feature. Im Hörfunk ist das Genre auch heute noch in Gebrauch. In den Printmedien ist der Begriff dagegen zu einem Allerweltswort heruntergekommen. Schon als Volontär lernt man, trockene Meldungen „anzufietschern“, sprich: sie etwas leserfreundlicher aufzubereiten. Und wenn eine Redaktion einen Journalisten hinaus in die Welt schickt, aber nicht genau weiß, was er von dort mitbringen soll, dann heißt es: „Schreib doch ein Feature“.

Wenn auch der Begriff im Fernsehen verschwunden ist, so doch nicht die Methode. Karl Nikolaus Renner charakterisiert Features als Filme, „die deduktiv-analytisch angelegt sind“. „Ein Feature-Autor entwickelt ausgehend von seinen Recherchen eine bestimmte These und beweist sie in seinem Film anhand einzelner Beispiele“. Verglichen dazu geht nach Renner die Dokumentation eher „synthetisch-induktiv“ vor: „Sie entwickelt ihre These aus der Beobachtung der Realität“.⁸⁵ Da in der Praxis beide Methoden ineinander übergehen, finden sich natürlich Feature-Elemente auch heute sehr oft in Dokumentationen.

Bodo Witzke bezeichnet als Feature im engeren Sinn „ein dokumentarisches Format, in dem ein Autor eine Argumentation zu einem Sachverhalt entwickelt, bei der er alle denkbaren Stilelemente benutzt“. Das Feature könne, anders als die Reportage, am Schreibtisch geschrieben werden. In ihm ließen sich abstraktere Sachverhalte zum Thema machen: „Es geht dem Feature nicht um das Konkrete, sondern um allgemeine Schlussfolgerungen“⁸⁶

Für Bodo Witzke sind Feature und Dokumentation nahe Verwandte: „Die Dokumentation ist eine reduzierte Form des Features“. Es präsentiere „schwerpunktmäßig Bild- und Tondokumente, keine inszenierten Aufnahmen“.

Die Dokumentation, darin besteht Übereinstimmung, ist vor allem ein journalistisches Genre, nicht unbedingt tagesaktuell, aber nah am Zeitgeschehen. Auch Stoffe aus der Zeitgeschichte werden bevorzugt in diesem Genre abgehandelt. Dokumentationen stellen ein Thema in den Mittelpunkt, entwickeln es, betten es in größere Zusammenhänge ein und verwenden dazu verschiedene Methoden der Darstellung. Der SWR beschreibt zum Beispiel die Dokumentationsreihe „betrifft...“ folgendermaßen: „Die Dokumentationen beschreiben keine Phänomene, sie hinterfragen, machen Entwicklungsprozesse deutlich. Dabei gehen die Filme von einer klaren These aus, sie verstehen sich als Spurensuche“.⁸⁷

Dokumentationen sollen so objektiv wie möglich sein. So auch die Definition im online-Lexikon der Filmbegriffe: „Die wohl umfangreichste journalistische Form, die

(85) Gerhard Schult und Axel Buchholz: Fernsehjournalismus. Konstanz 1989, S. 199.

(86) Bodo Witzke und Uli Rothaus: Die Fernsehreportage. Erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk. Hier zitiert aus dem Manuskript.

(87) Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR, Hauptabteilung Kultur – Fernsehen, Baden-Baden 2003, S. 29.

ein Geschehen oder Thema in einen umfassenden Zusammenhang einordnet, wobei sie eine möglichst objektive Position einnehmen und sachlich informieren sollte. Die Dokumentation fußt auf einer gründlichen Recherche, zu der Interviews, Publikums-umfragen und die Nachforschung nach einschlägigem Material in möglichst vielen Archiven gehört. Sie arbeitet mit Aktenauszügen, dokumentarischen Texten und bei Hörfunk und Fernsehen mit Originalaufnahmen, die der Dokumentation Authentizität, Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit verleihen.⁸⁸

Die Spannweite ist erkennbar groß. Deshalb wird im Fernsehalltag der Begriff an alles angelegt, was sonst nicht näher definiert ist. Dokumentationen kommen in vielerlei Spielarten und Variationen vor. Vergleichbare Themen lassen sich in unterschiedlichen Genre-Variationen behandeln. So war etwa die Spiegel-TV-Story „Die Frauen von Sankt Pauli. Eine Sittengeschichte des Kiez“ von Alexander Schugalla im Stil einer klassischen zeitgeschichtlichen Dokumentation gearbeitet, präsentierte auch viel historisches Material.⁸⁹ Dagegen bewegte sich „Beruf Prostituierte“ von Sandra Gröll und Birgit Sonst stärker in Richtung einer Art Sammelreportage, die einzelne Schauplätze und Figuren im Magazinstil miteinander verknüpfte. Das führte bei diesem Sujet, wegen möglicher Nähe zur Pornographie, zu allerlei erzählerischen Verrenkungen und nachgestellten Szenen.⁹⁰

Gerade unter dem Dach von „Spiegel-TV“ finden sich diverse Genre-Variationen im Bereich der Dokumentation, darunter auch solche, die dem Printmedium nachempfunden sind. Etwa die Form der Magazingeschichte, die zwischen individuellem Fall und abstrakteren Sachverhalten hin und her pendelt, Detailinformationen in Episoden einbettet und vor allem eine Tendenz aufzeigen möchte. So etwa umgesetzt in „Erfolgreich mit System – Kult und Kalkül rund um Deutschlands Nahrungsketten“, eine Dokumentation über Systemgastronomie.⁹¹

(88) Hans Jürgen Wulff: Lexikon der online-Begriffe. Bremen 2003. Demnächst zugänglich über Internet, www.bender-verlag.de.

(89) „Die Frauen von St. Pauli. Eine Sittengeschichte des Kiez“, von Alexander Schugalla. VOX, 05.10.2002.

(90) „Beruf Prostituierte: Im Schatten des Rotlichts“, RTL, 06.10.2002.

(91) „Erfolgreich mit System – Kult und Kalkül rund um Deutschlands Nahrungsketten“, VOX, 26.10.2002.

4.2 Reportage

Die Reportage ist der Objektivität nicht in gleichem Maße verpflichtet wie die Dokumentation. Michael Haller ordnet das Genre als subjektivste aller Darstellungsformen ein. Reportagen schildern Geschichten, die Reporter selbst erlebt oder erfahren haben. Sie lassen die Zuschauer teilhaben am Geschehen. Reportagen beruhen auf authentischen und einmaligen Beobachtungen.

Bodo Witzke charakterisiert die Reportage als Genre, das „auf einen speziellen Aspekt“ des Themas fokussiert und über „mehr subjektive Freiheiten“ verfügt: „Die Dokumentation erklärt, die Reportage erzählt.“ Reportage heißt im Lateinischen „zusammentragen“ und „zurückbringen“. Im Grunde, so Witzke, wolle „auch der moderne Reporter nichts anderes erreichen, als seine Rezipienten mit auf eine Reise nehmen“.⁹²

Witzke charakterisiert die Reportage als ein einheitliches Genre, in dem subjektive Sichtweise, objektive Fakten und kulturelle Konventionen gleichermaßen enthalten sind: die Wirklichkeit, gesehen mit den Augen des Augenzeugen. „Wer die Idee der Reportage akzeptiert, für den ist sie eine ursprüngliche und vitale Form, in der die Objektivität und Subjektivität, rationalem Erkennen und Mitfühlen verbunden sind.“ Und: „In der Reportage erzählt der Augenzeuge/Reporter die Geschichte seiner Erkundung“.⁹³

In gleichem Sinne etwa definiert Wolfgang Landgraeber die Aufgabenstellung, wie er sie an Autoren weitergibt. Reportage und Dokumentarfilm sind seiner Ansicht nach eng verwandt: „Die Reportage ist die kleine Schwester des Dokumentarfilms. Sie hat auch den individuellen Blick. Dazu ermuntern wir unsere Reporter. Sie dürfen auch in der Ich-Form reden oder in der Wir-Form. Sie dürfen auch persönliche Empfindungen mitteilen. Je mehr Persönliches, desto besser.“⁹⁴ Wie Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke am Beispiel von „Die Menschen von Weesenstein“ erläutern, bedeutet der subjektive Zugang jedoch keinesfalls, dass jeder Reporter machen darf, was ihm grade einfällt. Auch dieser Typ Reportage ist formatiert, jedenfalls in Richtung Erzählhaltung. Es kommt in ihm an Themen nur das vor, was die Reporter in den Aussagen der Menschen vor der Kamera zu hören bekommen.⁹⁵

Auf die Augenzeugenschaft als zentrales Moment der Reportage setzt auch die Erläuterung im online-Lexikon der Filmbegriffe: „Im Unterschied zum Bericht muss die Reportage nicht alle Aspekte des Geschehens zur Kenntnis nehmen und das Wichtigste auswählen, sondern kann nur einen Teil der Wirklichkeit spotlichtartig ausleuchten. Sie

(92) Uli Rothaus und Bodo Witzke: Die Fernsehreportage (erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk). Hier zitiert aus dem Manuskript, S. 11.

(93) Uli Rothaus und Bodo Witzke: Die Fernsehreportage (erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk). Hier zitiert aus dem Manuskript, S. 24.

(94) Siehe Gespräch mit Wolfgang Landgraeber in Kapitel 5.

(95) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

führt Leser, Zuschauer oder Hörer (in der Live-Reportage zeitgleich) vor Ort, lässt das Publikum das Ereignis mit den Augen des Reporters sehen. Der Ansatz der Darstellung ist die Augenzeugen-Perspektive, die trotz aller Subjektivität der vorfilmischen Realität verpflichtet bleibt. Sie liefert mehr als die reine Information, dringt aber nicht in die Dinge ein, sondern zeigt nur deren Auftreten.“⁹⁶

In der Fernsehpraxis haben sich auch im Genre Reportage diverse Unterformen und Variationen herausgebildet. Insgesamt ist das Genre allerdings durch die durchgängige Längenformatierung auf 30 Minuten sehr festgelegt. Die große Reportage dagegen ist ein seltenes Programmereignis. „11. September“ von Gédéon und Jules Naudet etwa war ein solcher Event.⁹⁷ Wenn Fernseh-Reportagen umfangreicher ausfallen, werden sie in Mehrteiler verwandelt – wie zum Beispiel der Zweiteiler „Letzte Hoffnung Fundbüro“.⁹⁸

Eine häufige Variante sind Kurzreportagen, die dann in Reportage-Magazinen zusammengefasst werden. Dann stehen sie in einer Dramaturgie, die mit kurzen Erzählbögen arbeitet und, wenn nötig, einer kommerziellen Senderstruktur mit Werbeblöcken angepasst ist. Auch in Reise-Sendungen sind Kurzreportagen beliebt.

Als Genre boomt die Reportage im Fernsehen und hat auch in fast allen Sendern feste Sendeplätze. Sie ist das einzige dokumentarische Genre, das die kleineren privaten Sender in erwähnenswertem Umfang herstellen und programmieren, etwa die Reportagereihen von RTL 2 und Kabel 1. Im Beobachtungsmontat Oktober zeigte etwa Kabel 1 sehenswerte Reportagen über die schwere Arbeit auf Ölbohrinseln in der Nordsee oder den Bau eines Luxusliners in einer norddeutschen Werft – Reportagen aus der Arbeitswelt, wie sie im öffentlich-rechtlichen Normalprogramm kaum mehr vorzufinden sind.⁹⁹

Reportagen sind auch deshalb beliebt, weil sie wie Information aussehen, aber sich als reines Unterhaltungs-Format einsetzen lassen. Mit Vorliebe bewegen sich Fernsehreporter dann auf Themenfeldern, auf denen auch sonst die Boulevard-Themen wachsen: Profi-Vertreter im Job, Heimwerker im Einsatz, betrogene Urlauber, Einkaufen in Deutschland, Krankheit im Ausland – der Themenkreis der Alltagsreportagen ist groß.

(96) Hans Jürgen Wulff: Lexikon der online-Begriffe. Bremen 2003. Demnächst zugänglich über Internet, www.bender-verlag.de.

(97) Siehe dazu die Programmanalyse über den September in Teil 1. Die Produktion wäre mit gleichem Recht Dokumentarfilm zu nennen; in den Programmzeitschriften wurde sie Dokumentation genannt.

(98) „Spiegel-TV: Letzte Hoffnung Fundbüro“, von Ralph Quinke. SAT.1, 07.10.2002 und 14.10.2002.

(99) „Der Stahlkoloss – Ölsuche in der Nordsee“ und „Geburt eines Luxusliners“, beide Kabel 1, 10.10.2002. Kabel 1 – Die Reportage gibt es seit 1998.

Wie in anderen Genres und Formaten auch, teilt sich der Produktions-Markt in aufwändige, sorgsam erarbeitete Arbeiten und in billige, schnell gedrehte Reportagen, die in der Regel nach simplen Mustern konstruiert sind. Hier eine Familie im Kampf mit ihrem Eigenheim, da eine Gruppe von Männern, die in ihrer Freizeit im Tanzclub einen Parkettboden legen, beides zusammengehalten von einem spöttisch-hämischen Kommentar über Freud und Leid der Heimwerkerei – schon ist das Themenfeld umrissen. Kurz vor Ort vorfahren, schnelle Eindrücke einfangen, einige O-Töne – und fertig ist die Instant-Reportage. Diese Produkte sind tatsächlich „von der Stange“ und in ihnen spielt dann auch der subjektive Reporterblick keine wichtige Rolle mehr. Reportage als Genre, das keine Mühe macht. Manchmal werden im Abspann nicht einmal Autoren genannt.

4.3 Dokumentarfilm

Was ein Dokumentarfilm sei und was er leisten könne im Unterschied zu anderen dokumentarischen Formen, darüber gehen die Meinungen unter den Filmemachern weit auseinander. Die Umfrage der Gruppe „Der Zweite Blick“ hat das deutlich gezeigt.

Dazu kommt, dass das Genre sich in den letzten Jahren verändert und sich auch gegenüber fiktionalen Formen geöffnet hat. Einen verbindlichen Bezugspunkt, wie es in der Geschichte des dokumentarischen Arbeitens etwa „direct cinema“ gewesen sein konnte, gibt es nicht mehr. Weshalb vielleicht die launig-beiläufige Definition der Filmemacher Daniel Sponsel und Jan Sebening in ihrem Film „Der letzte Dokumentarfilm“ die Situation durchaus trifft: „Ein Dokumentarfilm ist ein Film, in dem weder eine schöne Frau noch ein schnelles Auto vorkommen“.¹⁰⁰

Der Dokumentarfilmer Thomas Schadt bestimmt, trotz aller Tendenz zum Genre-Mix, den Dokumentarfilm im Gegensatz zum fiktionalen Film: „Der Begriff Dokumentarfilm bedeutet für mich in erster Linie eine Gattung. Mit seiner grundsätzlichen Definition ‚Nonfiktion‘ bildet er den Gegenpol zum Spielfilm mit der grundsätzlichen Definition ‚Fiktion‘.“¹⁰¹ In dieser Bestimmung als Gattung sieht Schadt den klassischen Autorenfilm, den Film mit der eigenen, besonderen Handschrift, inzwischen zu einer „Subform“ des Dokumentarischen geworden.

Dokumentarfilm bedeutet gleichermaßen eine Haltung. Dazu sagte BR-Redakteurin Renate Stegmüller auf dem Symposium „Docu-Tanic“: „Im Großen Dokumentarfilm werden Geschichten anders erzählt als in anderen dokumentarischen Filmgattungen. Unvereinbares wird zusammengeführt oder gegeneinander gestellt, wodurch ein ganz

(100) Peter Zimmermann: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. Hrsg. vom Goethe-Institut. München 2001, S. 21.

(101) Thomas Schadt. Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch-Gladbach 2002, S. 21.

neues Bild unserer Wirklichkeit entsteht (...). Durch ungewohnte Sichtweisen, durch widerspenstige Interpretationen der Wirklichkeit, durch besondere Ausdrucksformen stellt der Dokumentarfilm unser Weltbild in Frage, überprüft es, verändert es, befreit uns von Klischees, unterhält uns.“¹⁰² Der Dokumentarist Volker Koepp antwortete seinem Kollegen Christoph Hübner in einem Interview: „Dokumentarfilm ist eigentlich eine Frechheit, weil er immer quer steht zur allgemeinen Entwicklung. Jetzt, wo die Bilder so schnell geworden sind gegenüber dem rasenden Stillstand, muss man darauf beharren, dass man solche Filme macht.“¹⁰³

Der Dokumentarfilm als oppositionelles Genre, politisch und ästhetisch, im Tempo und in der Anmutung, unformatiert und ausschließliches Produkt des Autors – aus dieser Position heraus wird häufig die Diskussion um das Genre geführt. Dokumentarfilm gilt, jedenfalls seinen Liebhabern, als Ort der Aufklärung und als Ort des ästhetischen Eigensinns.

Das scheint aber nun nicht mehr allgemeines Einverständnis zu sein. Auch dieses Genre hatte seine beste Zeit im Fernsehen vor allem in den späten 60er und den 70er Jahren. Dass sich dokumentarische Handschriften herausbildeten, hing damals mit der Gründung der Filmhochschulen in Berlin und München zusammen und die wiederum mit der Studentenbewegung. Knut Hickethier weist darauf hin, dass Dokumentarfilm zum Mittel wurde, Gegenöffentlichkeit darzustellen, eben auch Gegenöffentlichkeit zu den Massenmedien.¹⁰⁴ Seit damals spielt die Vorstellung eine Rolle, Dokumentarfilm sei gleichbedeutend mit Widerstand, politisch, ästhetisch und auch Widerstand gegen die Bilderflut. Der beliebteste lobende Satz von Kritikern über einen Dokumentarfilm lautet, er lasse den Bildern und den Menschen genügend Zeit.

Diese Haltung erklärt auch, warum das Genre immer wieder als Gegenposition zu dokumentarischen Formaten ins Feld geführt wird. Formate stehen eben aus ihrer Struktur heraus nicht quer, sondern schwimmen im Programmfluss mit. Formate sollen nicht etwas in Frage stellen, sondern dem Zielpublikum nach dem Munde reden. Formate wollen nicht im Hort der Aufklärung festsitzen, sondern sich auf dem Markt- platz der Unterhaltung tummeln.

Bodo Witzke hat allerdings vermutlich Recht mit der Feststellung, der Begriff Dokumentarfilm werde in der Diskussion „gewöhnlich als abgrenzendes Qualitätsurteil benutzt und nicht als Gattungsbegriff, der ein einheitliches Genre definiert“.¹⁰⁵ Und es zeigt sich in der Fernsehpraxis – an Beispielen wie „Menschen hautnah“ oder

(102) Zitiert nach dem Protokoll des Symposiums. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 204.

(103) Volker Koepp: Die Dinge des Lebens. In: Gabriele Voss (Hrsg.): Dokumentarisch Arbeiten. Berlin 1998 (2. Auflage), S. 128.

(104) Vgl. Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

(105) Uli Rothaus und Bodo Witzke: Die Fernsehreportage (erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk). Hier zitiert aus dem Manuskript, S. 76.

„Menschen und Straßen“ – dass es auch Formate geben kann, deren Grenzen so weit gefasst sind, dass widerständige, aufklärerische und ästhetisch eigenständige Arbeiten darin Platz finden. „Es wird nicht auf totale Vereinheitlichung hinauslaufen“, vermutet Thomas Schadt.¹⁰⁶ Thomas Frickel sieht die Sache pragmatisch und nimmt die ganze Aufregung als Aufforderung an Dokumentarfilmer, das eigene Genre etwas kritischer zu betrachten: „Sehen wir Überschreitungen der Genre-Grenzen, Formen wie ‚Doku-Soap‘ oder Sender wie ‚Discovery‘ doch nicht als Bedrohung, sondern als mögliche Verbündete in dem Bemühen, unser Genre aus dem Ruch der Volkshochschulastigkeit heraus zu mehr Publikumsfreundlichkeit zu emanzipieren.“¹⁰⁷

4.4 Dokumentarische Serie und Doku-Soap

Die dokumentarische Serie ist eine hybride Form, die ihren festen Platz im Fernsehen gefunden hat. Wenn die Dramaturgie sich stark an die Muster fiktionaler Fernsehserien anlehnt, wird sie auch Doku-Soap genannt.

Doku-Soaps sind die bewusst gesuchte Verbindung von dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie, wie sie in der fiktiven Fernseh-Serie entwickelt wurde. Sie konzentrieren sich nicht, wie oft der klassische Dokumentarfilm, auf eine Person, sondern auf mehrere Personen. Deren Geschichten werden häufig parallel montiert und erzählt – bis hin zu patchworkartigen Erzählweisen. Die einzelnen Handlungsstränge werden in dramaturgische Spannungsbögen gesetzt. Cliffhanger werden platziert, um auf die nächste Folge hinzulenken. Die Geschichten folgen häufig einer Ereignis-dramaturgie, einer Abfolge von Höhepunkten. Einheit von Zeit und/oder Ort sind nach den bisherigen Erfahrungen wichtig.

Doku-Soaps sind auf das Erzählen konzentriert, weit mehr noch als der narrative Dokumentarfilm. Das wichtigste ist der Plot, die Handlung. Was in einer Doku-Soap passiert, muss in die serielle Dramaturgie passen. Die Erzählstruktur wird über den Stoff gelegt, der Stoff hat sich dieser Struktur anzupassen. Wirklich gelungene Doku-Soaps stülpen die Erzählstruktur nicht über ihr Material, sondern entwickeln sie aus dem Material heraus.

Im Ganzen gesehen kann die Doku-Soap für Autoren und Produzenten durchaus eine zweiseitige Angelegenheit werden, eine Gratwanderung. Das Genre ist ambivalent. Es balanciert zwischen Authentischem und Erzähltem, zwischen Beobachten und Inszenieren, zwischen Finden und Erfinden. Geschichten können in der Doku-Soap dann jeweils nach der einen oder anderen Seite hin aufgelöst werden.

(106) Vgl. Gespräch mit Thomas Schadt in Kapitel 5.

(107) Stellungnahme zur Umfrage „Der Dokumentarfilm als Autorenfilm“.

Von Anfang an waren daher in den dokumentarischen Serien verschiedene Ausprägungen zu beobachten. Es gab Redaktionen, die das Genre stärker auf dokumentarisches Erzählen ausrichteten. Und es gab andere Redaktionen, die in der Doku-Soap primär ein neues Unterhaltungsformat sahen.

Ihren großen Aufschwung hatten Doku-Soaps Ende der neunziger Jahre im britischen Fernsehen.¹⁰⁸ Einige Serien fanden dort zeitweise bis zu zehn Millionen Zuschauer. An diesem Erfolg waren auch die britischen Boulevardzeitungen beteiligt, die das neue Format heftig propagierten. Diese Boulevard-Tradition wurde in Deutschland vor allem von den privaten Sendern aufgegriffen. Teilweise wurden die angelsächsischen Formate adaptiert. Aus „Driving School“ wurde „Die Fahrschule“ (SAT.1), aus „The Cruise“ wurde „Clubschiff“ (RTL).

Allerdings zeigte sich schnell, dass das neue Format nicht so leicht zu übernehmen sein würde. Erstens war es teurer als angenommen, zweitens komplizierter. Mit vier Kamerteams auf einem Feriendampfer zu drehen und alles irgendwie zusammenschneiden, reichte nicht aus. Doku-Soaps von einiger Qualität verlangen ein anderes Handwerk: arbeitsteilige Produktion, hohen Aufwand im Schnitt, besseren Ton, eine intelligente, ausgetüftelte Dramaturgie. Doku-Soap ist kein billiges Fernsehformat.

Jedenfalls wurde die Doku-Soap im deutschen Fernsehen sowohl als Unterhaltungsformat wie auch als ernsthaftes dokumentarisches Format rezipiert. Für Arte kam das neue Genre gerade recht. Der Sender musste Sendezeit zwischen den unterschiedlichen Fernsehzeiten in Frankreich und Deutschland füllen. Zudem verband sich damit die Hoffnung, man könne den Spielraum für das Dokumentarische insgesamt erweitern, auf neue Themen fokussieren und vielleicht auch über vertraute Handlungsmuster ein Publikum anziehen, das dokumentarischen Sendungen sonst eher aus dem Weg geht.

Auch die anderen öffentlich-rechtlichen Sender setzten auf das dokumentarische Potential des Formats. So waren Arte und der SFB mit „Geburtsstation“ recht früh auf Sendung, „Abnehmen in Essen“ vom WDR bekam als Programminnovation den Grimme-Preis. Der SWR entwickelte mit „Broadway Bruchsal“ von Dominik Wessely und Marcus Vetter und „Ein Kind aus der Ferne“ von Caroline Goldie herausragende Produktionen.¹⁰⁹

Das dokumentarische Herangehen drückt sich auch sprachlich aus. Im SWR spricht man lieber von Doku-Serie und sieht sich damit nicht so gefesselt durch die eingefahrenen Erzählstrategien der Seifenoper. Auch das ZDF nannte, um nicht mit dem Seifigen

(108) Bevor allerdings der Begriff Doku-Soap in den Mediensprachschatz einging, produzierte der WDR mit den „Fußbroichs“ schon ein solches Format. Dietrich Leder weist auf die Entwicklungsgeschichte dieser Sendung hin. Ute Diehl hatte über ihre Protagonisten zunächst zwei Dokumentarfilme gedreht, dann erst die Serie – eine prototypische Entwicklung, der Zeit voraus. Siehe dazu das Gespräch mit Dietrich Leder in Kapitel 5.

(109) Einen ersten Überblick über die Produktion von deutschen Doku-Soaps bot im März 1999 die Veranstaltung „Ware leben? Docusoap“, ein Workshop des Filmbüros NW und der Dokumentarfilminitiative (dfi).

identifiziert zu werden, seine Serien ganz sachlich „dokumentarische Filmerzählung“. Die Filme über eine Kinderkrebstation, den Frankfurter Flughafen oder eine Mordkommission waren insgesamt stärker journalistisch orientiert, arbeiteten auch mit den dramaturgischen Prinzipien der Serienerzählung – ohne allerdings die Protagonisten zu casten.

Diese zweigleisige Entwicklung hat sich bis heute gehalten. Einige private Sender sind auf die Billig-Variante umgeschwenkt und haben damit das Format insgesamt in Verruf gebracht. Hier gilt Doku-Soap als eine Art Comedy mit Laien-Darstellern, die mit wenig erzählerischen Finessen abgedreht wird. „Schnulleralarm“ über Familien mit Nachwuchs (RTL 2) ist schon in der dritten Staffel einigermaßen erfolgreich, bewegt sich ästhetisch und erzählerisch aber auf niedrigem Niveau. Ähnliches gilt auch für „Er und Er“, eine Serie über Konflikte, in denen für Kinder zwei Väter in Betracht kommen. Die Serie orientiert sich an der Kombination mit konfrontativen Themen, wie sie aus den Talkshows stammen.¹¹⁰

Die Hoffnung, die Doku-Soap würde dem Fernsehen neue Wirklichkeitsbereiche erschließen, ist nur zum Teil in Erfüllung gegangen. Viele Stoffe liegen weiterhin sehr nahe an Alltags-themen, wie sie in Reportagen und Kurzreportagen sonst auch häufig vorkommen. Immerhin kam etwa mit „Frauen am Ruder“ das gesellschaftspolitisch interessante Thema „Frauen in der Bundeswehr“ in den Blick. Und mit der 11-teiligen Serie „Artern – Stadt der Träume“ wagte sich „Big Brother“-Produzent Endemol ungewohnt zurückhaltend, allerdings auch plan- und einfallslos, an das Thema Arbeitslosigkeit.¹¹¹

Martina Zöllner (SWR) hält die dokumentarische Serie für ein geeignetes Format gerade für „kleine“ Themen: „Wo der große Dokumentarfilm formal und inhaltlich zuweilen das Besondere suchen muss, eignet sich der dokumentarische Mehrteiler für die kleinen Geschichten, die das Leben schreibt – und die trotzdem voller Dramatik sind. Die Helden der Doku-Serie sind Helden des Alltags, damit Identifikationsfiguren.“¹¹²

Jedenfalls haben sich die Doku-Soap und die Doku-Serie im Programm halten können. Noch scheint das Potential dieses Formats nicht ausgeschöpft. Die jüngste „dokumentarische Serie“ des ZDF zum Beispiel unterschied sich von den Vorgängern durch die Aktualität: nah dran, aber dennoch nicht hektisch. Und positiv nachtragend. „Die Menschen von Weesenstein“ erzählte einmal wöchentlich in halbstündigen Reportagen davon, wie die Bewohner des vom Hochwasser schwer geschädigten Ortes Weesenstein ihren Alltag bewältigen, und zwar nachdem die Fernsehkameras der Nachrichtensender abgezogen waren.

(110) Beide Serien sind im Februar 2003 gestartet.

(111) Ab 06.02.2003 im MDR, in zweiwöchigem Rhythmus.

(112) Martina Zöllner, In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR Hauptabteilung Kultur – Fernsehen, Baden-Baden 2003, S. 6.

Auch „Die Menschen von Weesenstein“ ist ein Format mit dokumentarischem Zuschnitt.¹¹³ Die Serie war zunächst als fortlaufend konzipiert, ein Ende war nicht festgelegt. Nach acht Folgen stoppte die Redaktion den einwöchigen Ausstrahlungsrhythmus, offenbar weil die Ereignisse nicht mehr genügend wöchentlichen Stoff für ein so verdichtetes Format boten. Sie soll nunmehr in größerem zeitlichen Abstand fortgeführt werden.¹¹⁴

4.5 Doku-Drama

Das Genre des Doku-Dramas wird gewöhnlich mit den Filmen von Heinrich Breloer und Horst Königstein verbunden, obwohl auch eine Reihe anderer Autoren sich darin erfolgreich versucht haben. So etwa die Redaktion Zeitgeschichte des ZDF, die als jüngstes Beispiel den Ostberliner Aufstand vom Juni 1953 ins Doku-Dramatische setzte. Mit „Die Manns“ aber hat Heinrich Breloer einen Maßstab gesetzt, wie Dokumentarisches und Inszeniertes auf eine so ausbalancierte Weise miteinander verknüpft werden können, dass das Kunststück sich beinahe wie von selbst versteht. Die Verbindung der zwei verschiedenen Erzählweisen, der dokumentarischen wie der fiktionalen, ist ein Kennzeichen der Mischform Doku-Drama, das als fernsehspezifisches Genre gelten darf.

Charakteristisch für das Doku-Drama ist, dass beide Elemente gleichberechtigt sind, also weder das Dokumentarische die Spielszenen nur nachträglich belegt noch umgekehrt die Spielszenen die Dokumente bloß illustrieren. Dabei müssen dokumentarische und fiktionale Anteile im Umfang nicht gleichermaßen verteilt sein. So war in Breloers Zweiteiler „Todesspiel“ der Anteil der Spielszenen vergleichsweise hoch. Bei „Die Manns“ dagegen hatte der Regisseur am Schneidetisch entdeckt, dass zuwenig Dokumentarisches im Film enthalten sei.

Je nach Stoff können die Anteile also durchaus variieren. Es kommt vielmehr auf die Verbindung an, die sie miteinander eingehen. Auch unterscheiden sich zum Beispiel Heinrich Breloer und Horst Königstein, die so eng miteinander arbeiten, in diesem Punkt voneinander. Während Breloer eine Form anstrebt, in der Fiktives und Dokumentarisches in einem einzigen fließenden Gestus verschmelzen, denkt Königstein eher brechtisch und betont den Unterschied oder sogar den Gegensatz zwischen beiden Darstellungsformen.

Obwohl scheinbar einfach, wird der Begriff Doku-Drama dennoch unterschiedlich verwendet, manchmal offenbar nach Belieben. So nennt das ZDF auch „Die Nervenprobe –

(113) Ab 01.09.2002 im ZDF, jeweils Sonntag 18.30 Uhr.

(114) Siehe Gespräch mit Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke in Kapitel 5.

Kubakrise 62“ ein „Doku-Drama eigener Art“, obwohl darin zwar szenische Elemente, aber keine fiktionale Spielhandlung vorkommen. Gleichfalls als Doku-Drama gekennzeichnet wurde der Dreiteiler „Die geheime Inquisition“, dessen langen und dialoghaltigen Spielszenen aber doch eher eine barock ausschweifende Illustration abgaben. Und, jüngstes Beispiel, sogar der amerikanische Fernsehfilm „Live aus Bagdad“ bekam den Titel Doku-Drama verpasst. Obwohl er erstens in der Reihe „Montagskino“ lief und zweitens keinerlei Spuren von Dokumentation enthielt – mit Ausnahme eines ungeschickt in die Spielhandlung integrierten Interviews mit Saddam Hussein.¹¹⁵ Der Film gehört in die Reihe jener zahlreichen Spielfilme und Fernsehfilme, die sich auf tatsächliche historische Ereignisse beziehen, in diesem Fall auf den Tatsachenbericht des CNN-Reporters Robert Wiener, der sich für CNN im Golfkrieg 1991 in Bagdad aufhielt. Der Film wurde in den USA übrigens sowohl als einzelner Film wie auch als Mini-Serie ausgestrahlt.

Die Methode, Fakten und Fiktion in einem eigenen Genre zu mischen, ist im Fernsehen nicht neu. In den 60er Jahren hatte das ZDF sogar eine eigene Hauptabteilung eingerichtet, in der so genannte „Dokumentarspiele“ produziert wurden. Dafür durchforstete das ZDF systematisch die Zeitgeschichte nach Stoffen. Es wurde aber fast ausschließlich mit der Absicht inszeniert, eine „Illusion des Authentischen“ zu erzeugen.¹¹⁶ Auch die ARD arbeitete mit einem ähnlichen Format, das „szenische Dokumentation“ genannt wurde. Anfang der 70er Jahre habe sich aber die Form des Dokumentarspiels verbraucht, erinnert sich Heinrich Breloer, das Genre sei holprig, lehrhaft und unkritisch geworden und vom Publikum nicht mehr angenommen worden.¹¹⁷

Damit wurde ein Genre vom Zeitgeist erledigt. Im Fernsehen war Bedarf entstanden nach kritischer Wahrnehmung der Realität. Erwartet wurden Impulse, wie sie in der Literatur etwa von Erika Runges „Bottroper Protokollen“ oder den ersten Büchern von Günther Wallraff ausgingen. In den Redaktionen entbrannte um das Dokumentarspiel eine Diskussion über den Dokumentarbegriff, ARD wie ZDF zogen sich aus dem Genre zurück – und der Weg wurde frei für die Entdeckung und Wiederentdeckung des Dokumentarfilms.

Geblichen ist die Orientierung an zeitgeschichtlichen Stoffen. Das Doku-Drama, das bei nur einigermaßen akzeptabler Qualität nicht weniger Geld kostet als ein herkömmliches Fernsehspiel, ist im Wesentlichen ein Genre für Jahrestage und große historische Ereignisse geworden – ein Genre für Event-Fernsehen.

(115) „Live aus Bagdad“ von Mick Jackson. ZDF, 24.02.2003.

(116) Vgl. Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

(117) Georg Feil: Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 109.

5. Wohin die Reise geht: Gespräche mit Autoren und Redakteuren, Professoren und Produzenten

Die zehn ausführlichen Interviews bilden die zweite empirische Säule dieser Expertise. Während die Datenanalyse in Teil 1 den Stand der Dinge in einem statischen und statistischen Querschnitt zu erfassen sucht, zielen diese Gespräche darauf, den Untersuchungsgegenstand in der Bewegung zu erfassen – also Grundlagen, Bewegungsrichtung und Motive der Veränderungen, die im dokumentarischen Fernsehen derzeit zu beobachten sind. Übergreifende Absicht der Gespräche war es, die zukünftige Entwicklung in den Blick zu nehmen.

Die Fragen zielen im Wesentlichen auf vier Komplexe:

- wie die Möglichkeiten und Grenzen der Formatierung einzuschätzen sind,
- ob und wie sich Beziehungen zwischen Autoren, Redakteuren und Produzenten verändern,
- ob und wie sich Formatierung auf Inhalte (Stoffwahl) und auf Ästhetik (Hybride Formen) auswirkt,
- ob und wie neue technische Faktoren (digitale Kameras, digitaler Schnitt, Postproduktion) den Prozess der Formatierung beeinflussen.

Wie sich zeigt, fallen die Prognosen je nach Standpunkt und Interesse der Gesprächspartner unterschiedlich aus. Zu spüren war in allen Gesprächen die Bereitschaft, den gesamten Themenkomplex wichtig zu nehmen und gründlich zu erörtern – und zwar aus Gesichtspunkten der Praxis heraus. Alle Gesprächspartner sind in einer oder in mehreren Funktionen mit praktischen Fragen der Formatierung dokumentarischer Programme befasst, als Autoren, Produzenten, Redakteure, Stoffentwickler oder Lehrer. Ihnen wurden die Fragen so gestellt, dass die Leser die Antworten vergleichen können.

5.1 Ich will mit den Möglichkeiten der Formate spielen

Christian Bauer, Dokumentarist und Produzent, Tangram-Film

Dokumentarische Sendungen werden zunehmend formatiert. Was bedeutet das für Produzenten und Autoren?

Formate können auch interessante Herausforderungen sein. Wir kennen wunderbare Beispiele aus dem Jazz und aus dem Rock'n Roll. Da war das Format nur so groß oder so lang, wie die Schellackplatte Platz hatte – und es sind tolle Stücke entstanden.

Ich sehe Formate immer als Herausforderung. Ich weiß, dass ich in einem Umfeld arbeite, das kommerziell bestimmt ist. Ich weiß, dass ich bestimmte Bedürfnisse des Senders befriedige und tue das, ohne mich zu prostituieren. Ein Schreiner, der einen Stuhl liefert, wird diesen Stuhl so liefern, wie ihn der Auftraggeber braucht. Mich in Filmen selbst zu verwirklichen oder Formen auszuprobieren – das muss ich dann woanders machen.

Wo hat für Sie die Formatierung Grenzen? Wie weit würden Sie gehen?

Als Autor sage ich: Ich mache seit über zwanzig Jahre Filme, da möchte ich mich nicht unbedingt ans Fließband stellen. Wie beispielsweise bei den Geschichtsserien des ZDF, aus der Redaktion Guido Knopp. Aber diese Arbeitsweise ist sicher ein wichtiger Teil der Entwicklung im dokumentarischen Filmemachen. Da kommen Experten zusammen. Gute Archivrechercheure. Rechercheure, die Interviewpartner finden. Texter. Kameraleute, die mit einem bestimmten Auftrag losgeschickt werden. Das Verfahren ist arbeitsteilig und hoch professionell.

Ich finde das im Grunde genommen nicht schlecht. Ich würde aber als Autor an solchen Produktionen nur arbeiten wollen, wenn ich im strengen Sinn auch konzeptionell verantwortlich bin. Im Ganzen gesehen ist das aber sicher ein extrem interessantes Übungsfeld. Man muss ja auch nicht immer so arbeiten. Die Frage wäre eher, ob solche Formschablonen die Individualität in einem größeren Sinne im Programm blockieren und am Ende sperrige Produktionen gar nicht mehr vorkommen.

Und? Blockieren sie?

Es gibt die Sendeplätze noch für individuelle Produktionen. Aber sie werden weniger. Das ist nicht in allen Fällen ein Schaden. Manchmal kann man ein Anliegen an Zuschauer unter Umständen eher über Schablonen an den Mann bringen als ein

individuell gestaltetes Teil, auf das sich der Zuschauer erst einlassen muss. Die Frage ist ja, was jemand erreichen will? Geht es mehr um die Selbstverwirklichung, die in der Tradition der Dokumentarfilmer eine wichtige Rolle spielt? Oder geht es darum, einem Publikum etwas zu liefern? Dann muss ich sehen, wie ich das am leichtesten erreichen kann. Ich möchte natürlich unbedingt individuelle Filme weiter sehen. Aber ich möchte keine schlechten individuellen Filme sehen.

Wird die Formatierung dokumentarischer Sendungen noch zunehmen?

Die Entwicklung lässt sich nicht zurückschrauben. Sie wird sich mit Sicherheit noch verstärken. Der individuelle Film geht woanders hin. Auch deswegen übrigens, weil die Produktionsmittel viel freier verfügbar sind als früher. Das Angebot an visuell Stimulierendem ist viel zu groß. Also bleibt der individuelle, schöne und artistische Film letztlich in einer Nische. Aus dieser Nische wird manchmal etwas herausgeholt und in einen größeren Zusammenhang gestellt. Aber Fernsehen als Wundertüte, das funktioniert nicht mehr.

Wie verändert diese Lage die Beziehungen zwischen Autoren, Redakteuren und Produzenten?

Ein Beispiel. Wir produzieren gerade zwei Beiträge für „Abenteuer Wissen“ und wollen die Form für dieses Format weiter entwickeln. Wir versuchen, Magazinthemen eine Form zu geben, die eher an einer Dokumentation orientiert ist, am Feature im älteren Sinne; wobei ich diesen Begriff eher vermeide. Wir reden darüber, wie die einzelnen Teile dieser Sendungen verbunden werden sollen. Wie die Assoziationen zu laufen haben. Wo die Zuschauer abzuholen sind, die beim Zappen einsteigen und wie wir gleichzeitig die Zuschauer behalten, die von Anfang an dabei sind. Hier geht Formatierung ein in die Mechanik der Sendung selbst.

Jeweils ein Thema kommt aus der Redaktion und von uns. Oft werden die Themen im Sender selbst entwickelt. Bestimmte Ideen können aber auch von außen, von Produzenten eingebracht werden, auch verbunden mit Formaten und bezogen auf Formate. Aber nicht unbedingt als Einzelstück, sondern als eine Idee als eine Kette von Inhalten. Als Serienidee, als Reihenidee.

Produzenten gibt es im dokumentarischen Format eigentlich nicht in ausgeprägter Form, eher als One-Man-Band. Aber der Produzent, der eine Vielzahl von Filmen betreut, kristallisiert sich auch hier als neues Berufsbild heraus: Der Produzent als Programmanreger und Partner der Sender.

Und was geschieht mit den Rucksackproduzenten?

Ich bin selber Rucksackproduzent gewesen. Für einige Kollegen bin ich immer noch einer, für andere bin ich schon ein Filmstudio. Es kommt auf die Perspektive an. Der Dokumentarfilmer als Rucksackproduzent gehört meiner Ansicht nach abgeschafft. Damit meine ich nicht die Freiheit von Filmemachern, ihre Filme zu machen. Ich sehe den Rucksackproduzenten eigentlich als einen Halbblinden. Er sieht nicht, wie sehr seine Situation ausgebeutet wird von den Sendern, die ihm nicht die ökonomischen Möglichkeiten zur Verfügung stellen, seine Filme professionell fertigzustellen. Der Rucksackproduzent ist das Ergebnis einer finanziellen Kontrolle durch die Sender, die ihn finanziell klein halten. Er ist gezwungen, verschiedene Funktionen auf sich zu vereinigen. Aber er kann gar nicht in allen Bereichen gut sein. Ist er ein guter Rechercheur, ist er vielleicht ein schlechter Regisseur. Schreibt er gut, dann fehlen ihm vielleicht die Bildideen. Aber wir machen alles, wir machen alles ein bisschen gut und den meisten Filmen sieht man das Unentschiedene daran an.

Die Filme müssen dem Filmemacher das Überleben für ein oder zwei Jahre sichern. Deswegen muss er aus dem ohnehin mageren Etat noch etwas rausquetschen, damit er über die Runden kommt und vielleicht auch noch ein halbes Jahr Sicherheit für sich schaffen kann, indem er auf das nächste Projekt wartet. Das ist ein ziemlich unwürdiges Dasein. Autoren und Regisseure müssten sich eigentlich eine Situation herbeiwünschen, in der ihre Arbeit anständig honoriert wird. Und zwar nach der Arbeit, die auch tatsächlich drinsteckt. Sie sollten den Rücken in Bereichen freihaben, die nicht zu ihrem Arbeitsfeld gehören. Wer sagt, dass ein Filmemacher Verträge beim Sender aushandeln können muss?

Aber da ist leider auch diese Fraktionierung der Branche. Die Einzelnen kämpfen um Aufträge. Das ist von ARD und ZDF durchaus gewollt. Allerdings: Das ZDF weiß schon, dass es mit einzelnen Autoren seine Formate nicht bedienen kann. Da schließt sich der Kreis. Die Sender brauchen Produzenten, die das sicherstellen. Das können nicht die Redakteure tun. Manche wüssten auch gar nicht, wie sie es machen sollten.

Besonders in historischen Dokumentationen greifen Autoren inzwischen oft zu Mitteln aus dem Fernsehspiel und ergänzen das Dokumentarische durch Nachinszenierungen, durch das so genannte Re-Enactment. Wie stehen Sie dazu?

Wir produzieren derzeit einen Vierteiler für das ZDF unter dem Titel „Metropolis“. Darin beschäftigen wir uns mit den Metropolen der Antike. Athen, Alexandria, Karthago und Rom und dem Alltagsleben in diesen Städten. Wir arbeiten sowohl mit computergenerierten Szenen wie mit Re-Enactments. In den animierten Szenen rekonstruieren wir die Architektur dieser Städte, die Baudenkmäler. Was wir von diesen Städten noch wissen, wird in die Spielszenen integriert.

Dabei können wir leider unsere Schauspieler nicht durch Wiesen und Felder wandern lassen, wie es bei der sehr erfolgreichen ZDF-Produktion über die Völkerwanderung doch möglich war – wir müssen Athen, Alexandria, Karthago und Rom im Studio bauen, und unsere Bilder mit Szenen aus dem Computer ergänzen: komplexe Stadtansichten, bewegte Menschenmengen, Vögel in der Luft, Ratten auf der Straße. Gedreht wird „Metropolis“ in Montreal, weil ein kanadischer Koproduzent mit im Spiel ist. Dessen kreativen Input wollen und müssen wir dann auch nutzen.

Die Spielszenen werden in den fertigen „Metropolis“-Filmen relativ gesehen kürzer sein. Dafür waren sie aber in der Produktion erheblich aufwändiger und teurer als sonstige Nachinszenierungen. Wir probieren etwas Neues aus. Wir nennen es Featurettes. Die Szenen illustrieren nicht nur, sondern erzählen eine eigene Handlung. Die Geschichten sind bis zu einem gewissen Grad historisch belegt – mit dieser Einschränkung, weil wir Geschichte von unten erzählen und es kaum schriftliche Zeugnisse gibt.

Da ist etwa in Alexandria eine Figur wie Agnodike. Diese Frau kommt nach Alexandria, um etwas Verbotenes zu tun, nämlich Medizin zu studieren. Sie verkleidet sich als Mann, wird aber entdeckt und kann sich aber schließlich trotzdem als besonders begabte Ärztin die nötige Reputation verschaffen. Wir benutzen also historische Spielszenen nicht als Hintergrundmaterial, als Füllstoff für Kommentar. Sondern wir wollen eine eigene dramatische Geschichte erzählen. Sie ist der narrative Rückhalt für die doch eher wissenschaftlich gelagerte Recherche über diese Städte. Wir versuchen, die Form der Re-Enactments oder Recreations ein Stück weiter zu entwickeln.

Ein wissenschaftliches Thema auf einem Sendeplatz, auf dem die Zuschauer vor allem Unterhaltung erwarten. Geht das gut zusammen?

Ich sehe überhaupt keinen Konflikt zwischen Unterhaltung und Dokumentarischem. Dokumentarisches Fernsehen kann unterhaltend sein, darf unterhaltend sein und muss heute auch unterhaltend sein. Wir müssen uns nicht verbiegen auf diesem Sendeplatz, was die Inhalte anbetrifft. Natürlich versuchen wir, die Orte zu erzählen, die visuell besonders interessant sind. Und lassen unter Umständen Vorgänge, die visuell schwieriger zu erklären sind, weg. Oder vereinfachen sie dann so, dass sie in ein Bild passen. Wir machen tatsächlich auch keine Wissenschaft, sondern Unterhaltung mit inhaltlichem Anspruch. Im Vordergrund steht, das ist kein Geheimnis, große Zuschauerermengen zu gewinnen und zu halten.

Wie sieht es mit der Längenformatierung aus?

Wir liefern diese Filme in zwei Versionen ab. Die internationale 52-Minuten Fassung. Und die deutsche 45-Minuten-Fassung. Für uns Produzenten ist das immer noch ein Elend. Aber wir haben einfach im deutschen Fernsehen nun mal diese Längen. Vielleicht wegen der deutschen Schulstunden. Das Fernsehen hatte auch einmal einen Bildungsauftrag, um zu rechtfertigen, dass man sich mit ihm abgibt. Ich habe den Verdacht, dass man sich an den deutschen Schulstunden orientiert hat.

Jedenfalls bedeutet es jedesmal Mehrarbeit. Und es hat dramaturgische Konsequenzen. Man muss mit mehr Optionen drehen. Man stopft nicht einfach ein paar Bilder mehr rein oder macht die Szenen kürzer. Manchmal muss man erzählerisch noch einmal neu ansetzen, oder den ganzen Film vielleicht anders rhythmisieren. Diese Umschneidungen sind mitunter komplexer als man sich das zu Beginn denkt.

Bei großen Stoffen wird es auch in dokumentarischen Genres nötig, nach internationalen Partner zu suchen. Wie sehen Sie da die Entwicklung?

Es ist eine Flucht nach vorn. Ich weiß, dass die ökonomischen Mittel für bestimmte Filme anders nicht zu bekommen sind. Ich finde es spannend, mit Leuten aus anderen Ländern über Projekte zu reden und zu schauen, wie die es machen. Ich weiß, dass ich einen Film über ein niederbayrisches Dorf nicht mit einem französischen Sender koproduzieren kann. Da gibt es gewiss Einschränkungen.

Aber es gibt eben auch diese Hochglanzproduktionen, die unterhaltenden Stücke im dokumentarischen Genre, die ausgerichtet sind auf ein internationales Publikum, wie unsere laufende Produktion „Metropolis“ oder zuvor „Die Odyssee des Menschen“ über die Eroberung unseres Heimatplaneten durch den Homo Sapiens. Nur wer diesen Schritt ins internationale Geschäft geht, ist auch im eigentlichen Sinne ein Produzent. Und es stellt sich heraus: Unter marktökonomischen Perspektiven ist diese dokumentarische Arbeit auf lange Sicht gewinnträchtiger, als es die meisten Spielfilmproduktionen sind. Wenn man sich mit klarem Blick auf Thema und Machart dem internationalen Markt stellt und wenn Filme einen Weltvertrieb haben, kann man damit rechnen, dass sie besser laufen und mehr Rückflüsse erzeugen als die meisten Spielfilmproduktionen.

Die Privaten denken über diesen Aspekt der internationalen Vermarktung nicht nach. Die kaufen im Moment lieber, was im angelsächsischen Bereich gemacht wird. Auch die ARD ist noch nicht wirklich mutig. Nur im ZDF, in Verbindung mit ZDF Enterprises, sind diese Weichen schon gestellt. Das ist wirklich das Tor, durch das deutsche Produktionen auf den internationalen Markt kommen.

Wenn internationale Hochglanzprodukte boomen und ein Geschäft versprechen – was ist dann mit den regionalen und lokalen Stoffen? Neben dem reichen Fernsehen existiert auch das arme Fernsehen.

Es ist wichtig, dass sich das Fernsehen auch den regionalen Geschichten widmet und anständige und gut gemachte Produktionen ermöglicht. Das ist ganz essentiell. Die Zuschauer honorieren diese Filme mit großem Interesse. Es besteht wohl kein Zweifel, dass der im Regionalen und Lokalen verwurzelte Dokumentarfilm ein wesentlicher Auftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ist.

Welche Möglichkeiten erzählerischer wie ästhetischer Art sehen Sie im Genre der Doku-Soap?

Das Format ist leider platt gemacht worden durch seine schnelle Ausbeutung. Vor allem die Privaten haben gedacht, damit lägen sie im Trend und könnten billig produzieren. Das hat sich aber letzten Endes gerächt. Das Billige ist eben auch das Schlechte gewesen. Manche haben gedacht, es sei ganz einfach. Man setzt zwei Handlungen nebeneinander und wenn die eine langweilig wird, schneide ich zur anderen. So kann man ein Genre im Publikumsinteresse auslöschen.

Doku-Soaps können aber durchaus ein Format sein, mit dem sich gesellschaftliche Prozesse beobachten lassen – wenn man den Begriff der Soap wegfallen lässt, das Leichte und das Leichtfertige daran. Ich bedaure, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen in diesem Genre zu wenig unternommen hat. Es geht ja letzten Endes um serielles Erzählen. Und das Serielle ist die genuine Form des Fernsehens schlechthin. Ich kann seriell Lustiges und Komisches erzählen oder Ernstes und Tragisches. Es kommt auf das Sujet an. Ich habe die Hoffnung für den seriellen Dokumentarfilm noch nicht aufgegeben.

Hat denn der individuell gestaltete Dokumentarfilm noch eine Zukunft im Fernsehen?

Da müsste man fragen, wie die Zukunft des Fernsehens überhaupt aussieht. Ich wünsche mir ein Programm, in dem der Dokumentarfilm, der deutlich die Handschrift eines Filmemachers trägt, immer noch seinen Platz hat. Aber täuschen wir uns nicht: Wir Filmemacher sind im Begriff, unser Privileg zu verlieren. Das Filmemachen wird durch kleine Kameras und preiswerte Schnittsysteme zunehmend seiner Aura entkleidet, von der wir als Macher bislang noch zehren. Bald wird jeder seine eigenen Filme drehen können, und dann gibt es eine Flut von individuellen Dokumentarfilmen. Wer soll die dann alle sehen? Wo sollen sie laufen?

Wir stehen mitten in einer Revolution, die so einschneidend ist wie die Erfindung des Buchdrucks. So betrachtet, halten wir etablierten Filmemacher uns noch in den Schreibstuben der Klöster auf. Aber draußen fangen sie schon an mit beweglichen Lettern zu drucken.

Welche Rolle spielen die neuen Techniken – kleine Digitalkameras, digitale Schnittsysteme und Postproduktion?

Die neuen Techniken geben das Filme- und Bildermachen in die Verfügbarkeit jedes Einzelnen. Das ist wie die Schreibmaschine, die plötzlich bei allen zu Hause steht. Nur schreibt man damit nicht Romane, sondern dreht Filme damit und schneidet sie. Ich kann mir also vorstellen, dass sich auch Erzählformen entwickeln werden, von denen wir heute noch nichts wissen. Es wird sich herausstellen, dass wir heute, was das Filmemachen angeht, an einer Wasserscheide stehen. Das sind nicht nur neue Techniken, die vielen zur Verfügung stehen. Wir verlassen den illiteraten Zustand im Betrachten und Machen von Bildern. Kinder, die heute aufwachsen, gehen anders mit den Medien um. Sie rezipieren sie auf viel höherem Niveau, schneller und differenzierter als unsere Generation. Wir haben uns durch lange Jahre Wissen über Verfahren und Zusammenhänge im visuellen und im dramaturgischen Bereich zugelegt. Den jungen Leuten heute ist das viel schneller zugänglich. Sie werden auch auf eine andere Art und Weise darüber verfügen als die Dokumentarfilmer aus den siebziger und achtziger Jahren.

Ist denn genügend Spielraum für Kreativität da in den Medien?

Ich habe das Gefühl, Kreativität findet unter den unmöglichsten Umständen trotzdem statt. Wir müssen uns als Dokumentarfilmer aber davon verabschieden, dass wir als subventionierte Künstler unsere Arbeit machen. Wer Künstler sein will in diesem Bereich, der kann das, aber er muss auch mit den Konsequenzen leben. Es sei denn, die Gesellschaft leistet sich so etwas wie die Stadttheaterlandschaft. Dann kann sie sich auch den Stadtfilmer erlauben, der als Chronist mitgeht.

Ist das wünschenswert?

Ich bin ein skeptischer Optimist. Ich glaube, der Druck vom Markt funktioniert wie ein Dampfkessel. Dabei wird nicht nur etwas gar gekocht, sondern es entstehen unter Umständen unter diesem Druck auch interessante neue Möglichkeiten. Man kann sich ja immer fragen, welche Optionen neu zu kriegen sind. Vielleicht stecken in einer neuen Konstellation Möglichkeiten, die ich so noch gar nicht gedacht habe.

Ich schlage in meinen eigenen Filmen nie ein Thema über einen Leisten. Die Filme sind alle irgendwie anders. Und ich benutze die Stilmittel, die mir für die Geschichte und die Situation gerade angemessen erscheinen. Das ist meine Haltung: eine spielerische Haltung. Ich will mit den Möglichkeiten der Genres, mit den Möglichkeiten der Formate spielen. Überhaupt mit all den Möglichkeiten, die mir das Fernsehen bietet.

5.2 Autoren werden sich in Fachkräfte verwandeln, die Filme auf Bestellung realisieren

Claas Danielsen, Leiter von „Discovery Campus“

Wie wirkt sich die Formatierung auf Autoren, Produzenten und Redakteure aus?

Unabhängige Produzenten werden es schwer haben, an Aufträge für die Entwicklung und Realisierung formatierter Programme zu kommen. Das wird vor allem Produktionsfirmen gelingen, die größer und „potenter“ sind. Sie werden in einem engen Verhältnis zu den Sendern stehen und die Bedürfnisse der Redakteure und des Sendeplatzes genau kennen. Das wird ihnen erlauben, effektiv und ökonomisch zu arbeiten. Insgesamt wird die Produzentenlandschaft ausgedünnt werden. Für die so genannten Rucksackproduzenten wird es schwer sein, zu überleben. Sender und Redaktionen wollen lieber mit ausgewählten Produzenten zusammenarbeiten, mit denen sie gute Erfahrungen gemacht haben.

Dazu kommt ein Trend in Deutschland, der von vielen noch nicht so wahrgenommen wird: die Übernahme der wenigen gut im Markt positionierten Produktionsfirmen durch Sender bzw. sendereigene Tochterfirmen. Das kann dazu führen, dass leitende Redakteure in den Vorständen dieser Firmen sitzen. Damit erlangen die Sender natürlich die Kontrolle über die Unternehmen und schließen für sich die Verwertungskette. Das finde ich bedenklich. Es stellen sich in diesem Zusammenhang eine Reihe interessanter Fragen wie die nach dem Verbleib der Rechte. Fallen diese komplett an den assoziierten Sender oder kann die Produktionsfirma Eigenkapital durch die Verwertung in gewissen Territorien erwirtschaften?

Für Autoren bedeutet die Formatierung eine große Umstellung. Sie werden sich mehr in Fachkräfte verwandeln, die auf Bestellung Filme realisieren. Die Rezepturen werden von Produzenten und Redakteuren entwickelt. Das widerspricht der Tradition des Autorenfilmers, wie wir sie in Deutschland seit den sechziger Jahren haben: Ein Autor hat eine Idee oder ein Anliegen, er bearbeitet sein Thema und sucht einen Sender, mit dem er es realisieren kann. Formate werden anders hergestellt, man muss die vorgegebenen Zutaten verwenden und strengen Regeln folgen. Wer das beherrscht, ist ein effektiver Lohnarbeiter für das Fernsehen.

Damit wird in die dokumentarische Arbeit die professionelle Arbeitsteilung übernommen, wie wir sie aus dem fiktionalen Bereich kennen?

Ja. Ich halte die Entwicklung hin zu weniger, aber dafür gesünderen Produktionsfirmen für wichtig und richtig. Nur potente Produzenten können als Verhandlungspartner mit den Sendern bestehen. Jeder Rucksackproduzent hat große Probleme, bei den Sendern gute Konditionen zu erkämpfen. Er macht viel zu selten Filme, sein Stand bei den Honorar- und Lizenzabteilungen ist schwach. Einen erfahrenen unabhängigen Produzenten können Redaktionen und Honorarabteilungen nicht so leicht unter Druck setzen.

Ein zentrales Problem ist für mich, dass Autoren und Regisseure im Dokumentarbereich sehr schlecht bezahlt werden. So sind sie gezwungen, ihre Filme selbst zu produzieren, um überhaupt über die Runden zu kommen. Genau das aber wird zunehmend schwerer oder gar unmöglich, weil ja auch die Budgets sinken. Ich sehe nur noch ein ganz schmales Segment, in dem Autorenfilmer überleben können.

Die Formatierung hat auch Auswirkungen auf Redakteure. Sie stehen immer stärker unter Quotendruck, auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern bis hin zu Arte. Sie haben Angst, Risiken einzugehen. Formatierung ist der beste Weg, das Risiko zu minimieren. Dadurch nimmt der Mut zum Experiment in den meisten Redaktionen ab. Das muss sich dringend ändern. Druck auf die Verantwortlichen sollte dabei nicht nur von außen kommen – von Produzenten und Filmemachern oder Berufsverbänden wie der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, die darauf drängt, dass der klassische Dokumentarfilm als eine der ureigensten Formen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erhalten und gestärkt wird. Auch innerhalb der Sender müssen Redakteure für mehr Spielraum kämpfen.

Wie beurteilen Sie die Tendenz, dass sich, ähnlich wie im fiktionalen, auch bei dokumentarischen Produktionen die Entwicklung teilt: Hier große, international produzierte teure Produktionen und da regionale und lokale Stoffe, produziert mit sinkenden Budgets?

Diese Tendenz ist real. Öffentlich-rechtliche Sender, zumindest in der ARD, neigen stärker zu regionalen oder lokalen Stoffen. Themen, die dem Erfahrungshorizont der Zuschauer näher liegen, erreichen gute Quoten. Redakteure behaupten immer wieder, Themen aus dem Ausland würden dagegen schlecht laufen. Ich glaube aber, dass es sich um Wellenbewegungen handelt. Irgendwann haben die Leute die Nase voll von der Reportage über den Postboten von nebenan und wollen wieder wissen, was in der Welt passiert.

Wohin geht die internationale Entwicklung im dokumentarischen Sektor?

Ich habe den Eindruck, dass die Genre Grenzen zerfließen. Viele Filme auf dem internationalen Markt arbeiten mit Mischformen, so genannten hybriden Formen. Da gibt es Tierfilme mit starken wissenschaftlichen Elementen oder historische Projekte, die durch Spielszenen, so genannte Re-Enactments, angereichert ein höheres „Production Value“ erhalten.

Wer international arbeiten will, muss bestimmte Dramaturgien übernehmen, wie sie im Spielfilm verwendet werden. Klare Identifikation mit den Protagonisten, spannungsgetriebene Geschichten. Diese Methoden haben sich mit dem Blick auf das Publikum als erfolgreich erwiesen.

Es ist schwer, z.B. soziale Themen grenzübergreifend zu produzieren. Das liegt in der Sache begründet. Dokumentationen, die sich mit Arbeitslosigkeit oder Armut auseinandersetzen, wollen die meistens Sender im eigenen Land realisieren, weil sich das Publikum stärker für die Probleme in der eigenen Nachbarschaft interessiert. Gute Chancen auf dem internationalen Markt haben historische, wissenschaftliche oder politisch-investigative Themen, Tier- und Naturfilme sowie Dokumentationen über fremde Welten.

Noch ein weiterer Trend ist international wichtig. Er hat mit Spartenkanälen zu tun, Reisekanälen zum Beispiel. Diese Sender haben einen enormen Programmbedarf, aber sehr wenig Geld. In einem hart umkämpften, engen Markt sind sie auf günstige Programmpakete und billig produzierte dokumentarische Formate angewiesen. Da gibt es Produktionsfirmen, die darauf spezialisiert sind, mit einem Output von zweihundert Stunden im Jahr serielle dokumentarische Formate am Fließband zu produzieren. Solche Firmen gibt es in Deutschland fast noch nicht, wohl aber in England und den USA.

Die Frage ist, ob es in Deutschland Unternehmer geben wird, die sich darauf einstellen und Autoren, die das umsetzen wollen. Die Voraussetzungen sind in den englischsprachigen Ländern natürlich viel günstiger, weil man einen großen Sprachraum bedienen kann.

Die Zunahme hybrider Formate im dokumentarischen Sektor ist auffällig, ähnlich wie auch der Einsatz dokumentarischer Mittel im Spielfilm, siehe die Filme der Dogma-Gruppe. Wird das Verhältnis zwischen Fiktionalem und Non-Fiktionalem im Fernsehen neu definiert?

Die Überschneidungen haben eindeutig zugenommen. Für Autoren eröffnet sich da ein spannendes Feld. Aber Regisseure oder Filmemacher, die bisher auf eine bestimmte

Art von Filmen abonniert waren, werden sich umstellen und ihr Können verbreitern müssen. Es ist jedoch auch zu beobachten, dass etwa in historischen Formaten, die mit Spielszenen arbeiten, eine neue Form der Arbeitsteilung praktiziert wird. Produzenten beschäftigen oft zwei Regisseure, einen für den dokumentarischen und einen für den inszenierten Teil.

In England waren Inszenierungen in historischen Programmen lange verpönt. Jetzt, so höre ich, sind Re-Enactments dort der große Renner, und man experimentiert sogar mit inszenierten Dialogen. In Deutschland hat das ZDF hingegen schon sehr früh begonnen, Geschichte in Dokumentationen nachzuinszenieren.

Aus der Sicht des Filmemachers sage ich: Jeder Stoff verlangt seine eigene Form, seine eigene Herangehensweise. Und wenn ein Thema mit einer Mischform am besten zu erzählen ist, dann ist das die adäquate Form und Herangehensweise.

Wir haben also auf der einen Seite mit den Formatierungen immer festeren Programmbeton, nach innen und ästhetisch gesehen aber Grenzverschiebungen. Wie beurteilen Sie diese Entwicklung?

Wenn Formate zu „Programmbeton“ werden, ist das natürlich eine sehr bedenkliche Entwicklung. Grenzverschiebungen hingegen eröffnen auch neue Spielräume für Experimente. Da fällt mir zum Beispiel die englische Produktion „Smallpox 2002: Silent Weapon“ ein. Der Film, produziert von einer der größten englischen non-fiction Produktionsfirmen „Wall to Wall“, spielt die hypothetischen Folgen eines Pockenvirenangriffs auf New York durch, der mit einer halben Million Toten endet. Der Film basiert auf wissenschaftlichen Erkenntnissen und bindet die erfahrensten Experten in Sachen Bio-terror ein. Die Autoren benutzen diverse Stilformen und haben eine Art Science-Fiction-Film gedreht, der so real ist, dass er einem ziemlich unter die Haut geht. Ich halte das für ein spannendes Experiment, in dem die Autoren wirklich Grenzen ausgelotet haben.

Welche Rolle spielen jetzt und in Zukunft technische Elemente: Beweglichen Kameras, digitale Schnittsysteme und Postproduktion?

Mit Hilfe computergenerierter Animationen lässt sich ein ganzes Feld von Themen bearbeiten, die bisher nicht wirklich zu visualisieren waren. Man kann jetzt in den Menschen hineinsehen. Man kann darstellen, wie biochemische Prozesse funktionieren. Es lassen sich Vorgänge animiert und sehr realistisch zeigen, die bisher nicht zu filmen waren.

Dem wissenschaftlichen Film hat das viele neue Möglichkeiten eröffnet. Auch dem historischen Film. Dank solcher Animationen können antike Städte vor unseren Augen wiedererstehen. Das sind sehr attraktive Techniken, die Zuschauer auch zur Hauptabendzeit in ihren Bann ziehen. Also: Neue spannende Werkzeuge im Dienste neuer Themen und Inhalte.

Andererseits stellen solche Techniken aus puristischer Sicht die Glaubwürdigkeit des Dokumentarischen grundsätzlich in Frage: Was ist real und was synthetisch? Auch da verwischen wieder Grenzen und Zuschauer fragen sich, wo die „Wirklichkeit“ bleibt.

Das ZDF hat jüngst den Dreiteiler „The Future is Wild“, gezeigt, der beschreibt, wie Natur und Tierwelt in Millionen von Jahren aussehen könnten. Der Film besteht nur aus Animationen und Interviews. Seine Protagonisten sind Phantasietiere, entworfen von Biowissenschaftlern und Biomechanikern, die überlegt haben, wie die Evolution weitergehen könnte. Das ist im wahrsten Sinne des Wortes „Science-Fiction“. Alles ist inszeniert und animiert, ein Kritiker sagte beim Kongress „Science 2002“, das sei ein „Overkill“ an Animation. Wie nennt man so ein Programm? Doku-Science-Fiction? Was ist das Dokumentarische daran? Könnten diese merkwürdig im Bild stehenden Wissenschaftler nicht auch Schauspieler sein?

Das eigentlich Wichtige an solchen Produktionen ist: Sie sollen unterhalten. Das Fernsehen ist ein Unterhaltungsmedium geworden und dokumentarische Filme zur Hauptsendezeit müssen diesem Anspruch genügen. Mit welchen Stilmitteln und mit welcher Erzählweise dieser Zweck erreicht wird, ist dann sekundär. Aber auch diese Entwicklung wird an ihre Grenzen stoßen. Bald werden die Zuschauer wieder das Pure sehen wollen, nämlich Bilder von einer Kamera, die nah an den Menschen und am Geschehen ist.

Wenn aber mit einer wackeligen Kamera nur Authentizität und journalistische Nähe vorgetäuscht werden, stellt sich die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Genres weiterhin. Es wird dazu führen, dass viele Menschen dem Medium Fernsehen grundsätzlich misstrauen. Muss man inzwischen nicht massiv an allem zweifeln, was z.B. aus Afghanistan oder dem Irak berichtet wird?

Hat der individuell gestaltete Dokumentarfilm noch eine Zukunft im Fernsehen?

Man kann fragen, ob der klassische Dokumentarfilm überhaupt noch ein fernsehtaugliches Genre sein wird. Vielleicht werden Dokumentarfilme künftig anders produziert und vertrieben? Die Produktionsmittel, günstige Kameras und digitale Schnittsysteme,

sind heutzutage leicht zugänglich. Man kann inzwischen absolut selbstständig, unabhängig und kostengünstig produzieren. Damit entwickelt sich wieder eine neue Freiheit. Wirtschaftlich nutzen können diese Freiheit aber nur Filmemacher, die über Sendeplätze und Programmierungsstrategien Bescheid wissen, um ihre Filme dann auch verkaufen zu können.

Vielleicht wird der Dokumentarfilm künftig überhaupt ein unabhängig produziertes Genre sein, mit dem die Autoren direkt in die Kinos und an Orte gehen, wo ein kleineres Publikum das direkte Erlebnis findet. Vielleicht entwickelt sich das Internet auch zu einer wirksamen Vertriebschiene. Dass Filmemacher bei einer solchen Produktionsweise allerdings von ihrem Beruf werden leben können, bezweifle ich.

Formatierung und Dokumentarfilm schließen sich nicht unbedingt aus. In Reihen wie „Menschen hautnah“ oder „Das Rote Quadrat“ trifft man immer noch auf Dokumentarfilme. Wonach bestimmt sich, was ein Format ist? Wo ist Gestaltungsspielraum?

Format ist auch, was man neudeutsch „branding“ nennt. In einem Umfeld mit immer mehr Kanälen wird es immer wichtiger, erkennbar zu bleiben. Dazu braucht man ein Format und eine Marke, einen „brand“ eben. Damit die Leute genau wissen, welche Art von Filmen sie an welcher Stelle finden.

Formatierung kann einem Film also auch dazu verhelfen, dass er stärker wahrgenommen wird. Es kommt darauf an, welches Image ein solches Format hat. Ich würde mir wünschen, es würde mehr mit Formen und Formaten auch im Dokumentarischen experimentiert.

Als die Doku-Soaps aufkamen, sagten viele Kollegen, das sei der Tod des Dokumentarfilms. Ich hatte damals einige Doku-Soaps aus England gesehen, die ich sehr witzig und innovativ fand. Daher sah ich in diesem neuen Format keine Gefahr, sondern eine Chance, das Genre Dokumentarfilm wieder „Prime Time fähig“ zu machen. Das ist mit einigen Produktionen auch gelungen. „Geburtsstation“ zum Beispiel war Dokumentarfilm im besten Sinne und zugleich unterhaltsam. Die Doku-Soap hat sich in Deutschland allerdings nicht wirklich durchgesetzt. Vielleicht fehlt uns hier der Mut (und die Gabe) zu mehr Humor und Leichtigkeit. Einige Doku-Soaps waren für meinen Geschmack auch einfach nicht gelungen.

Der Dokumentarfilm hat im Fernsehen leider weiterhin ein schlechtes Image. Man sagt den Zuschauern besser nicht, wenn ihnen ein Dokumentarfilm bevorsteht. Sonst halbieren sich sofort die Zuschauerzahlen.

Vielleicht hilft es, dokumentarische Stoffe in Mehrteiler und Reihen zu zerlegen. Das geschieht derzeit in allen Programmen. Woher dieser Trend?

Die Sender bemühen sich mit diesem Mittel, Publikum an sich zu binden. Dadurch werden Einzelstücke aber seltener. Für junge Filmemacher ist es fast unmöglich, Mehrteiler unterzubringen. Die wenigsten Redakteure trauen einem Newcomer zu, eine große Staffel zu bewältigen. Das geht nur mit einer gut funktionierenden, potenten Produktionsfirma. Für einen Sechsteiler, an dem vielleicht noch verschiedene Regisseure arbeiten, braucht man einen Produzenten, der dafür sorgt, dass die verschiedenen Teile ein Ganzes bilden und qualitativ auf einem Niveau liegen.

Die Filmhochschulen bilden weiterhin Dokumentarfilmregisseure aus. Was soll mit ihnen geschehen, wenn es künftig so schwer sein wird, an Aufträge zu kommen?

Ich habe selbst in München Dokumentarfilm studiert. Damals gab es drei Filmhochschulen, davon eine in der DDR. Dazu noch Kunsthochschulen, visuelle Kommunikationsstudiengänge usw. Im vereinigten Deutschland gibt es sechs, Tendenz steigend. Wo diese Leute unterkommen sollen, ist mir ein Rätsel. Ich halte das für verantwortungslos gegenüber den Absolventen, die Jahre ihrer Lebenszeit investieren. Es handelt sich um eine Blüte der föderalen Struktur. Nach vier Jahren Studium, mindestens, kann einer dann als Cutter für aktuelle Sendungen arbeiten, oder als Produktionsleiter bei einem Privatsender unterkommen. Ich will diese Berufe nicht schmälern. Aber dafür braucht man kein Hochschulstudium. Das lässt sich in kürzerer Zeit erlernen.

Ich bin der festen Überzeugung, dass Dokumentarfilmer sich unbedingt international qualifizieren und Verbindungen knüpfen müssen, um aufwändige Projekte realisieren zu können. Natürlich muss jeder selbst herausfinden, ob er so arbeiten möchte. Aber wer Ideen für Themen hat, sollte wissen, wie das Geschäft funktioniert, und wie man seine Geschichten auch international unterbringen kann.

Darauf werden die Studenten an den meisten Filmhochschulen nicht vorbereitet. Oft fehlt die Praxisanbindung. Die Hochschulen können den Veränderungen in der Branche gar nicht so schnell folgen. Im Rahmen meiner Arbeit bei „Discovery Campus“ staune

ich, wie schnell sich der ganze Markt ändert. Das geht inzwischen fast im Halbjahres-Rhythmus vor sich. 1999 haben wir ein Symposium veranstaltet über das enge Segment Tier- und Naturfilm. Damals war das der große Trend. Aus dem Trend ist eine Krise geworden. Und jetzt sind wir an der Talsohle angekommen und es geht wieder langsam aufwärts.

Es passiert so viel in dieser Branche. Firmen wurden von großen Medienunternehmen übernommen und wieder ausgespuckt. Einige haben sich als „Management-Buyouts“ wieder selbstständig gemacht und zu ihrer kleinen oder mittelgroßen Form zurückgefunden. Andere sind Pleite gegangen. Was im Zuge der Globalisierung passiert, ist atemberaubend.

Filmhochschulen tun sich schwer, da dranzubleiben. Dennoch müssen sie mehr auf den Praxisbezug achten und potentielle Auftraggeber einladen. Die Studenten müssen lernen, nach welchen Kriterien Redakteure überhaupt Stoffe aussuchen und was man ihnen vorlegen muss. Es ist auch wichtig ein Bewusstsein für die Zwänge zu schaffen, denen Redakteure unterliegen. Das sind professionelle Neinsager. 98 Prozent der vorgelegten Stoffe müssen sie ablehnen. Sie haben gar nicht das Geld und die Sendeplätze.

Ich fürchte, dass viele Filmstudenten der Arbeitslosigkeit entgegenwandern. Oder sie müssen sich ganz breit ausrichten, sehr flexibel sein und auf verschiedenen Standbeinen stehen. Solche Kollegen arbeiten mal als Kameramann, dann als Cutter, dann wieder als Produktionsleiter. Und ganz nebenbei versuchen sie noch, ihre eigenen Filme durchzubringen.

Dokumentationen entstehen zunehmend auch arbeitsteilig – als Koproduktion, mit mehreren Sendern oder international. Das deutsche Fernsehen ist aber nicht sehr international ausgerichtet. Da agiert eigentlich nur das ZDF.

Das ZDF hat erkannt, dass mit dokumentarischen Formaten Geld zu verdienen ist. Was ihnen wiederum erlaubt, aufwändiger zu produzieren, wie all die Dokumentationen zeigen, die am Sonntag in der Hauptsendezeit laufen. Das sind teure Produktionen im Vergleich zu den üblichen Dokumentationsbudgets im deutschen Fernsehen.

Die ARD leidet unter ihrer Struktur. Hier ist durch die Aufsplitterung die Möglichkeit geringer, mit größeren Budgets zu arbeiten. Wenn einzelne ARD-Anstalten kooperieren, ist das schon eine schwere Geburt. International zu kooperieren ist noch komplizierter und bedeutet, Rechte zu teilen und Einfluss zu verlieren. Daher wird jeder Redakteur versuchen, nicht zu koproduzieren. Die finanziellen Nöte zwingen Sender aber zuneh-

mend dazu. Diese Entwicklung ist in den meisten Ländern zu beobachten. Bei den ARD-Sendern ist der wirtschaftliche Druck noch nicht groß genug. Das wird sich aber ändern, da bin ich mir sicher.

Bei den meisten deutschen Sendern fehlt noch das Interesse an internationalen Koproduktionen. Das liegt auch an der Provinzialisierung der Themen und des Programms. Wenn an Produktionen mit internationalem Potential gearbeitet wird, erkennen dies viele Redakteure gar nicht. Die mit der ARD assoziierten Vertriebsfirmen, so scheint mir, müssten ihr Know-how viel stärker in die Redaktionen weitergeben und ihr dokumentarisches Profil schärfen. Viele nicht-fiktionale Produktionen sind zu niedrig budgetiert und für den internationalen Vertrieb ungeeignet. Geld für englischsprachige Fassungen, ohne die ein Film nicht international vertrieben werden kann, wird nicht eingeplant. Da lässt die ARD einen kostbaren Schatz ungenutzt.

Viele Redaktionen haben auch gar keinen Anreiz, sich international auszurichten. Die Erlöse, die damit erwirtschaftet werden, kommen den Redaktionen oft nicht zugute. Warum soll ein Redakteur Einfluss abgeben und die Mühe auf sich nehmen, sich mit internationalen Partnern abzustimmen und verschiedene Längen und Sprachfassungen herzustellen, wenn die Erlöse nicht seinem Programm zugute kommen? Das erstickt natürlich jegliche Eigeninitiative.

Ich wünsche mir, dass sich diese Situation in Deutschland ändert. Wir haben wirklich gut ausgestattete Sender, sehr erfahrene Dokumentarfilmer, eine große Tradition und spannende Geschichten zu erzählen. Was mir fehlt, ist ein partnerschaftlicheres Denken in der Branche, das Bewusstsein für die Möglichkeiten und Grenzen des jeweils anderen und daraus resultierende gemeinsame Aktivitäten, um diese Grenzen zu überwinden. Es liegt im Interesse aller, die Arbeitsbedingungen, die Qualität, die Vielfalt und das Ansehen des deutschen Dokumentarfilms im eigenen Land und weit darüber hinaus zu verbessern.

5.3 Stoffe müssen geknetet werden

**Heiner Gatzemeier und Bodo Witzke,
Redaktion Dokumentationen und Reportagen, ZDF**

Was bedeutet die fortschreitende Formatierung für Produzenten, Autoren und Redakteure?

Heiner Gatzemeier:

Ich kann das am Beispiel der „Menschen von Weesenstein“ deutlich machen. Wir haben diese achteilige dokumentarische Filmerzählung – die anderen sagen Doku-Soap, ich bleibe bei unserem altmodischen Begriff – von heute auf morgen ins Wasser geworfen. Ich habe schon nach den ersten Geschichten gemerkt, dass die Autoren ihre subjektive Sicht des Machens in den Vordergrund schieben wollten. Sie waren nicht daran gewöhnt, sich an dem Format zu orientieren. Also haben wir eingegriffen. Jemandem einen Auftrag zu geben, bedeutet beim Formatfernsehen, den Autoren ganz klare Konzeptvorgaben mitzugeben und den Stoff nicht der subjektiven Reportererfahrung zu überlassen. Viele glauben, die Reportage sei die persönlich gefühlige Form. Aber auch die Reportage muss formatiert werden.

Ich persönlich halte sehr viel vom Formatfernsehen. Wir stellen damit ein Produkt her, das aus der Fülle der Fernsehprogramme herausragt. Der Zuschauer muss wissen, was auf ihn zukommt, ob „Schwarzwaldhaus“ oder „Menschen von Weesenstein“. Er weiß nach einer Folge, dass ihn in den nächsten Folgen Ähnliches erwartet, Geschichten von Menschen, die er in der ersten oder auch zweiten Folge kennen gelernt hat. Die Inhalte entwickeln sich. Aber die Form soll eindeutig wieder erkennbar sein.

Wir haben zwei Vorgaben gemacht: Die dokumentarische Filmerzählung oder Doku-Soap soll im klassischen Reportagestil gedreht werden und sie soll in Dialogform realisiert werden. Es fällt aber vielen Kollegen schwer, sich in der Rolle eines Producers einzufinden. Bislang sind Journalisten und Redakteure rausgegangen und haben etwas abgeliefert, von dem sie sagten: Das ist meins. Nun sitzt ein Redakteur in der Stube und sagt: Das ist aber auch meins. Du gehst raus als Producer und folgendes Material möchte ich von dir bekommen. Der Autor oder der Reporter wird zum Materiallieferant. In einem Format, wenn man es richtig begreift, kommt das Wir, das Team viel stärker zum Tragen. Und wir kommen weg von der allein subjektiven Sicht.

Bodo Witzke:

Der entscheidende Unterschied ist die Teamarbeit. Wir haben immer journalistische Stücke gemacht, Reportage oder Dokumentation. Der Gedanke, dass unsere Produkte nicht nur ganz das subjektive Empfinden widerspiegeln, ist da durchaus vertraut. Wenn jetzt neue Formate hinzukommen, die neue Regeln verlangen, dann entwickeln wir nur den Formenkanon weiter.

Das Format der dokumentarischen Serie ist auch sehr dynamisch. Alle unsere Serien bisher gleichen sich im journalistischen Ansatz – sie können aber formal sehr unterschiedlich ausfallen. Wir haben auch Formen, die mit Re-Enactment arbeiten. Wir produzieren ebenso streng auf Reportage angelegte Formate. Ich sehe da noch viele andere Möglichkeiten. Niemand muss sich sorgen, dass Stoffe über einen Leisten gezogen werden.

Welche Vorgaben hatte die Serie „Menschen von Weesenstein“?

Heiner Gatzemeier:

Die Vorgabe war: Ich möchte die Geschichte der Menschen vor Ort erzählt haben, so wie der Alltag sie der Kamera liefert. Weesenstein nach der Flut, ein kleiner Ort mit etwa 200 Einwohnern. Die Geschichten sollten erzählen, wie die Einwohner damit umgehen, dass der halbe Ort zerstört ist. Die Reporter sollten die Geschichten aus der Realität heraus erzählen: Nichts dazu erfinden, nichts inszenieren, auch keine Dialogregie führen.

Die Reporter sollen nicht nur beobachten. Sie sollen die Leute erzählen und möglichst miteinander sprechen lassen. Ehepaare. Der Arzt und der Bürgermeister. Viele Journalisten haben aber von vornherein eine Idee von ihrem Film. Sie wissen schon vorher, was sie erzählen wollen. Das muss man ihnen abgewöhnen. Sie müssen auf das reagieren, was sie vorfinden.

Zum Beispiel zur Frage, warum die Spenden so spät kommen. Dafür braucht man Protagonisten, die in die Kamera sagen, dass sie immer noch auf die versprochenen 5.000 Euro warten. Nur was die Leute selbst interessiert, ist ein Thema. Das muss der Reporter auf sich zukommen lassen. Kritik, Probleme, das alles muss von den Protagonisten vor Ort kommen.

Man darf nicht mit dem Vorsatz hingehen, dreißig Minuten über das Thema „Ärger mit den Spenden“ zu drehen. Dann gerät man in den Magazinjournalismus. Vielen Reportern und Reporterinnen fällt eine solche Haltung schwer. Sie haben oft investigativ gearbeitet. Und nun müssen sie sich hinstellen und nur beobachten. Sie müssen zuhören und ab und zu mal Fragen stellen. Und dann noch Fragen stellen, die den Dialog zwischen anderen Menschen befördern. Und nicht den Dialog zwischen Autor und Protagonist.

Bodo Witzke:

Im Prinzip ist das die beobachtende Haltung, wie sie im klassischen Dokumentarfilm steckt, von Richard Leacock bis Klaus Wildenhahn. Die reportagehafte dokumentarische Serie ist so gesehen eine Verbindung dieser traditionellen dokumentarischen Haltung mit der modernen Dramaturgie der Serie.

In dieser Mischung kann man Themen erzählen, die in dem lautstarken Medium sonst nicht mehr unterzubringen sind. Alltägliche, normale Geschichten. Sie werden durch Kontrastierungen so entwickelt, dass die Zuschauer bereit sind, sich das anzuschauen. Ein Format ist aber kein Kochrezept. Wie man ein Format mit Leben füllt, das richtet sich nach dem Thema. Und man muss dieses Setting an Stilmitteln immer genau prüfen und auch verändern.

Heiner Gatzemeier:

Wir nutzen die Elemente aus der fiktiven Seriendramaturgie für unsere Zwecke und bauen die Geschichten am Ende so auf, dass der Zuschauer in eine Erwartungshaltung kommt und das nächste Mal wieder einschaltet. Das haben wir den Serienmachern abgeguckt. Wir haben es für uns als Dramaturgie genommen, ohne dass wir ins Fiktive ableiten.

Bodo Witzke:

Wir haben bisher auch nie Gruppen für Dreharbeiten zusammengestellt wie z.B. bei „Abnehmen in Essen“ (WDR) oder unsere Protagonisten gecastet wie z.B. bei der „Fahrschule“ (SAT.1). Wir sind viel journalistischer geblieben. Ich kann mir aber schon vorstellen, wenn man sich „Schwarzwaldhaus 1902“ anschaut, dass man sich auf weitergehende Formen einlassen kann – allerdings nur, wenn der Zuschauer erkennen kann, woran er ist und unter der Voraussetzung, dass es nicht zu Voyeurismus führt wie bei „Big Brother“.

Heiner Gatzemeier:

Wir haben jetzt gerade den Sechsteiler „Kinderklinik“ abgedreht und dabei eine interessante Erfahrung gemacht. Wir hören im Haus: Beste Qualität wie immer, aber eigentlich nichts Neues. Das bedeutet – Formatfernsehen ist immer in der Gefahr aus-

zuleiern. Man fordert nach meinem Gefühl relativ schnell wieder neue Formate, selbst wenn ein Format erfolgreich gelaufen ist. Diese Reaktion hat mich überrascht. Nicht nur Qualität und Stoff bestimmen die Erwartungshaltung, sie ist auch abhängig von der Verkaufbarkeit des Formats. Und diese Philosophie führt dann zum Nachdenken über ein Format, ob es noch besteht. Wir müssen uns also fragen, wann ein Format ausleiert und wie man es griffig wieder in Form bringt. Vielleicht muss man auch die Themen so wählen, dass sie in einem vorhandenen Format überraschen.

Oder man muss wie Guido Knopp ein Format weiter entwickeln. Mit allen Risiken. Im Film „Die Nervenprobe – Kubakrise 62“, stecken auch fiktive Elemente. Die Kollegen haben nachgedrehtes Material ästhetisch so auf alt getrimmt, dass es aussieht, als wäre es aus dem Archiv geholt. Das ist aber schon ein sehr diskussionswürdiges Verfahren.

Wie verändern sich in der praktischen Arbeit die Beziehungen zwischen Autoren und Redakteuren?

Heiner Gatzemeier:

Bei den dokumentarischen Serien ist die Sache klar. Da können wir konzeptionell sagen, wie wir uns das vorstellen. Bei anderen Formaten hängt die Formatierung vom Thema ab. Da sind dann Fragen zu klären: Wie erzählen wir eine Geschichte? Wie bauen wir sie auf? Wie knüpfen wir historische Fakten hinein? Wie werden Interviews gemacht. Ohne ein Drehbuch wird es bei solchen Dingen nicht mehr gehen.

Wir bekommen für den neuen Dienstagstermin jetzt sehr viele Stoffe: Ich werde immer wieder gefragt: Können Sie mir ein Papier geben, das mir die Konzeption dieses neuen Formates beschreibt? Bei den sehr verschiedenen Themen, die am Dienstag laufen werden, wird man für jedes ein Format finden müssen. Wir planen eine Serie über Triebtäter, die können wir nicht genauso formatieren wie eine über Königliche Hoheiten. Aber alle Geschichten holen den Zuschauer in der Gegenwart ab und spiegeln sie vor einer zeithistorischen wie zeitkritischen Folie.

Zum Beispiel bearbeiten wir jetzt einen Stoff über die jungen bürgerlichen Frauen, die in Königshäuser eingeheiratet haben. Das ist ein interessantes gesellschaftliches Phänomen: Selbstbewusste Frauen wie Ally McBeal. Deshalb nennen wir sie die „Ally-Prinzessinnen“. Viele Zuschauer, gerade auch junge Frauen aus allen sozialen Schichten, interessieren sich dafür. Um dieses Phänomen zu beschreiben, brauchen wir genaue Konzepte und Drehbücher. Die vier Teile müssen in sich geschlossen sein. Da kann man nicht einfach sagen: Nun dreht mal schön.

Wer im Formatfernsehen ein Thema voranbringen will, muss drehbuchorientiert arbeiten. Deshalb haben wir für das Projekt „Triebtäter“ den Drehbuchautor Wolfgang Kirchner mit an Bord geholt, um Dramaturgie und die Erzählformen hinzukriegen. Wir werden mit dem bekannten Profiler Thomas Müller eng zusammenarbeiten, er soll die Leitfigur der Reihe werden. Wir wollen von der Tatort-Analyse ausgehen und dann an drei oder vier Fällen beschreiben, wie und warum Menschen als Triebtäter oft zu spät in ihrer Karriere erkannt werden. Der Dreiteiler ist für Anfang 2004 geplant. Wir arbeiten aber schon ein halbes Jahr an diesem Stoff. Das ist ein Stoff, der geknetet werden muss.

Bodo Witzke:

So unterschiedlich die Ansätze am Dienstag in den Hochglanzdokumentationen und authentischeren Formen sein mögen – einen Punkt haben sie gemeinsam: Es werden Geschichten erzählt. Das sagt sich schnell dahin. Jeder will heutzutage Geschichten erzählen. Aber die meisten schaffen es nicht wirklich, eine Geschichte mit ihren zeitlichen und dramaturgischen Abläufen zu entwickeln. Die Zuschauer über verschiedene Stadien mitzunehmen, das ist nicht die Regel. Da werden sicherlich viele Autoren umlernen müssen, denen es leichter von der Hand geht, einen Zustand darzustellen, im Sinn der klassischen Dokumentation.

Heiner Gatzemeier:

Diese Redaktion ist nicht in erster Linie eine Autorenredaktion. Aber wir arbeiten mit Autoren. Da müssen wir wissen, worüber wir reden. Wer ein Drehbuch beurteilen muss, muss es auch beurteilen können. Das kann man lernen. Wolfgang Kirchner hält auch Drehbuchseminare und wir werden solche Fortbildungsveranstaltungen beantragen. Der Beruf des Redakteurs und Journalisten wird sich mit den Formaten verändern.

Bodo Witzke:

Noch vor ein paar Jahren habe ich als Dokumentarist die Teilnahme an einem Drehbuchseminar beantragt und von meinem Vorgesetzten keine Unterschrift dafür gekriegt. Das, glaube ich, ist jetzt anders.

Sie haben gesagt, bei bestimmten Formaten werden Sie auch mit Nachinszenierungen arbeiten. Wie muss man sich das vorstellen?

Heiner Gatzemeier:

So, wie das jeweilige Format einer Serie vom Thema abhängig ist, mache ich es auch vom Thema abhängig, ob ich gute Schauspieler nehme. Wenn man Schauspieler einsetzt, muss man die erste Klasse einsetzen. Sonst sieht das aus wie „Aktenzeichen XY“, ohne dieses „Krimi-Format“ diskreditieren zu wollen, in dem der Zuschauer-Fan das ihm lieb gewordene immer gleich wiederfindet.

Ich halte sehr viel von der Minimalisierung des Re-Enactment. Man muss nicht ausinszenieren. In der Andeutung kann viel größere Spannung stecken. Und es muss nicht um jeden Preis inszeniert werden, nur weil sich jemand nicht nur als Redakteur und Reporter, sondern auch noch als richtigen Regisseur sieht und aus Eitelkeit das Format überdehnt. Das muss eine Redaktion rechtzeitig stoppen. Aber wenn die Stoffe es vertragen, werden wir auch mit Re-Enactement arbeiten.

Warum dann überhaupt Inszenierungen?

Heiner Gatzemeier:

Nur zur Verdeutlichung für den Zuschauer. Wenn die Phantasie des Zuschauers durch das Dokumentarische nicht ausreichend angeregt wird. Wir haben zum Beispiel im Projekt „Triebtäter“ auch zunächst gedacht, wir müssten groß inszenieren. Inzwischen haben wir viel dokumentarisches Material gefunden, etwa im Fall Jack Unterweger. Auch Material aus Spielfilmen und Fernsehfilmen. Vielleicht werden wir ganz auf Re-Enactment verzichten. Wenn das dokumentarische Material ausreicht, würde ich immer auf das dokumentarische Material setzen. Spielfilmszenen dürfen aber nicht Selbstzweck, schmückendes Beiwerk sein. Sie müssen dramaturgisch nahtlos in die Erzählstränge eingefügt werden.

Werden bei zunehmender Formatierung auch Stoffe wegfallen? Werden sich die Gewichte hin zu den international vermarktbareren Geschichten verschieben?

Bodo Witzke:

Im Wesentlichen verschieben sie sich schon dadurch, dass es sich um große und anspruchsvolle Projekte handelt. Eine solche Verlagerung ist kein Fehler. Ich habe schon lange das Gefühl, dass wir in Deutschland in weiten Bereichen der Reportage und der Dokumentation zu sehr im eigenen Saft gekocht haben und den internationalen Standards, wie sie z.B. die BBC vorlegt, nicht immer ganz gerecht geworden sind. Da ist ein Entwicklungsrückstand aufzuholen. Ich sehe in der Entwicklung eine Chance. Negativ zu verbuchen wird allerdings sein, dass viele einzelne kleinere Produktionen nicht mehr möglich sein werden.

Heiner Gatzemeier:

Stoffe müssen repertoirefähig sein. Internationale Koproduktion muss eventuell möglich sein, Geldgeber müssen gefunden werden. Eine Geschichte muss verkaufbar sein. Das sind Kriterien, die nicht allesamt passen müssen, aber gut wäre es.

Natürlich werden einige Stoffe unter den Tisch fallen. In der Prime Time kämpft man gegen „Julia“ und bei RTL auch gegen eine fiktive emotionsgeladene Konkurrenz. Da

kann man es sich nicht leisten, einen Film über Kofi Annan zu zeigen oder ein Porträt über Nelson Mandela. Dafür sollte es allerdings andere Sendeplätze geben. Wir brauchen vier Millionen Zuschauer und das ist eine hohe Hürde. Wenn aber ein Format einmal eingeführt ist und der Zuschauer weiß, er bekommt hier etwas Besonderes: Dann kann ich mir möglicherweise auch politischere Stoffe leisten.

Richten Sie die Formate nach bestimmten Schwerpunkten aus?

Heiner Gatzemeier:

Noch einmal das Beispiel „Triebtäter“. Wir wollen dabei andocken an der historischen Komponente. Die zeitkritische Folie: Das ist unser „branding“. Ich will nicht nur das Monster von Wiesbaden beschreiben. Ich möchte mehr wissen. Die Zuschauer haben, das „Schwarzwaldhaus 1902“ hat es bewiesen, ein hohes Interesse an solchen Konstellationen: Wie war es früher eigentlich? Was hat das mit mir heute zu tun?

Bodo Witzke:

Eine gelungene Formatierung kann doch etwas Schönes sein. Bei vielen TV-Dokumentationen nervt die Zufälligkeit, mit der gestalterische Mittel eingesetzt werden. Jetzt entsteht ein heilsamer Zwang, nicht wieder so zufällig zu arbeiten wie immer. Mal Schulterkamera, mal Stativ. Mal eine Landkarte, mal keine. Man muss sich jetzt konsequent Gedanken über die Mittel machen. Es ist nicht verkehrt, unser Handwerk einen Schritt weiter zu entwickeln.

Ein Begleitumstand der Formatierung ist das Umformatieren für bestimmte Sendeplätze. Wie beurteilen Sie das?

Bodo Witzke:

Bestimmte Stoffe taugen nicht für 20 Uhr 15. Deshalb wandern sie auf 3sat und auf Arte ab. Das ist auch in Ordnung. Bestimmte Stücke, die als Spin-off der dokumentarischen Filmerzählungen abfallen, werden auf Arte oder 3sat besser angenommen als im ZDF. Sie treffen dort auf eine andere Erwartungshaltung der Zuschauer.

Trauen Sie den Zuschauern noch größere Aufmerksamkeit zu? Oder geht die Tendenz, wie man etwa an den Discovery-Formaten sehen kann, hin zu kurzen Erzählbögen?

Bodo Witzke:

Ich halte die Tendenz, Erzählungen in sich schneller und aufgeregter zu machen, für einen Fehler. Unsere dokumentarischen Serien suggerieren zwar auch einen relativ

schnellen Wechsel, aber die einzelnen Geschichten sind in sich doch relativ langsam in den Einstellungslängen. Und die Geschichten sind einfach erzählt. Man muss eine vernünftige Mischung finden. Man muss dem Rezeptionsverhalten entgegenkommen und ein gewisses Reizniveau entwickeln. Das lässt sich über Wechsel erreichen, über Parallelisierungen, über Musik und über grafische Elemente. Aber man muss gleichzeitig eine lang laufende Geschichte entwickeln: Das ist zentrales Anliegen. Und nur damit können wir über lange Zeiträume die Leute binden und gewinnen.

Heiner Gatzemeier:

Despektierlich gesagt: Wir müssen die Stücke bei 45 Minuten so bauen, dass der Zuschauer aufs Wegzappen verzichten kann – weil wir innerhalb des Programms genug Wegzappen bieten. Die Spannungsbögen müssen schon auf Wechsel gebaut werden. Bei der Doku-Soap sind das die Parallelisierung, der Schauplatzwechsel und die überschaubare Vielfalt unserer Protagonisten. Man muss bei allen Formaten überlegen, wie man eine Abwechslung schafft. Tatsächlich ist der Zuschauer nicht mehr daran gewöhnt, sich eine halbe Stunde elegisch langfühlen zu lassen.

Wir haben deshalb auch Schwierigkeiten mit Arte. Arte setzt auf den langen Autorenfilm und auf den allein subjektiven Zugang. Wir können ans Hauptprogramm von Arte gar nichts mehr vermitteln. Je stärker wir formatieren, desto weniger können wir mit Arte arbeiten. Allerdings verschieben sich allmählich auch in Straßburg die Achsen und Koordinaten in unserem Sinne.

Wir finden im Programm zunehmend hybride Formen, Mischformen zwischen den Genres. Wie wird sich das weiterentwickeln?

Heiner Gatzemeier:

Um das Programm dem Zuschauer schmackhaft zu machen, werden sich viele Formate noch deutlicher ausformen als bisher. Der Phantasie sind beim Formatfernsehen im Wortsinn keine Grenzen gesetzt. Mit den einfachen Begriffen, hier die Dokumentation, dort die Reportage, kommen wir nicht mehr weiter. Die Grenzen verwischen. Die Filme von Hans-Dieter Grabe, sind das Dokumentarfilme oder Dokumentationen? Und der schwammigste Begriff von allen ist das Formatfernsehen.

Bodo Witzke:

Die Begrifflichkeit war bei den Praktikern immer schwammig. Vieles, was sich Reportage nennt, ist gar keine Reportage. Ich denke aber, die klassischen Formate wird es weiterhin geben. Was eine Reportage ist, kann man definieren. Das Ideal wird im praktischen Leben allerdings nur zu einem geringen Prozentsatz erreicht werden. Wir haben daneben als klassisches Format die Dokumentation – das verschlankte Feature von früher.

Diese Formate unterliegen zeittypischen Entwicklungen: Musik spielt im Moment eine stärkere Rolle als früher, das Re-Enactment auch. Aber diese Formen werden mit Veränderungen bestehen bleiben. Möglicherweise hat die dokumentarische Serie, die Doku-Soap die Kraft, auf Dauer genauso ein eigenständiges Genre zu werden. Andere Erfindungen werden sich relativ schnell totlaufen, wenn sie nicht offen genug sind. Dazu gehörte erkennbar „Big Brother“. Vielleicht werden auch Formen der „Living-history“ schnell wieder verbraucht sein.

Welche Rolle werden für die weitere Entwicklung die kleinen beweglichen Kameras spielen und welche die Postproduktion?

Bodo Witzke:

Wir haben die dokumentarischen Filmierzählungen immer auf dem Avid geschnitten. Anders kann man solche Formate gar nicht ausarbeiten. Kleine Kameras haben wir für dokumentarische Serien noch nicht eingesetzt. Wir treten bei den Dreharbeiten als Fernsightteam offen auf. Alle sollen sehen, wer wir sind und was wir tun. Die großen Kameras haben auch handwerkliche Vorteile, in der Schärfenverlagerung zum Beispiel

Heiner Gatzemeier:

Wir drehen in Berlin eine Doku-Soap „Taxi“. Geschichten aus Berlin. Ich habe mich überreden lassen, neben dem gewohnten Team zwei Reporter als so genannte Videojournalisten einzusetzen. Der HR arbeitet im aktuellen Bereich damit. Was unseren Versucht angeht: Ich bin mit den Ergebnissen sehr unzufrieden. Wann ist ein Videojournalist überhaupt angesagt? Einfach nur, weil es Spaß macht? Wenn ich im Krankenhaus drehe, und das Krankenhausleben von innen erleben will, kann eine kleine Kamera sehr beweglich agieren, immer in Bewegung, weil alles dort auch in Bewegung ist. Dann liegt es möglicherweise im Thema begründet, Videojournalisten einzusetzen. Bei den formatierten Drehbuchfilmen würde ich sie nur einsetzen, wenn sie dramaturgisch notwendig sind. Doch viele Leute setzen nur Technik ein, weil sie es toll finden, Technik einzusetzen, ohne dramaturgische Begründung.

Bodo Witzke:

Kleine Kameras haben auch die Schwierigkeit, dass sie für den Ton nicht so gut sind. Das ist ein größeres Problem als das Bild. Wenn sie aber besser werden, kann ich mir langfristig vorstellen, es nochmal zu versuchen. Es ist schließlich auch kostengünstiger.

Was verstehen Sie unter einem Format?

Heiner Gatzemeier:

Wiedererkennbares. Der Mars-Riegel ist ein Format. MilkyWay auch.

Und der Unterschied zur Marke?

Heiner Gatzemeier:

Der Mars-Riegel hat sowohl eine Marke als auch ein Format. Ich weiß, was ich kriege, wenn ich einen Mars-Riegel kaufe. O-der Bounty. Und wenn Bounty plötzlich auch Zartbitter-Schokolade führt, dann heißt das: Sie haben ein neues Format innerhalb ihrer Marke gefunden.

Bodo Witzke:

Für mich wäre es so etwas wie beim Gedicht die Form des Sonetts. Vier Strophen mit einer festgelegten Anzahl von Zeilen und ein ebenfalls festgelegtes Reimschema. Innerhalb dieses Schemas ist man als Autor dann frei.

Heiner Gatzemeier:

Formatieren heißt: Ein Thema in eine Erzählhaltung zu bringen. In der Formensprache, in der Bildsprache, in der Kamerasprache. Erzählt eine Ich-Person oder jemand in Dritter Person? Es muss immer erkennbar sein: Dieses Thema wird in einer bestimmten Art und Weise erzählt. Ich kann nicht einen Dreiteiler senden, in dem die Themen miteinander zu tun haben, aber die Formen verschieden sind. Das geht nicht. Wenn Sie den Mars-Riegel in eine rote Verpackung legen, kauft ihn keiner mehr. Sonett ist die etwas gehobenere Ausdrucksweise dafür. Die Zuschauer sollen etwas kriegen, von dem sie wissen, das können sie genießen. Oder eben nicht. Das ist dann ihre Entscheidung.

5.4 Existenz am Dienstag, Expedition am Sonntag

Hans Helmut Hillrichs,
Leiter der Hauptredaktion Kultur und Wissenschaft im ZDF

Sie haben „37 Grad“ erfunden. Was sind die Parameter dieses Formats? Welchen Auftrag haben Redaktion und Autoren?

Ein solches Format gibt es im Fernsehen sonst nicht. Es geht nicht um Sachthemen, um Bruttosozialprodukt, Steuern oder Aktien. In diesem Format stehen die Menschen im Mittelpunkt. Mit ihnen die Existenzialien: Glück, Trauer, Schmerz, Tod, Abschied. Deshalb der Titel „37 Grad“. Wir haben immer gesagt: Das ist die Fieberflagge. Wir wollen die Wärmetemperatur in der Gesellschaft messen und zur Klimaforschung beitragen. Es geht um Lebenswege, Lebensentscheidungen, Lebenskrisen. Wir nennen das die existenzielle Seite der Kultur.

Welche Vorgaben bekommen Autoren?

Das Format setzt voraus, dass sie sich auf den Menschen einstellen können. Wir gehen vom Menschen aus und nehmen ihn nicht nur als Beleg für eine gesellschaftliche These. Die Autoren sollen auch nicht immer nur nach den Aktionen und Bewegungen sehen, sondern auch auf ihre Beweggründe achten. Wann und warum hat eine Geschichte eigentlich angefangen? Viele Autoren sind nicht mehr gewohnt, sich mit solchen Fragen zu beschäftigen und auch mal die zwölfte oder die dreizehnte Tür im Märchen, die immer geschlossen bleibt, zu öffnen oder wenigstens mit einem Fragezeichen in den Raum hineinzuschreiben. Das ist der Kernpunkt von „37 Grad“.

Würden Sie sagen, das Format ist erfolgreich etabliert?

Manchmal hört man die Meinung, die so gute Reihe zeige Krisensymptome. Ich finde, es war überfällig, das Format zu erfinden. Die drei zuliefernden Redaktionen und die Hauptredaktion haben keine Billigflagge aufgezogen. Aber das Format ist auch mit der Zeit weiterentwickelt worden, etwa in der Variationsbreite der Autoren. Früher haben wir öfter über betuliche Stereotypen diskutieren müssen, über Idealisierungen von Personen. Davon sind wir glücklicherweise ein Stück weggekommen.

Ist die Beschränkung auf 30 Minuten nicht auch eine Behinderung?

Es hat zum Glück auch Ausnahmen von der Regel gegeben. Autoren wie Mischka Popp und Thomas Bergmann zum Beispiel haben wir auch nur deshalb halten können, weil sie mehr Platz bekamen, zum Beispiel für „Kopfleuchten“ und jetzt wieder für „Blindflug“, einen Neunzigminüter über blinde Menschen und über die Dunkelheit.

Die werden auf dem „37 Grad“-Platz gesendet?

Seit Kerner das Programm nach hinten abriegelt, ist das eine schwierige Frage geworden. Wir stehen sozusagen mit dem Rücken zur Kerner-Wand. Aber wir feiern nächstes Jahr zehnjähriges Jubiläum. Ich habe die Vorstellung, dass jede Redaktion eine Freikarte bekommt und den Film machen kann, den sie immer schon machen wollte, der aber am Format gescheitert ist. Dann gibt es auch noch eine Kerner-Pause im Sommer. Da finden dann alle überständigen Formate Platz.

Der andere wichtige Sendeplatz ist „ZDF-Expedition“, sonntags 19.30 Uhr. Wie definiert sich das Format? Was wird verlangt?

Der Sendeplatz hat eine interessante Geschichte. Da war zunächst die Idee „Terra X“, eine geniale Idee. Der Zuschauer bekam das Gefühl, er müsse nicht bloß demütig die Mitbringsel weltgewandter Reporter entgegennehmen, sondern könne wirklich mitreisen. Der Erlebnisfaktor gehört zum Format. Dazu die Botschaft, dass das Archaische aktuell ist. Fernsehen nicht nur aus dem Hier und Jetzt, sondern Fernsehen, das an die Wurzeln geht. „Rätsel alter Weltkulturen“, so war „Terra X“ unterschrieben. Das zweite Element für diesen Sendeplatz war Hanns Joachim Friedrichs und die „Wunderbare Welt“ und seine Haltung, auch auf die ökologischen Gefährdungen zu achten. Heute ist die „Wunderbare Welt“ ein bisschen stärker naturhistorisch geworden und wird am Nachmittag ausgestrahlt.

Das war die Keimzelle. Danach kam „Sphinx – Geheimnisse der Geschichte“, dann die archäologischen Expeditionen mit Gisela Graichen, „Schliemanns Erben“. Jetzt gesellen sich auch jüngere Autoren und Produzenten dazu mit Mehrteilern wie „Völkerwanderung“. Dabei geht es auch darum, neue Filmtechniken einzusetzen. „ZDF-Expedition“ ist also das Gütesiegel, eine ganz eigene Erfolgsgeschichte und trägt natürlich mittlerweile auch zur Wettbewerbsfähigkeit des ZDF bei.

Formatierung bedeutet, dass bestimmte Geschichten nicht mehr erzählt werden können. Gibt es Verluste?

Wir hatten einen offenen Spätertermin für die Kultur, 22.15 Uhr. Das war Anfang der Neunziger Jahre. Dann gab es einen Kampf darum, auch diesen Termin zu formatieren. Ich habe immer versucht, ihn zu verteidigen als den einzigen themenoffenen Kulturplatz, den es im ZDF gibt. Ich mache die Lage am E-Faktor deutlich. Zwischen der Existenz am Dienstag und der Expedition am Sonntag gibt es noch genug Themen, die es wert wären, aufgegriffen zu werden, aus Gesellschaft und Kultur. Kultur ist jedenfalls reichhaltiger, als wir in den vorhandenen Sendeplätzen unterbringen können.

Wird die Tendenz zur Homogenisierung der Programme weitergehen?

Es ist die Frage, wie zufrieden wir mit den vorhandenen Formaten sind. Zunächst sind wir mit „37 Grad“ weiterhin damit beschäftigt, das Format so hinzubekommen, dass der Zuschauer sich, seine Nahwelt und seinen Nächsten in dieser Fragestellung wiederfindet. Und wenigstens zehn Prozent sollen wir auf diesem Platz auch kriegen.

Wir arbeiten auch an der Formatschärfung. Zwischendrin ertappen wir uns dabei, dass bestimmte Projekte nicht gehen. Der wunderschöne Vierteiler „California Dreaming“ von Höfer/Röckenhaus war die klassische Bildungsreise, kulinarisches Fernsehen. Aber auf dem Expeditionsplatz fehlte die Expedition. Die Filme sind an den Kriterien des Sendeplatzes gescheitert. Eigentlich hätten wir sie am Sonntag um 22 Uhr ausstrahlen müssen. Aber diesen Platz haben wir eben nicht. Und ich finde auch sonst immer wieder Stoffe, von denen ich weiß, dass sie in „37 Grad“ nicht hinein passen. Das Abgesegeschäft ist härter geworden.

Mit der Formatierung tritt immer öfter auch die Nachinszenierung als Methode ins dokumentarische Arbeiten, im ZDF besonders auf dem Sendeplatz am Sonntag. Wie sind die Standards? Wo wird es hingehen?

Ich hatte immer das Gefühl, die Zuschauer wünschen die Dokumentation, warum sollen wir uns an Spielfilm-Formate hängen? Wir haben doch alle Trümpfe selber in der Hand. Ich sehe zur Zeit, dass die Re-Enactments wieder dosierter gehandhabt werden.

Ich habe mich jedenfalls gefreut, dass eine Reihe wie „Schliemanns Erben“ auch über die fünf Millionen kam. Obwohl nicht viel passierte. Da wehte der Wind über die ostanatolische Ebene, die Königsgräber der Hethiter wurden auch nicht gefunden, Gisela Graichen ging mit dem Archäologen über das Feld. Keine Re-Enactments. Aber in

dieses Nichts hinein haben möglicherweise viele Zuschauer etwas hineinprojiziert. Da überwiegt doch ein originäres Interesse an Stoffen, an Fragestellungen und an Rätseln.

Die „Sphinx“ arbeitet stärker mit Re-Enactments. Es ist aber etwas anderes, ob wir in „Schliemanns Erben“ auf den Tatort und auf die Ingredienzien der historischen Fragestellung zurückgreifen können oder ob Autor und Redaktion das Gefühl haben, hier müssen sie eine ganze Menge mehr tun, um den Zuschauer zu gewinnen. Natürlich stehen wir auch auf einem anderen Gelände als Guido Knopp, der auf Wochenschauen zurückgreifen kann. Wir müssen alles neu schaffen, was wir verfilmen. Da hilft uns dann auch die Computeranimation. Computerbilder sind eigentlich sehr kühl und man kann es mit ihnen auch übertreiben. Aber manchmal hat man durchaus den Eindruck, dass die Technik dazu genutzt wird, das Vorstellungsvermögen anzuregen. Wir müssen jedenfalls darauf achten, dass wir jenseits der Technik auf die ursprüngliche Faszination des Themas, auf den historischen Kern setzen.

Mit „Die Zukunft ist wild“ ist ein Mehrteiler im Programm, der ganz aus 3D-Animationen besteht.

Das ist ein ähnlicher Grenzwert wie der große Anteil von Inszenierung im Dreiteiler über die „Inquisition“.

Werden solche Grenzüberschreitungen wichtiger?

Der Markt ist schwierig und die Konkurrenz groß. Wir können uns nicht abkoppeln von dem, was Standard wird. Manchmal muss man auch hinausgehen bis zum letzten Grenzposten.

Steht nicht zu befürchten, dass sich zwei Linien entwickeln, hier ein armes und da ein reiches Fernsehen? Und dass dazwischen viele Autoren, die auch selbst produzieren, zerrieben werden?

Auf dem Sonntagabend-Termin werden hohe Ansprüche gestellt an die Budgetierung. Da muss erst investiert werden, um später etwas herauszubekommen. Kleine Produzenten können sich da häufig nicht mehr einklinken. Das ist die Champions League, Königsklasse.

Andererseits arbeiten wir in „37 Grad“ auch mit einigen Rucksackproduzenten und mit jungen Autoren, die mit den Rahmenbedingungen gut zurecht kommen. Wir werden

hoffentlich irgendwann eine Spitzenmannschaft von Filmemachern haben, die nicht vorrangig auf technische Brillanz achten, sondern die auf Menschen zugehen, ihnen zuhören und sie weder an einen Experten delegieren noch auf ihre Autorenleistung verzichten.

Welche Rolle spielt die internationale Verkaufbarkeit?

Sie spielt eine große Rolle. ZDF Enterprises bedient diesen Aspekt sehr selbstverständlich. Vor allem muss aber auch die Repertoirefähigkeit im Haus gewährleistet sein. An sich hat das ZDF einen erfreulichen Standard erreicht. Es steht nicht mehr in Frage, ob das ZDF etwa mit seinem Stamm von Tierfilmen der BBC Konkurrenz machen kann. Mittlerweile sind wir in der Koproduktion sehr viel beweglicher geworden und auch als Partner anerkannt. Früher haben wir nur „Terra X“ verkauft, mittlerweile auch Naturfilmpakete und viele „Expeditionen“. Koproduktion ist eigentlich an der Tagesordnung.

Wie sehr hängt eigentlich das Interesse an Dokumentationen mit den Kosten zusammen? „ZDF-Expedition“ ist ja kein billiger Sendeplatz.

Natürlich ist der nicht billig. Für „Terra X“ wurden früher schon 250-300.000 DM für 45 Minuten investiert. Heute ist das noch einmal deutlich mehr. Das ZDF hat diesen Platz so budgetiert, dass man damit gut umgehen kann. Aber das Haus könnte an einigen Stellen konsequenter sein. Denn das ist immer noch viel weniger Geld als andere Programmexperimente kosten. Dokumentationen sind auch aus Kostengründen eine konkurrenzfähige Waffe. Meine Antwort ist nicht originell, aber so ist es.

5.5 Nicht nur warten, was uns der Markt auf den Tisch legt

**Dr. Christoph Hauser, Hauptabteilung Kultur,
und Peter Latzel, Kultur und Gesellschaft, SWR**

Dokumentarische Arbeiten werden zunehmend formatiert. Wie wirkt sich das auf das dokumentarische Arbeiten aus? Wohin geht die Entwicklung?

Christoph Hauser:

Ich sehe eine doppelläufige Entwicklung. Es gibt Formatfernsehen, im Ersten beispielsweise bei den Dokumentarreihen am Montag, 21.45 Uhr. Reihen wie „Legenden“ oder „Kriminalfälle“ muss man formatieren. Wir haben aber sowohl im Ersten wie auch im Dritten Sendeplätze, die das Einzelstück pflegen. Gerade der „Große Dokumentarfilm“ ist ja das Einzelstück par excellence und er hat als Autorenfilm auch eine Zukunft.

Peter Latzel:

Was Dokumentarfilme und dokumentarisches Arbeiten im allgemeinen anbelangt, sind wir sehr verschränkt, mit Arte, mit 3sat und mit den Dritten Programmen. Ich glaube nicht, dass man von einer generellen Entwicklung in Richtung Formatierung sprechen kann.

Christoph Hauser:

Wenn ich allein die Quantitäten sehe: Wir strahlen im Ersten neun Dokumentarfilme aus. Wir haben im Dritten sechsmal den „Jungen Dokumentarfilm“ und von Ebbo Demant viermal „Menschen und Straßen“. Da haben sich die Proportionen nicht verschoben. Und wir werden auch dafür sorgen, dass es sich nicht verschiebt.

Wir haben Formatfernsehen, wir haben Einzelstücke und wir haben Arbeitsteilung zwischen den Kanälen, was auch Thementeilung bedeutet. Natürlich kriege ich nicht alles ins Erste. Das Erste ist Mehrheitenprogramm, das ist einfach so definiert. Und im Dritten habe ich eher Chancen, etwas über Philip Roth zu machen oder über Enzensberger. Das ist eben so.

Peter Latzel:

Wir setzen auf Vielfalt. Man kann nicht nur sagen, der Dokumentarfilm sei vom Formatfernsehen bedroht. Sicher ist der Dokumentarfilm sperrig. Er landet am Programmrand. Er ist schwer mit anderen Sendungen mischbar und nicht unter eine Thematik, unter eine Stilrichtung zu bringen.

Aber es kommt eben auf die Voraussetzungen an. Im Ersten ist ein größeres Publikum gefragt, das durch andere Themen, durch spezielle Machart und Dramaturgien zu erreichen ist als etwa bei Arte, auf 3sat oder auch in einem Dritten Programm.

Die Redaktionen der ARD haben auch verschiedene Schwerpunkte. Die einen pflegen eher den traditionellen Dokumentarfilm. Andere scheuen auch nicht die Berührung mit der langen, gebauten Dokumentation, die aus dem Ausland herüberschwappt.

Insgesamt ist die Spannweite für dokumentarisches Arbeiten viel breiter. Auf der einen Seite sind etwa die Viertelstundenfilme aus unserer Reihe „Schätze der Welt“, inzwischen an die 300 Folgen, sehr aufwändig produziert. Das ist auch dokumentarisches Schaffen. Und auf der anderen Seite eben formatierte Reihen, die Doku-Soap, die Doku-Serien.

Wie verändern sich im formatierten Fernsehen die Beziehungen zu den Autoren? Werden sie zu Erfüllungsgehilfen von Konzepten, die in Redaktionen ausgetüftelt werden? Arbeiten die Sender stärker mit Produzenten zusammen als mit einzelnen Autoren?

Peter Latzel:

In der Tat hat sich die Zusammenarbeit mit Autoren verändert. Wir kommen weg von Einzelaufträgen und arbeiten mehr mit Produktionsfirmen zusammen. Das hat verschiedene Gründe.

Einmal liegt das Problem in den Sendern selbst. Die Sender bauen Personal ab und die Kapazitäten schwinden. Ein Redakteur kann nicht mehr wie früher im Jahr drei, vier Filme betreuen. Er muss heute zwanzig oder dreißig Filme betreuen. Hat er es mit Einzelautoren zu tun, die auch nicht unbedingt Geschäftsleute, sondern eben Autoren sind, dann wächst der Aufwand und ist fast nicht mehr zu leisten.

Der zweite Grund kommt aus dem Markt selbst. Es sind Produktionsfirmen entstanden, die Stoffe anbieten, die mit ausgearbeitete Exposé ankommen und Vorarbeit investiert haben. Nur in wenigen Fällen geben Redaktionen Themen vor. Die meisten Themenvorschläge kommen von außen. Aber sicherlich werden manchmal auch in den Häusern Konzepte entwickelt. Wir sprechen dann gezielt Autoren oder Produzenten an.

Auch die Arbeit an Filmen hat sich in den letzten Jahren verändert. Früher passierte zwischen Auftrag und Rohschnittabnahme nicht viel. Heute sind in einem Film mehr Leute beteiligt und es wird ständig abgecheckt, wo das Projekt gerade steht. Gerade, wenn ein Produzent dazwischen geschaltet ist.

Christoph Hauser:

Ich halte es nicht für schlecht, dass Ideen vom Markt kommen, aber wir müssen Ideen auch aus den Sendern selbst entwickeln. Das ist unsere Aufgabe als Öffentlich-Rechtliche. Wir dürfen uns nicht nur zurücklehnen und warten, was uns der Markt auf den Tisch legt. Es ist eine originäre redaktionelle Aufgabe, Themen zu setzen. Das legitimiert uns letzten Endes auch. Wir müssen prinzipiell in der Lage sein, marktunabhängig zu agieren und die Dinge selber in die Hand zu nehmen.

„Schwarzwaldhaus“ ist ein Beispiel dafür. Das ist uns vom Markt nie angeboten worden. Wir haben hier aber eine Abteilung Wissenschaft und ihr Leiter, Walter Sucher, beobachtet den internationalen Markt genau. Er kam mit Beispielen von „Living-history“-Formaten zurück und wir haben das im Haus dann auf den Schwarzwald umgelegt.

Peter Latzel:

Redaktionen müssen nicht nur Themen aufgreifen oder vergeben. Sie brauchen überhaupt eine Basis, um Themen platzieren zu können. Und das heißt Sendeplätze. Erfolgreiche Redaktionen müssen die Entwicklung beobachten und das Ohr am Markt haben. Wo kommt Neues auf, was könnte interessant sein? Und dann im Haus dafür sorgen, dass sie auch die Sendeflächen bekommen. Wir müssen über 90 Prozent aller Vorschläge ablehnen, nicht nur weil sie schlecht sind, sondern weil Thema und Machart, möglicherweise der ganze Zugang, dem Sendeprofil nicht entsprechen. Diese Überlegungen spielen heute eine viel größere Rolle als früher. Sendeplatzbeschreibungen gibt es seit ungefähr zwölf, fünfzehn Jahren. Vorher war alles freier.

Die Tendenz zur Formatierung beginnt also schon früher?

Peter Latzel:

„Länder Menschen Abenteuer“ werden seit dreißig Jahren produziert. Es handelt sich um eine der bekanntesten Reihen der Dritten Programme der ARD. Sie hat sich aber auch verändert. Am Anfang war unter diesem Dach alles zu finden, von der Tierbeobachtung bis zum didaktisch-ethnographischen Film. Heute werden bestimmte Zutaten verlangt. Das Abenteuer muss betont werden. Die Filme dürfen nicht didaktisch sein, sie müssen kulinarisch sein.

Das kann man als Einengung sehen. Andererseits bekommt der Zuschauer damit eine Orientierung. Nur dadurch ist ein branding, ist Markenbildung möglich. Und das misst sich nicht nur an Marktanteilen, sondern auch an Qualität. Die „Tagesschau“ ist hochgradig Formatfernsehen. Seit Jahren hat sich wenig an dem Format geändert und die große Mehrheit der Zuschauer will es dabei belassen.

Formatieren ist nicht gleich Formatieren. Es gibt lockere, weiche Formen, aber auch sehr streng exekutierte. Wo finden die interessantesten Entwicklungen statt?

Christoph Hauser:

Die Reihe „Legenden“ zum Beispiel ist streng formatiert. Das hat handfeste redaktionelle und ökonomische Gründe. In einem Koproduktions-Verbund von fünf Sendern mit unterschiedlichen Redaktionen ist eine starke Klammer nötig, um überhaupt ein einheitliches Produkt herzustellen, in den Farben, den Hintergründen, der Bildsprache. Der Zuschauer muss es wieder erkennen können. Er muss wissen, was ihn erwartet.

Peter Latzel:

Formatierung darf aber nicht zum Selbstzweck werden und darf nicht zur Gleichmacherei führen. Es wird Themen geben, wo ein einheitliches Erscheinungsbild richtig ist, weil es dem Zuschauer den Zugang erleichtert. Manche Themen entziehen sich auch einer Formatierung.

Interessante Entwicklungen findet man sowohl in Formaten wie auch im Einzelstück. Die Autoren sind da beweglich. Marcus Vetter hat mit der Doku-Serie „Broadway Bruchsal“ auch eine Art Formatfernsehen gemacht. Der gleiche Autor hat auch „Kriegsspiele“ abgeliefert, 60 Minuten über Computerspiele. Der Film ist clipartig geschnitten, eine ganz andere Handschrift. Und so wird man auch andere Autoren finden können, die nicht auf dem langen Dokumentarfilmformat beharren, sondern sich auch auf andere Formen einlassen – mit Erfolg. „Broadway Bruchsal“ hob sich in der Qualität sehr von anderen Doku-Soaps ab.

Zusammen mit der Formatierung nehmen die Mischformen zu. Nachinszenierungen spielen eine größere Rolle, auch das in großer Bandbreite zwischen angedeutet und ausgespielt. Wie wird sich das entwickeln?

Peter Latzel:

Es wird sich immer mehr mischen und wir werden alles für zulässig halten. Das ist auch legitim, solange es dem Thema adäquat ist. Bei weit zurückliegenden historischen Stoffen muss man eben mehr inszenieren. Außerdem will das Publikum so etwas sehen. Und wenn man nicht nur die Studierenden und Gelehrten dieser Republik vor dem Bildschirm haben will, sondern auch an ein RTL-Publikum und an ein ProSieben-Publikum ran möchte, das Serien und Spielfilmdramaturgien gewohnt ist, dann darf man nicht zu puristisch denken.

Christoph Hauser:

Seit den „Manns“ sehe ich das relativ entspannt. Hier hat es wunderbar funktioniert. Ich bin allerdings auch der Meinung, es sollte in übertragenem Sinn eine Art Deklarationspflicht geben. So haben wir es in der ARD auch verabredet. Wenn wir rekonstruieren, dann sollte es eigentlich kenntlich sein, durch optische Mittel zum Beispiel.

Peter Latzel:

Man kann mit Farbe und Schwarzweiß spielen. Oder mit Musik. Man kann verfremden und Bilder in einen Rahmen setzen, damit der Zuschauer erkennen kann, wenn inszeniert wird.

Läuft die Entwicklung nicht gerade in die Richtung, solche Unterschiede zu verschleifen und das Gesamtprodukt auch über das Ästhetische zu fiktionalisieren?

Peter Latzel:

Am Markt wird es solche Formen geben, das werden wir auch nicht aufhalten können. Es ist aber nicht unsere Linie. Wir müssen deutlich machen, was Dokumente sind und was hinzugefügt wurde, damit die Geschichte läuft.

Ein Publikum, das Spielfilmdramaturgien gewohnt ist und sich an Helden orientiert, wird mehr danach verlangen.

Peter Latzel:

Gerade der Vierteiler über „Rommel“ hat bewiesen, dass ein großes Publikum auch mit einer klassischen Dokumentation zu erreichen ist. Und Entwicklungen muss es geben. Wir haben soeben über eine Wiederholung des Mehrteilers „Krieg der Bomber“ gesprochen, den wir 1985 produziert haben. Da sind schon Unterschiede erkennbar. Vieles würde man heute so nicht mehr machen. Die Zeitzeugen hatten zwar insgesamt weniger Raum, durften aber auch mal einsdreißig reden und nicht nur zwei gehackte Sätze abliefern. Die Filme sind voll zugetextet und ein Stakkato-Kommentar liefert Detailinformationen, die sich kein Mensch alle merken kann und die man heute weglassen würde. Man hat früher das Publikum manchmal auch überfordert.

Ein auffälliges Phänomen ist die Reihenbildung, und zwar nicht nur die klassische. Mit den seriellen Formen ist etwas Neues hinzugekommen. Ist das eine dauerhafte Entwicklung?

Peter Latzel:

Der Reihengedanke kommt aus der Unterhaltung, aus dem Fiktionalen und wurde ins Dokumentarische übernommen. Auch mit der Vorstellung, dass dann billiger zu produzieren wäre. Und auch mit der Idee, dass man an ein bestimmtes Publikum nur mit einer solchen Dramaturgie herankommt. Heute ist die Form etabliert. Arte überlegt im Moment ein neues Programmschema, da wird wohl die Doku-Serie weiter ihren Platz haben. Solange es Stoffe gibt, die sich episodenhaft aufbereiten lassen und solange es ein Publikum dafür gibt, hat das eine Zukunft.

Ob ein Stoff als Mehrteiler oder als Reihe taugt, wird heute schon sehr früh in den Planungen überlegt?

Peter Latzel:

Manchmal wird umkonfektioniert. Aber in der Regel überlegen wir uns das schon vorher. Das war auch beim „Schwarzwaldhaus“ so. Wir haben uns gefragt, welches Format geeignet ist. Man kann ja einen Mehrteiler nicht nachträglich aus einem 90-minütigen Film schneiden. Man muss schon von vornherein auf Reihe drehen. Man muss Vorbereitungen treffen, gerade für eine solche Langzeitbeobachtung.

Haben Sie nach dem Erfolg von „Schwarzwaldhaus 1902“ nicht gedacht, Sie hätten lieber gleich sechs oder acht Folgen machen sollen?

Christoph Hauser:

Man soll aufhören, wenn es am besten ist. Ich hinterlasse bei den Zuschauern lieber das Gefühl, sie hätten gern noch etwas mehr gesehen als dass sie sagen: Herrje, jetzt müssen wir noch zwei Folgen angucken. Ich glaube, es war der richtige Zeitpunkt.

Es taugt auch nicht jedes Thema für eine Serie?

Peter Latzel:

Natürlich gibt es Stoffe, die nur als langes Einzelstück funktionieren. Wir haben im Moment ein Projekt, „Die Kinder sind tot“, ein Fall aus Frankfurt/Oder: Eine Mutter hat ihre zwei Kinder verdursten und verhungern lassen. Einen solchen Stoff kann man

unmöglich in eine serielle Dramaturgie setzen. Die Entscheidung kann aber auch vom Autor abhängen. Ich würde nie einen Autor wie Volker Koepp in Richtung Serien-
dramaturgie drängen wollen.

Weil es sich um eine Unterhaltungsdramaturgie handelt?

Christoph Hauser:

In gewissem Sinne schon. Das „Schwarzwaldhaus“ hat auch mit Unterhaltungsdramaturgie zu tun. Wir wollten Leuten erreichen, die vielleicht am Sujet oder an der Historie nicht so interessiert sind. Unterhaltung ist nicht der schlechteste Effekt und wir haben Information, Wissenschaft und Bildung mittransportiert.

Das „Schwarzwaldhaus“ war auch insofern etwas Neues, als das Fernsehen selbst die Situation geschaffen hat, die es dann verfilmt hat: eine Spielsituation. Welche Zukunft haben solche selbsterzeugten Geschichten?

Christoph Hauser:

Ich sehe, das Format ist erfolgreich, es funktioniert auf einem begrenzten historischen Feld und in einem überschaubaren Erfahrungszeitraum. Es muss auch mit meiner Geschichte zu tun haben, damit ich es akzeptiere. Ich bin nicht sicher, ob eine Zeitreise in die Steinzeit funktionieren könnte. Das Publikum muss sich auch mit den Protagonisten identifizieren können. Insofern war im „Schwarzwaldhaus“ die Familie als soziale Größe ideal in dieser Konstruktion. Die Normalfamilie gibt es heute noch und die Strukturen sind nachvollziehbar.

Schwieriger wird es mit anderen Stoffen, etwa aus der Nachkriegszeit. Im „Schwarzwaldhaus“ konnte man den politischen und sozialen Kontext noch gut abgrenzen. Er hat letztlich für das Experiment keine entscheidende Rolle gespielt. Das geht zum Beispiel bei den Trümmerfrauen nicht. Not, Vertreibung, der soziale Druck, der auf diesen Familien lastete – das zu rekonstruieren wäre eine große Herausforderung. Es ist halt nicht damit getan, dazu eine Familie in eine Küche zu setzen, die sich ihre Töpfe zurecht hämmert.

Das Format ist also begrenzt in seinen Möglichkeiten, zeitlich wie auch vom thematischen Zuschnitt. Es funktioniert bei der Alltagsgeschichte, bei der Geschichte von einzelnen oder kleinen Gruppen. Mit diesem Mittel lässt sich keine politische Geschichte, Strukturgeschichte, keine Sozialgeschichte darstellen. Für die großen geschichtlichen Abläufe taugt es überhaupt nicht.

Neben der Zeitreise sind für uns noch „social event“-Formate interessant. Das „Marathon“-Projekt ist ein solcher Fall. Ein hochinteressantes Thema. Wir werden ein Volk der Sitzler und der Läufer. Die eine Hälfte hockt vorm Fernsehapparat, die andere läuft durch die Gegend. Und es handelt sich nicht nur um Akademiker, die vom Schreibtisch weg müssen. Laufen, Rad fahren, Joggen – das ist heute weit verbreitet. Damit können sich viele identifizieren. Jeder versucht doch, seinen inneren Schweinehund zu überwinden. Jeder nimmt sich irgendwann mal vor, am Wochenende die Brötchen mal nicht mit dem Auto zu holen, sondern zu laufen. Das wird interessant sein am „Marathon“: Wie hat es der andere geschafft? Geht es ihm genauso dreckig? Oder fühlt er sich hinterher genauso wohl? Diese Variante ist auch interessant, weil ich hier medizinische, soziale, psychologische Themen vermitteln kann.

Die Zeitreise nimmt Leute von heute und setzt sie nach gestern. Beim „social event“ nimmt man Leute von hier und setzt sie nach dort. Entweder situativ, wie beim „Marathon“. Oder auch geographisch. Menschen zum Beispiel, die mit Sack und Pack auswandern.

Peter Latzel:

Eine solche Situation kann man auch fürs Fernsehen herstellen, wenn jemand ohnehin auswandern möchte.

Christoph Hauser:

Nach der Erfahrung mit dem „Schwarzwaldhaus“ wissen wir aber, wie wichtig das Casting ist. Wir müssen eine Familie finden, die auch den Fernsehkriterien entspricht und artikulationsfähig ist.

Peter Latzel:

Casting ist ein wichtiges Moment der Formatierung. Das geht tief ins Dokumentarische hinein. In Produktionen, die sich an ein breites Publikum richten, sind die Zeiten vorbei, wo man jeden in seiner Wesensart dokumentieren kann. Die Zuschauer sind an ausdrucksstarke Figuren gewöhnt. Wer blass rüberkommt, wer keine Wirkung ausstrahlt, wird nicht angenommen. Das ist durchaus eine Gefahr für das Dokumentarische: Manches Thema hat keine Chance, weil die, die dafür stehen, nicht wirken.

Sind das nicht alles Bausteine in Richtung Fiktionalisierung?

Peter Latzel:

Wenn es nur um Mischformen geht, finde ich das nicht weiter schlimm. Wir haben auch eine Arbeitsgruppe gebildet, in der Kollegen aus dem Dokumentarischen und aus dem Fernsehfilm Stoffe prüfen. Handelt es sich eher um einen fiktionalen Stoff mit doku-

mentarischen Teilen? Oder um einen dokumentarischen Stoff, bei dem wir aber sehr auf Dramaturgie achten müssen?

Christoph Hauser:

Für mich wäre die gravierende Frage: Gehen uns deshalb bestimmte Bereiche der Wirklichkeit verloren, kommen sie nicht mehr vor? Es wäre schlimm, wenn die unterhaltenen dokumentarischen Stoffe zu Lasten der sozialen und politischen Themen gingen. Das sehe ich bei uns aber nicht. Wir achten auf die Vielfalt der Themen und der Formen. Und eine Serie wie das „Schwarzwaldhaus 1902“ können wir uns ohnehin höchstens alle zwei, drei Jahre leisten.

Peter Latzel:

Noch ein weiterer Aspekt trägt verstärkend zur Reihenbildung oder zum seriellen Produzieren bei: die veränderte finanzielle Ausstattung von Redaktionen. Früher haben Redaktionen so viel Geld bekommen, wie ein Film gekostet hat. Heute haben wir bei den größeren Formaten fast keine Vollfinanzierung mehr. Wir müssen an weitere Verwertung denken. Der Produzent muss den internationalen Markt im Auge haben. Reihen und Mehrteiler sind dort leichter anzubieten. Auch Förderungen neigen dazu, lieber solche größeren Projekte zu fördern als Einzelstücke.

In der Ausbildung an den Filmhochschulen wird eher noch klassisch ausgebildet, Fernsehformate spielen kaum eine Rolle. Welche Anforderungen können Sie formulieren? Was sollten die Absolventen mitbringen, an Anpassung, an Kenntnissen?

Peter Latzel:

Zu uns kommen Absolventen von Akademien und Filmhochschulen, aber ebenso Leute mit journalistischem Werdegang, über Volontariate in den Sendern. Ich finde beide Wege wichtig, da darf es keine Grenzen geben. Dokumentarfilmer können von Journalisten eine Menge lernen, etwa in der Recherche. Und Journalisten von den Filmemachern, etwa in Sachen Dramaturgie und filmischer Umsetzung.

Auf jeden Fall sollten Absolventen, wenn sie ins Fernsehen kommen, den Markt kennen. Sie sollten fernsehen. Sie sollten die Dokumentarfilme kennen, aber auch formatierte Reihen wie „Legenden“. Es gibt natürlich auch die Autorenfilmer, die sich in ihren Filmen selbst verwirklichen wollen. Sie werden es bei uns schwerer haben.

Verlangt wird heute, dass Autoren ihre Themen verkaufen können. Das beginnt mit einem ausgearbeiteten Exposé. Bei manchen Stoffen, zum Beispiel zeitgeschichtlichen Stoffen werden Treatments verlangt. Und das kann sich ausweiten bis zum Drehbuch.

Vieles hängt natürlich vom Stoff ab. Ich kann nicht jemanden auf eine Erlebnisreise nach Australien schicken und ihm sagen, leg mir vorher das Drehbuch vor: Das geht nicht. Wohl aber bei historischen Themen, auch bei wissenschaftlichen. Da sollte das Exposé, das Treatment schon erkennen lassen, wie der Film aussehen wird. Der Redakteur muss sich eine Vorstellung von dem Film machen können. Nicht nur der Stoff, sondern auch die filmische Umsetzung muss beschrieben werden. Welche Länge? O-Ton und Kommentar? Oder nur Kommentar? Welche Kamera? Welche Musik mit welcher Funktion? Welcher Umgang mit dem historischem Material?

Christoph Hauser:

Viele, die zu uns kommen, sind mutig und motiviert. Sie sind meist gut ausgebildet und beherrschen das Handwerk. Ich würde mir aber wünschen, dass sie mehr journalistisches Handwerk mitbrächten. Wir brauchen Leute, die gut recherchieren können und die an die politischen und sozialen Themen rangehen.

Peter Latzel:

Aber auch beim filmischen Handwerk gibt es große Unterschiede. Das sieht man spätestens ab dem zweiten Stück. Die einen werden es nicht in Richtung Fernsehen schaffen. Und die anderen, die werden mit offenen Armen aufgenommen werden.

5.6 Für eine gute Idee gibt es überall Sendeplätze

Uwe Kersken, Produzent, Gruppe 5

Zunehmend werden im Fernsehen auch dokumentarische Programme formatiert. Was bedeutet das für Sie als Produzenten?

Ein bekannter englischer Science-Produzent von der BBC hat gesagt: „The documentary is dead, the format lives“. Das ist vielleicht etwas übertrieben. Aber gerade im internationalen Rahmen vereinfacht die Formatierung vieles. Wer versucht, internationale Koproduktionen zu finden, für den ist Formatierung absolut notwendig.

Was geschieht dabei mit den kleinen Rucksackproduzenten und Autorenfilmern? Kommen sie unter die Räder?

Ob jemand ein größerer oder ein kleiner Produzent ist, hat nur in zweiter Linie mit dem Phänomen der Formatierung zu tun. Darüber wird zu negativ gesprochen. Viele fürchten sich davor, dass die großen Produzenten immer größer werden und sich wie Kraken verhalten. Ich glaube das nicht. Allein der WDR zum Beispiel hat 300 verschiedene Auftragsproduzenten. Darunter gibt es natürlich viele kleine Produzenten, die vielleicht nur ein, zwei Filme oder gar nur wenige Magazinbeiträge im Jahr machen. Diese Leute werden auch weiterhin arbeiten können.

Denn erstens ist nach wie vor das große Spektrum von verschiedenen auch individuell gemachten Filmen und Formaten gewünscht – also der klassische Autorenfilm, – nicht nur die großen Flaggschiffe, die großen formatierten Programme. Zweitens können sonst auf Grund der Kalkulationsphilosophie in diesem Lande bestimmte Filme gar nicht entstehen. Manche hoch komplizierten künstlerischen Produkte bringen zwar sehr viel Arbeit, aber nur sehr wenig Geld. Die kann einer nur allein herstellen, vom heimischen Schreibtisch aus. Das geht oft mit einem großen Produzenten gar nicht, der ja auch nicht umsonst arbeiten kann. Deshalb wird es die One-man-Show weiterhin geben. Autor und Regisseur in einer Hand, vielleicht noch Kamera und Schnitt. Dagegen ist nichts einzuwenden.

Werden wir also auch im Dokumentarischen ein armes und ein reiches Fernsehen haben, stärker getrennt als bisher?

Diese Trennung gibt es immer schon. Aber seit ein, zwei Jahren wird überall diskutiert, dass „in the middle of the road“ keine Chance mehr hat, also die Produkte, die in der Qualität und im product value im mittleren Bereich angesiedelt sind Die Sender, heißt

es, wollen entweder ganz „intelligente“ billige Produkte haben, witzige, schrille oder ungewöhnliche Stücke. Oder die großen formatierten Flaggschiffe.

Bei Licht betrachtet ist das irreführend. Auf Kongressen bekommt man immer nur die Luxusschiffe gezeigt. Aber das ist nicht die ganze Fernsehwelt. Es gibt so viele Sender in Deutschland und sie haben viel Programmbedarf. Middle of the road wird es selbstverständlich weiterhin geben. In der Mitte werden sich einige auch wichtige mittelgroße Produzenten oder Autoren aufhalten. Davon bin ich überzeugt. Sonst ist das Fernsehen, wie wir es jetzt vorfinden, gar nicht zu bezahlen. Und was wäre sonst mit Themen, die nur in Deutschland eine Rolle spielen, ohne Chance auf internationale Verwertung? Das kann ja nur „middle of the road“ sein. Zwei ARD-Sender tun sich zusammen, 100-150.000 Euro: Damit kann man einen guten Film herstellen.

Ich finde es allerdings arrogant, wenn Redaktionen mit den niedrigen Kosten prahlen: „Toller Neunzigminüter für nur 70.000 Euro, trotzdem ein erstklassiger Film“, hörte ich mal öffentlich von einem Öffentlich-Rechtlichen. Da steckt in der Regel viel Selbstausbeutung eines Autors drin, er hat vermutlich in einer Zwangslage so billig arbeiten müssen. Eine solche Haltung muss man bekämpfen.

Produzieren für den internationalen Markt ist im deutschen Fernsehen noch nicht sehr entwickelt. Wie sehen Sie das?

In der ARD und bei anderen Sendern wird durchaus international gearbeitet. Aber das ist noch zu sehr Einbahnstraße. Oft steht großartig „Koproduktion“ darunter. Tatsächlich sind die Produktionen, etwa von BBC oder Discovery, sehr teuer und der deutsche Input ist dabei so gering, dass sie gar nichts zu sagen haben. Das ist Schein-Koproduktion. BBC oder Channel 4 recyceln so ihre großen Programme.

Aber einige neue Leute in den mittleren Hierarchien der Sender haben mehr Ehrgeiz und wollen auch einmal Flagge zeigen: Nicht immer nur kaufen, sondern auch größere Produktionen selber stemmen und verkaufen. Das kann gelingen und dann kann man entweder als Presale oder als Koproduktion im internationalen Ausland auch für deutsche Produkte Interesse finden.

Die Ausländer haben ja immer noch große Vorurteile gegen deutsche Produktionen. Angeblich zu edukativ, zu langweilig, zu viele talking heads. Die Sprache ist eine große Barriere. Viele deutsche Fernsehsender machen den Fehler, dass sie nur immer ihre 45-Minüter herstellen und keine englische Sprachfassung. Wenn es irgend finanziell möglich ist, und der Film auch international Sinn macht, muss man das von vornherein mitdenken. Wer zum Beispiel für einen Film Interviews mit Experten plant, kann

schon im Vorfeld daran denken, neben deutschen Wissenschaftlern auch welche in England zu suchen. Das hilft. Und man muss sich dabei nicht verbiegen. Das gilt auch für die Zusammenarbeit mit Arte. Wir produzieren oft für Arte die 52-Minuten-Fassung, die wir dann am Ende auch benutzen können für die englischsprachige Fassung.

Aber Zeitvorgaben sind nichts Besonderes. Es hat sie immer gegeben. Ab und zu gab es nachts noch Möglichkeiten für lange Formate, solche Sendeplätze findet man heute auch noch. Aber wir reden hier über Fernsehen. Und die Fernsehleute müssen die Zuschauer an bestimmte Sendeplätze gewöhnen. Sie sollen ja einschalten. Da können nicht ständig die Sendelängen wechseln. Das wäre absurd.

Mit der Formatierung Hand in Hand geht eine Tendenz zur Durchmischung der Genres, zum Beispiel auch mit Nachinszenierungen. Sie arbeiten in Ihren Produktionen selbst sehr stark mit solchen Formen.

Nicht immer. Wenn wir für die ARD arbeiten, ist das anders, mehr dokumentarisch. Im Übrigen wollen wir immer die Mischung im Auge behalten. Wenn man nachinszeniert, darf es nicht komisch oder billig aussehen. Ob wir wollen oder nicht, wir werden immer mit Kinofilmen gemessen. Vorsicht ist angebracht. Wenn man etwas nicht kann, soll man es bleiben lassen.

Aber sofern etwas inhaltlich, wissenschaftlich abgesichert ist, ist alles erlaubt. Man muss doch in der Kunst etwas ausprobieren können, ohne wegen solcher Experimente und Special Effects gleich in Grund und Boden kritisiert zu werden. Ich halte diese Diskussion für akademisch. Sie langweilt mich. Filme machen ist auch Kunst. Und Künstler haben auf der ganzen Welt zu allen Zeiten etwas ausprobiert. Wissenschaftler auch. Es gäbe sonst überhaupt keine Entwicklung.

„Völkerwanderung“ ist ein gutes Beispiel. Hunderttausend Menschen ziehen durch Europa. Soll ich, damit ich die Puristen befriedige und einige Lokaljournalisten bloß einen Zweiminuten-Howard-Hawks-Schwenk über die Alpen machen und sagen, darüber sind die Menschen damals gelaufen? Das ist doch lächerlich.

Aber es gibt natürlich auch wellenförmige Bewegungen. Die BBC produziert heute Dokumentationen, die sind weitgehend nachinszeniert. Wie „The History of Britain“. Bei Channel 4 mit dem Film über die Neandertaler oder dem Film über Darwin von WGBH NOVA haben Sie hundertprozent Spielfilm. Das hätten die früher nie angepackt, never ever.

Wie erklären Sie sich das?

Weil die Leute es sehen wollen. Ganz einfach. Aber vielleicht will der gleiche Redakteur, der heute nach mehr Re-Enactments verlangt, in zwei Jahren nur noch kleine ange-deutete Szenen und sonst nur rein dokumentarisches Fernsehen.

Gibt es für Sie eine Trennlinie beim Nachinszenieren, die Sie nicht überschreiten würden?

Durchaus. Diese Linie ist erreicht, wenn zum Beispiel in einem zeithistorischen Stück jemand verschiedene Materialien, Selbstgedrehtes und Inszeniertes, Videoaufnahmen, Super 8, dazu noch verschiedenste Spielfilmausschnitte miteinander so vermengt, das alles wie altes dokumentarisches Filmmaterial aussieht. Und wenn er das dem Zuschauer nicht mitteilt. Das würde ich nicht zulassen. Man muss redlich bleiben. Es ist aber tatsächlich eine Tendenz zu einer solchen Vermischung hin erkennbar, auch bei großen Sendern in der Welt.

Aber ich mag klarer gesetzte Mischformen und ich möchte das selber gern in die Hand nehmen. Und zum Beispiel Spielfilmsequenzen bei großen historischen Stoffen selber drehen. Und jeder weiß, das sind nachgestellte Szenen und stammen nicht aus einem Filmmarchiv aus dem 12. Jahrhundert. Aber die Diskussion ist natürlich vor allem wichtig bei zeitgeschichtlichen Stoffen.

Mit der Formatierung lässt sich die Tendenz beobachten, dokumentarische Sendungen in Mehrteiler oder Reihen abzupacken. Warum ist das so?

Wir wollen nicht unbedingt eine Reihe produzieren, weil es dann mehr Geld gibt und den größeren Auftrag. Aber es gibt große Stoffe, die man nicht in eine Stunde pressen kann. Man muss sich nach einem geeigneten Sendeplatz umschauchen oder neue Titel schaffen. Und sich überlegen, ob man mit seinem Stoff auf diesem Sendeplatz die Zuschauer dazu bekommt, mehrmals einzuschalten.

Und wenn es keine Sendeplätze gibt, weil alles formatiert ist?

Beinahe jeder Film lässt sich in eine TV-Reihe einbauen, wenn man bereit ist, Längenvorgaben zu beachten und die Geschichte zum Sendeplatz passt. Vor allem aber: Wenn Sie eine gute Idee haben, an der keiner vorbei kommt, wird es dafür Sendeplätze geben. In der ganzen Welt. Aber haben Sie die Idee erstmal. Wenn Sie z.B. einen sprechenden Mammut im Eis finden, sollte es gelingen.

Wird im Zusammenhang mit formatierten Programmen und, mehr noch, mit internationaler Koproduktion, die Arbeit stärker arbeitsteilig organisiert?

Die Arbeitsteilung, die hier entsteht, entspricht internationalen Gepflogenheiten und hat mit Qualitätskontrolle zu tun. Ein großes Stück, ein Serie, wird niemals von einem Menschen gedacht, geschrieben und ausgeführt. Es gibt eine Hierarchie von Producern, Executive producern, Beratern, Wissenschaftlern. Der Special-Effects-Mann aus England wird eingeflogen. Dann sitzen wir hier und entwickeln gemeinsam Storyboards. Wir schreiben so genannte running orders: Wie bringen wir die Schlachtszene zusammen mit einer dokumentarischen Szene in einem Museum? Wie können wir Interviews einbauen? Das wird generalstabsmäßig geplant. Das kann keiner alleine machen. Nicht, weil er zu dumm wäre, sondern weil er die Diskussion mit den Partnern, mit den Wissenschaftlern, mit dem Team braucht.

Werden Drehbücher auch im Dokumentarischen immer wichtiger?

Auch die großen dokumentarischen Produktionen bleiben dokumentarisch und sind nicht in allem planbar. Aber dort, wo wirklich Vorbereitungen nötig sind, Komparsen engagiert und Special Effects eingeplant werden müssen, wo ein Kran bestellt werden muss und ein Generator – da muss ich ja wissen, wo ich dran bin. Ich muss genau beschreiben, wie die Szene auszusehen hat. Bei Einbeziehung von Spezialeffekten und Re-Enactments sind Storyboards nötig. Die Elemente, die wir unter Kontrolle haben wollen, werden wir von vornherein in die Drehbücher platzieren, so dass man sie kontrollieren kann.

Ich nenne das aber nicht Drehbuch. Wir benutzen running orders: Pro Stunde Film ein zehneitiges Papier, wo wir knapp, aber ausführlich genug sämtliche Szenen in der gewünschten Reihenfolge aufschreiben. Dann kann man den dramaturgischen Verlauf genau sehen: Höhepunkte, Hindernisse, wo muss gekämpft werden, wo gibt es Erholung. Dann lässt sich auch sagen, ob die Synapsen zwischen den einzelnen Elementen funktionieren.

Britische Producer propagieren, das Wichtigste sei die Story? Zählt nur die Story allein?

Es wird manchmal übertrieben. Natürlich muss sich jeder Autor klar machen, dass er in den ersten fünf Minuten den Zuschauern nicht langweilig kommen darf. Die schalten sonst schlicht ab. Aber man muss die Story nicht künstlich aufpropfen.

Manchmal ist eben auch eine Story, wenn ich mit Alexander von Humboldt bei der amerikanischen Reise von A nach Z gehe. Und wenn ich dann noch Substories finde,

z.B. der Forscher auf der Suche nach einer Pflanze, die er noch nie gesehen hat – dann ist die Reise und die Suche die Story. Wie einer losgeht und nicht weiß, ob er zurückkommt. Ob der auf dem Orinoco mit dem Einbaum umkippt. Dazu kommt noch die Sub-story, welche Bedeutung dieser Mann für uns hat. Immerhin war er der erste Ökologe der Welt.

Braucht man nicht eine Story, um den Zuschauern die Reizmomente zu liefern, an die sie gewöhnt sind?

Die Leute gucken sehr gern Expeditionen. Wir haben eine Expedition gedreht mit dem wahren Indiana Jones, dem Vorbild für Spielberg. Wir haben ihn auf seiner wahrscheinlich letzten Expedition durch die Anden begleitet. Das war logistisch und auch körperlich sehr schwer, aber filmisch ganz einfach. Ein Mann geht von A nach Z. Findet er eine Stadt oder nicht? Und was bedeutet das für ihn? Was für ein Typ ist dieser Indiana Jones? Die Expedition ist die Story. Der Film hatte eine enorme Einschaltquote und ist auch international verkauft worden. Es passiert ohnehin ständig etwas bei einer Expedition, was nicht vorgesehen ist. Das sind dann die erregenden Momente. Aber spannend kann auch sein, wenn die Männer und Frauen abends im Camp sitzen, trinken und essen, plötzlich tut sich über ihnen ein Super-Sternenhimmel auf – Zeit für einen kleinen Rückblick auf das Leben von Indiana Jones. Auch ein ruhiger Moment kann zum Highlight werden.

5.7 Wenn der Daumen locker sitzt

Thomas Kufus, Regisseur und Produzent, zero-film

Was bedeutet die Formatierung der dokumentarischen Stücke für die Zukunft?

Die Entwicklung ist nicht aufzuhalten. Wenn man sich den englischen Markt ansieht, der immer eine Vorreiter-Rolle gespielt hat, gewinnt man den Eindruck, das formatierte Serielle macht letztlich das Fernsehen aus. Da kommt das Medium zum ersten Mal zu sich selbst. Es ist ja gerade mal Fünfzig geworden, noch relativ jung. Man hat eben jahrelang gebraucht, um zu wissen, wofür es eigentlich wirklich gut ist. Radio, das ältere Medium, hat schon viel früher mit diesen Formatierungen begonnen. Heute funktioniert es nur noch über Formatierung.

Das wird mit dem Fernsehen auch geschehen. Ich habe jüngst von einer englischen Produzentin erfahren, dass die BBC für die Prime Time überhaupt keine „single pieces“ mehr herstellt. Nur noch Serien. Die Tendenz ist klar. Damit muss jeder Produzent umgehen, die Entwicklung akzeptieren und sich beugen. Oder versuchen, sich innerhalb der Formatierung Spielräume zu erobern.

Ich versuche, beides zu produzieren, Serien wie auch Einzelstücke. Wir arbeiten gerade für Arte an „Ein Tag mit Folgen“, einer Serie, besser wohl Reihe, die aus Einzelstücken besteht. Dazu liegen bestimmte Regeln vor. Es soll Archivmaterial – von diesem „Tag mit Folgen“ – im Bild und im Ton dargestellt werden. Die Ereignisse sollen kurz nacherzählt werden, um dann zum eigentlichen Schwerpunkt des Films zu kommen: Was ist geblieben, was hat sich verändert seitdem? Darüber hinaus aber soll jeder Filmmacher seine eigene Handschrift einsetzen. Jede einzelne Folge stammt von einem anderen Regisseur. Es ist ein Produzent in Deutschland beauftragt, der sechs Stücke pro Jahr liefert und einer mit demselben Volumen in Frankreich. Ein Produzent und verschiedene Autoren.

Im Übrigen muss man versuchen, sich innerhalb der Formatierungen gewisse Freiheiten schaffen. Damit nicht plötzlich auf diesem Feld nur noch eine neue Generation von Regisseuren arbeitet, die vom Dokumentarfilm nichts mehr weiß. Unsere Doku-Soaps sind ein Beispiel dafür. Alle Autoren kommen vom klassischen Dokumentarfilm und haben sich nun bemüht, in Serien zu denken. Ich versuche, meine Autoren für das Format zu interessieren.

Das kann man unseren Doku-Soaps ansehen. Unsere Stücke gehören letztlich zum Genre des klassischen, beobachtenden, deskriptiven Dokumentarfilms, verpackt allerdings in eine neue, verdichtete Dramaturgie. Wir haben inzwischen Erfahrung mit dem Format und können sagen: Im Grunde genommen sind die Verhältnisse, unter denen

gearbeitet wird, nicht sehr verschieden vom Dokumentarfilm. Man muss allerdings viel mehr Material sammeln, man braucht häufig komplexere Dramaturgien und entsprechend längere Schnittzeiten. Die Doku-Soap ist höher verdichtet und arbeitet mit mehr Effekten wie etwa Parallel-Montagen. Eine solche Erzählweise ist aber für das schnelllebige Fernsehen, wo der Daumen locker sitzt, einfach wichtig.

Und dann die Erfahrung mit dem „Schwarzwaldhaus“. Der Erfolg hat auch uns überrascht. Das Serielle jedenfalls hat funktioniert. Die Quote ist hoch geblieben und am Ende sogar noch gestiegen. Das macht den Erdrutsch aus. Nicht allein die Tatsache, dass es eine erfolgreiche Doku-Reihe war. Sondern weil das Format den Spielfilm angreift. Es kostet nur ein Drittel. Und das Serielle hat zum ersten Mal in der Prime Time richtig funktioniert.

Wie dokumentarisch ist das „Schwarzwaldhaus 1902“?

Beim „Schwarzwaldhaus 1902“ ist die Dramaturgie schon anders als bei einer Doku-Soap. Die ließe sich nur noch schwer auf 90 Minuten verdichten. Es fehlt der lange Atem. Auch der Ausgangspunkt ist anders. Uns war natürlich von Anfang an klar, „Schwarzwaldhaus 1902“ enthält Elemente von Reality-TV. Der Containereffekt ist da. Aber alle anderen Motive aus „Reality-Formaten“ sind eliminiert, bis auf diese kleine Tagebuch-Kamera. Wir haben versucht, im Stil des klassischen Dokumentarfilms zu bleiben und haben nur mit einer einzigen Kamera gedreht. Unser Kameramann kommt vom klassischen Dokumentarfilm. So sind wir auch mit den Tönen umgegangen und mit dem Schnitt. Wir haben keine heimlichen Beobachtungen gedreht. Mit der Familie Boro war Folgendes verabredet: Wir drehen, wenn ihr uns seht. Wir drehen nicht, wenn ihr uns nicht seht. Und wir horchen euch auch nicht ab, wenn ihr uns nicht seht.

Entscheidend neu aber war die Zeitreise: Eine Familie wird in einen anderen Zustand – und zwar den des Jahres 1902 versetzt. Innerhalb dieses Rahmens haben wir versucht, möglichst dokumentarisch und authentisch zu arbeiten. Ich finde, das ist auch relativ gut gelungen. Es macht letztlich auch den Schmelz des Vierteilers aus. Es gab jedenfalls kein Drehbuch, nur einige Ideen vorher. Etwa, dass eine schon trächtige Kuh in den Stall muss. Auch die Heuernte musste geplant werden. Es musste ein gewisser Aufgabenkatalog vorliegen, in dem die Herausforderung für die Familie steckte. Aber was dann im Einzelnen auch passiert ist, blieb rein dokumentarisch.

Wo definieren Sie die Grenze, ab der Sie sich nicht auf eine Formatierung einlassen?

Wenn ich vom Sender das Produktionsdesign vorgeschrieben krieger. Das ist keine eigene kreative Arbeit mehr und verträgt sich nicht mit meinem Selbstverständnis von Dokumentarfilm. Wenn aber z.B. Arte mir die Möglichkeit gibt, im Rahmen einer Reihe Themen auszuwählen und vorzuschlagen und mir nur geringe thematische Vorgaben auferlegt – mit einem solchen journalistischen Ansatz komme ich gut zurecht. Sobald es ästhetische Eingriffe gibt, nicht mehr. Unsere Autoren und Regisseure würden das nicht mitmachen.

Wie entwickelt sich Ihrer Beobachtung nach die Formatierung im internationalen Fernsehen?

Hier setzt sich die Formatierung noch stärker durch, vor allem im angelsächsischen Raum. Formate wie „Living-history“ werden stark verfeinert und immer weitergetrieben. Sehr im Kommen sind die wissenschaftlichen Themen oder auch „Readers Digest“-Formate. Sie laufen immer. Sind international verkäuflich und wenig individuell. Sie werden einen wichtigen Teil des Geschäfts bilden. Die höchsten Berge der Welt, die tiefsten Vulkane der Welt – das wird alles weiter funktionieren. Ich habe dagegen nichts einzuwenden, aber das ist Fabrikproduktion. Dafür brauche ich keine unabhängige Firma mit einem eigenen Stil.

Wie verändert die Formatierung die Beziehung zwischen Autoren, Redakteuren und Produzenten?

Serielle Formate sind nichts mehr für einen Rucksackproduzenten. Das schafft er gar nicht mehr. Die Arbeit daran ist nur sehr arbeitsteilig möglich. Ich muss bei der seriellen Produktionsweise einen Cutter allein drei Wochen ans Material setzen können, während der Regisseur noch weiter dreht. Die meisten Dokumentarfilmer können sich nicht vorstellen, dass der Cutter überhaupt arbeiten darf, ohne dass sie daneben sitzen. Sie hängen noch sehr an der Autorenschaft. In Frankreich ist das noch viel schlimmer als hier.

Arbeit an seriellen Formaten muss aber arbeitsteiliger organisiert werden und auch stark überlappend. Man geht eben auch seriell in der Fertigung vor. Wenn der erste Film fertig ist, geht er in die Vertonung, andere Folgen sind noch im Dreh. Und die ersten Folgen sind schon abgenommen, da wird an den letzten noch geschnitten.

Eine weitere Veränderung: Früher hat ein Autor ein Thema gehabt, ist an seinen Schauplatz gefahren und hat gedreht. Dann hat er sich in den Schneiderraum verzogen und hatte alle Zeit der Welt. Heute wird das Konzeptionelle, der Aufbau eines Films, weit nach vorne verlegt. Ich bin auch vehementer Vertreter einer solchen Arbeitsweise. Die Arbeit ist damit letztlich berechenbarer geworden, im Sinne des Endproduktes. Auch die Filmförderungen wollen heute eine klare Kenntnis vom Aufbau des Films haben, bevor sie Geld geben. Die Aussage, einen Film in Schwarzweiß drehen zu wollen, bloß keinen Kommentar zu verwenden und noch zwei, drei andere Erklärungen – das reicht nicht mehr.

Auch als Produzent finde ich es richtig, wenn ein Autor auch bei einem Dokumentarfilm seinen eigenen Film vorher schon einmal vor seinem inneren Auge ablaufen lässt. Damit er vorher weiß, was er eigentlich braucht. Denn Nachdrehen und Ratlosigkeit im Schneiderraum ist unglaublich zeitaufwändig und damit teuer.

Gleicht das alles nicht stark der Arbeitsweise der fiktionalen Serie?

Muss es. Sonst lohnt es sich für die Produzenten nicht. Die Sender drücken die Preise. Sie akzeptieren nicht oder nur schwer, dass neue Formate andere Schnittzeiten erfordern. Produzenten werden aber insgesamt im dokumentarischen Bereich wichtiger. Die Sender fangen langsam an, die Arbeit mit kompetenten Produzenten zu schätzen. Viele Redakteure werden überhäuft mit Exposé. Wenn sie mit Produzenten arbeiten, haben sie nicht weniger Einfluss, können sich aber auf ihre Partner verlassen und sich im Konfliktfall auch immer an den Produzenten halten.

Die großen Produzenten auf dem Markt wagen sich vorläufig noch nicht an dokumentarische Genres. Bisher hieß es, damit sei kein Geld zu verdienen. Ich weiß allerdings, dass es mittlerweile genauso schwer ist, mit TV-Movies Geld zu verdienen. Die Sender dagegen versuchen mittlerweile schon, auch für das Dokumentar-Genre kleinere Produktionsfirmen an sich heranzuziehen.

Ist das nicht wünschenswert, im Sinn einer Professionalisierung?

Ich kann das nicht als positiv empfinden. Es muss unabhängige Produzenten geben und eine vielseitige Produzentenlandschaft. Sonst verlieren wir an Wettbewerb und damit natürlich an Qualität.

Mit der Formatierung Hand in Hand geht die Auflösung von Genres. Dokumentaristen arbeiten häufiger mit Re-Inszenierung, die Doku-Soap arbeitet mit Stilmitteln der fiktionalen Serie – wie beurteilen Sie diese Entwicklung?

Man sollte nicht unter allen Umständen versuchen, Formate zu vermischen. Re-Enactment und Doku-Drama – darin sehe ich die größere Gefahr für das Dokumentarische. Vor allem, wenn es den Zuschauern nicht kenntlich gemacht wird. Am Re-Enactment scheiden sich in Deutschland die Geister. Einige Redakteure wollen dieses Stilmittel unbedingt. Sie merken, das ist gefragt und damit kommt man möglicherweise auf den internationalen Markt. Andere Redakteure wiederum sprechen sich klar gegen solche Stilmittel aus. Der Schnitt jedoch hat sich durch hohe Auflösung und Schuß/Gegenschuss-Praktiken bereits stark verändert.

Re-Enactment ist für Sie keine erstrebenswerte Methode?

Wir haben gelegentlich etwas ausprobiert. Aber es interessiert mich nicht besonders. Demnächst allerdings produzieren wir einen Mehrteiler über russische Literatur und leider existieren von vielen Schriftstellern des 19. Jhd. überhaupt keine Dokumente. Ich weiß noch nicht, wie wir das lösen werden. Wir produzieren auch Spielfilme und sind nicht unerfahren, was Inszenieren angeht. Aber diese Mischform, diese Art von Zwitter, interessiert mich einfach nicht.

Ich glaube aber nicht, dass es eine Entwicklung nur in eine Richtung geben wird. Noch ist vieles im Fluss. Die Redaktionen wollen Doku in verschiedenen Formaten. Das merkt man. Und sie merken, dass gut gemachte Doku-Programme Prime Time fähig sind. Das haben alle kapiert. Aber dabei sind verschiedene Ansätze möglich.

Welche Bedeutung hat derzeit und künftig die Postproduktion? Und welche die kleinen digitalen Kameras?

Der Speicherplatz am Avid ist heute kein Problem mehr. Das permanente Umbauen kommt der Produktion sehr entgegen. Der elektronische Schnitt ist nicht mehr wegzudenken. Er eröffnet große Möglichkeiten, etwas auszuprobieren und Material zu verdichten. Er eröffnet mehr Freiheiten. Sehr viel aufwändiger ist der Ton geworden. Wir packen allen Protagonisten eine eigene Tonquelle in die Hosentasche. Die verschiedenen Tonquellen müssen dann zusammengeschoben werden – ein hoher Aufwand für Assistenten und Vertoner. Aber so kommt man letztlich an die guten O-Töne heran.

Das Wichtigste an den digitalen Kameras ist: Man braucht kein Licht mehr. Sie sind sehr lichtempfindlich und die Qualität ist ausgezeichnet. Es geht ja um diesen Moment des Augenblicks. Davon leben die Doku-Serien, von den Überraschungsmomenten.

Es muss aber sehr viel geplant werden für die Überraschung.

Die Überraschung muss ermöglicht werden, damit sie passieren kann. Es muss eine Atmosphäre für Überraschungen vorbereitet sein.

Welches Entwicklungspotential hat das Serielle? Eröffnen sich damit auch neue Stoffe, wie anfangs bei der Doku-Soap erhofft?

Das Potential ist noch nicht ausgeschöpft. Wir kommen nach dem „Schwarzwaldhaus 1902“ sicherlich in eine hoch interessante Phase. Viele werden an ähnlichen Formaten arbeiten. Auch die Privaten. Ich hoffe nur, dass dabei nicht, wie damals bei den Doku-Soaps, hauptsächlich viel Trash herauskommt. Das Format Doku-Soap ist ja dadurch zeitweise in Verruf geraten. Man müsste jetzt ein halbes oder dreivierteil Jahr nachdenken können, um etwas Neues zu finden. Das geht natürlich nicht. Bis dahin werden schon die drei nächsten Formate über den Sender gegangen sein.

Wir haben im „Schwarzwaldhaus 1902“ ein paar neue Ansätze ausprobiert, die bereits erkennen lassen, dass Verdichtung besser funktioniert oder weiter verbessert werden könnte. Den Einsatz der kleinen Videokamera z.B. kann man optimieren. Wir haben sie für kleine Reflexionen eingesetzt, um näher an die aktuelle Gefühlswelt der Protagonisten heranzukommen. Da zeigte sich diese Kamera als sehr passend. Sie hat während der Zeitreise immer wieder klar gemacht, dass wir uns im Hier und Jetzt befinden. Mit diesem Mittel lässt sich noch mehr anstellen. Ebenso lässt sich auch mit den Personen, die aus der Gegenwart auftauchen, die Tierärzte, Nachbarn, noch mehr erzählen. Sie bringen sofort eine andere Perspektive ein.

Interessant waren die Auseinandersetzungen um die so genannten Wissensfenster. Sie sollten auf Wunsch der Redaktion ursprünglich viel umfangreicher ausfallen. Wir jedoch haben befürchtet, dass damit der narrative Erzählfluss kaputt gemacht wird. So, wie sie jetzt eingebaut sind, über das historische Archivmaterial, den Text und die Musik funktionieren sie aber gut, und wir sind mittlerweile sehr angetan von dieser auch dramaturgischen Bereicherung.

Sie produzieren seit mehreren Jahren verschiedene Doku-Soaps. Welche Schlussfolgerungen lassen sich ziehen. Ist das Stoff-Repertoire für diese Form begrenzt?

Das „Schwarzwaldhaus 1902“ hat gezeigt: Wichtiger als der Wettbewerb, wie er z.B. bei „Big Brother“ eine Rolle spielt, ist dieses „Sich-Bewähren-Müssen“. Darin steckt ein hohes Identifizierungspotential. Nach diesem Muster werden noch eine Zeitlang Stoffe gesucht und bearbeitet werden.

Was unsere Stoff-Suche angeht: Wir suchen nach Inseln. Wir können aus Produktions- und Budgetgründen nicht einfach eine ganze Stadt oder ein ganzes Dorf in die Geschichte zurück verlegen. Wir suchen nach Inseln, in denen sich das Experiment begrenzen lässt.

Ich könnte mir einige Themen für solche Zeitreisen vorstellen. Ein Hinterhaus in Berlin in den 20er Jahren; Zeit der Inflation, Zeit der Überlebenskünstler. Würde gut korrespondieren mit der heute propagierten Ich-AG. Oder das Thema Arbeit. (...) Ruhrgebiet fände ich sehr interessant. Viel Alltagsgeschichte ist ja nicht aufgeschrieben worden. Wir haben auch beim „Schwarzwaldhaus 1902“ viel recherchieren müssen. Höfische Geschichte liegt schon eher schriftlich vor. Das ZDF könnte sich etwas einfallen lassen mit einem Königshaus: Wie lebte es sich am Hofe? Kostet sehr viel Geld, wäre aber nicht uninteressant.

Welche Chancen sehen Sie auf den internationalen Märkten?

Ob „Schwarzwaldhaus 1902“ international verkauft werden kann, kann ich nicht einschätzen. Black Forrest ist immerhin ein Mythos, nicht nur in Japan. Ich lasse mich überraschen. Bei den langen Dokumentarfilmen weiß ich das eher. Ich wusste, dass „Black Box BRD“ kein Welterfolg werden kann. Das Thema ist letztlich viel zu deutsch und viel zu spezialisiert.

Ohnehin wird der deutsche Dokumentarfilm nie wirklich international Fuß fassen. Er hat einfach sprachliche Grenzen, das ist das eine. Dokumentarfilme lassen sich nicht mal so eben in andere Sprachfassungen hieven wie bei Spielfilmen. Da geht zu viel verloren.

Ein anderer gewisser Hemmschuh – international gesehen – ist auch der Regionalismus in Deutschland. Ein Film über die Uckermark wird in England letztlich nicht angenommen. Auch nicht Regionalgeschichten aus Bayern. Oder unser „Schwarzwaldhaus 1902“. Ich bin da skeptisch.

International funktionieren natürlich die History-Formate. Musik auch, das ist nicht sprachabhängig. History-Formate sind auch nicht so stark sprachabhängig. Bei Interviews mit Voice-over-Stimmen geht nichts verloren. Liegt dagegen bei einem sensiblen Thema in knisternder Atmosphäre eine Voice-over-Stimme darüber, geht vieles weg. Es ist nicht alles übertragbar.

Dazu kommt, dass nach internationaler Orientierung bezüglich der Zusammenarbeit bis jetzt in Deutschland offensichtlich kein Bedarf bestand. Beim ZDF noch am ehesten – siehe die Serien von Guido Knopp. In den anderen öffentlich-rechtlichen Anstalten sieht es da eher mau aus. Leider.

Sind die Filmhochschulen auf die Entwicklungen im dokumentarischen Sektor vorbereitet?

Nein, sie sind nicht gut vorbereitet. Wenn ich als Produzent eingeladen werde, versuche ich die Studenten zu warnen und ihnen rein Wein einzuschenken. Ich sage ihnen: Wenn ihr jetzt oder in einem halben Jahr fertig sein werdet und euch selbstständig machen wollt mit einer eigenen Firma – passt auf. Im Moment ist die denkbar schlechteste Zeit. Man bekommt von den Banken keine Kredite. Geht lieber als gute Producer zu einer größeren Firma und versucht da, eure Kreativität zu entwickeln. Von da aus könnt ihr euch möglicherweise später immer noch absetzen. Alleingänge kann ich im Moment nicht empfehlen. Das kann nur schief gehen.

Ich sage ihnen zudem, sie müssen unbedingt in mehrere Richtungen gucken. Die Hochschulen erziehen immer noch zuviel im Elfenbeinturm. Ohnehin wollen alle Studenten nur Regie machen, was ich nach wie vor dramatisch finde. Immerhin haben jetzt alle Hochschulen Produktionsklassen eingerichtet. Man braucht auch Leute, die Kommentare oder Filmtexte schreiben können. Es gibt viel zu wenige richtige Dramaturgen, die ganz robust auf halbfertige Filme gucken und herausfinden, was noch im Material steckt. Bei so vielen Filmen, im Fernsehen wie im Kino hat man das Gefühl, dass sie noch lange nicht fertig sind und einiges herauszuholen wäre.

5.8 Nicht schon wieder ein Tag im Baumarkt

Wolfgang Landgraeber, Redaktion WDR-Dok, WDR

Dokumentarische Filme werden heute stark formatiert. Was bedeutet das für Autoren, für Redakteure und für Produzenten?

Sie bekommen ein Problem. Damit verschwinden nämlich allmählich die individuellen Handschriften, die bis in die siebziger Jahre hinein das Fernsehen geprägt haben. Allerdings waren Autorenfilme, etwa aus der berühmten Stuttgarter Schule, immer die Ausnahme.

Die Normalkost im Fernsehen waren Fernseh-Features, im Grunde auf dem Papier verfasste Essays. Für die hat man sich dann mehr oder weniger geschickt eine Bebilderung gesucht. Von heute aus gesehen sind diese Features schwer erträglich. Das Durchschnittsfeature war im Grunde ein verlängerter Magazinbeitrag: problemorientiert und nicht menschenorientiert. Heute haben die Autoren eine größere Kunst entwickelt, die Probleme in der Menschenerzählung mit zu reflektieren

Das Fernsehen entwickelt sich also weiter und natürlich versuchen Redaktionen und Redakteure ihre Sendungen stärker zu profilieren. Formatieren bedeutet auch, ein bestimmtes Sendungsprofil zu schärfen.

Zum Beispiel die „Story“ im WDR. Die Sendung hat ein für den Zuschauer klar erkennbares Profil: Investigatives und meistens Politisches. Und eine Geschichte in einer anderen Version. Ein bekannt gewordenes Beispiel ist „Es begann mit einer Lüge“ über die Desinformation der Nato beim Krieg gegen Restjugoslawien. Das war die Idealform der Gegeninformation, wie sie im Konzept der „Story“ angelegt ist. „Menschen hautnah“ ist stark profiliert als Sendung, die sich um Menschen mit einer interessanten Geschichte kümmert, manchmal auch um Außenseiter dieser Gesellschaft.

Auf dem neuen Sendeplatz „WDR-Dok“, den sich Kulturdokumentation und Geschichtsdokumentation teilen, wollen wir auch weg vom Überblicksfeature und hin zu Stoffen, die wir den Zuschauern durch die Nähe zum Menschen nahebringen wollen. Auch dieser Sendeplatz ist also formatiert. Formatierung heißt im positiven Sinne: Man schafft Programme, die sich selbst stark profilieren und die spezialisierte Zuschauererwartung erfüllen.

Wo liegen für Sie die Grenzen der Formatierung ?

Ich habe Einwände gegen Formatierungen im Detail. Wenn vorgeschrieben ist, in welcher Weise Interviewpartner zu sitzen haben, wie sie ausgeleuchtet werden und wie der Hintergrund gestaltet sein muss. Da sollten Autoren einen größeren Spielraum haben.

Die größte künstlerische Freiheit in den WDR-Reihen haben die Autoren bei „Menschen hautnah“. Da findet man sehr unterschiedliche Filme, keine Formatierung und eine bemerkenswerte Freiheit in der Entwicklung der individuellen Autoren-Handschrift. Die am stärksten formatierten Reihen findet man im Geschichtsfernsehen. Da haben sich bestimmte formale Gewohnheiten eingeschlichen, hat sich eine Art fester Filmsprache etabliert.

Daran müssen wir aber nicht auf alle Zeiten festhalten. Das wird auch wieder aus der Mode kommen. Dann rückt vielleicht die Geschichte wieder in den Vordergrund und die Autoren können selbst entscheiden, wie sie ihre Protagonisten ins Licht setzen.

Besonders in historischen Dokumentationen greifen Autoren inzwischen oft zu Mitteln aus dem Fernsehspiel und ergänzen das Dokumentarische durch Nachinszenierungen, durch das so genannte Re-Enactment. Wie stehen Sie dazu?

Das hängt von den Stoffen ab. Je weiter man in der Geschichte zurückgeht, desto größer ist die Verführung, mit inszenierten Sequenzen zu arbeiten. Wir haben hier folgende Philosophie entwickelt: Wenn wir es brauchen, weil wir zum Beispiel in einer Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg keine Zeitzeugen mehr finden, dann wollen wir Re-Enactment einsetzen. Aber nur sehr dosiert und sehr vorsichtig. Wir werden keine Spielszenen mit Dialog verwenden. Autoren müssen Phantasie beweisen, um eventuell ohne Re-Enactment klarzukommen. Die Inszenierungen verführen auch zu Phantasielosigkeit.

Werden künftig formatierte Programme eine noch größere Rolle spielen als heute schon?

Sie werden eine größere Rolle spielen. Aber daneben sollten wir auch Filme zeigen, in denen sich Autoren ausprobieren und ihre Handschrift entwickeln. Filme aus den Hochschulen etwa. Diese Filme können auf einem der vorhandenen Sendeplätze wie etwa „WDR-Dok“, einem Zweistunden-Sendeplatz, unterkommen. Da kann etwa in der ersten Dreiviertelstunde die stärker formatierte Kultur- und Geschichtsdokumentation weiter

gepflegt werden. Im Verlauf des späteren Abends können dann Arbeiten zum Zuge kommen, die noch nicht so stark flurbereinigt sind.

Aber wir können natürlich auch nicht so tun, als existierten wir beim Programm-Machen allein. Wir arbeiten in starker Rückkopplung mit dem, was uns die Zuschauer signalisieren, ob sie es interessant finden oder nicht.

Die Reportage ist ein dokumentarisches Genre, das im Fernsehen sehr gepflegt wird. Welche Erfahrungen machen Sie damit?

Seit etwa zehn Jahren boomt das Genre Reportage. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass die Zuschauer das mit vollzogen haben. Es gibt ein starkes Interesse nicht nur an den Wald- und Wiesenthemen, den Alltagsreportagen etwa, die man auf allen Kanälen sehen kann. Davon wollen wir eigentlich weg, von der gewöhnlichen Alltagserfahrung hin zum Besonderen. Nicht schon wieder ein Tag im Baumarkt. Oder in der Fahrschule.

Wir denken eher an anspruchsvolle Reportagen mit politischem Hintergrund. Wie zum Beispiel in dem Film, in dem der Autor dem Leiter des Goethe-Instituts in Ramallah über die Schultern sah. Wie verläuft sein Alltag in einer Krisenregion? Wie soll man denn da deutsche Kulturpolitik machen?

Welche Anforderungen stellen Sie an die Autoren, wenn Sie eine Reportage in Auftrag geben? Welche Vorgaben legen Sie ihnen vor?

Ein Autor sollte eine Geschichte so umsetzen, wie er sie als Reporter erlebt: Stichwort „Augenzeugen-Reportage“. Er muss natürlich dabei die dramatischen Momente ansteuern und von vornherein darauf achten, wo etwas passiert. An langweilige Orte schickt man keine Reporter, in der Regel jedenfalls. Das dramatische Geschehen ist dann abzubilden in der Weise des Augenzeugen-Fernsehens. Dazu gehört eine bewegliche Kamera. Nicht, weil Bewegung immer gleich Geschwindigkeit und Spannung verheißt. Sondern weil es darauf ankommt, flexibel zu sein und in einer gegebenen Situation den Blick in alle Richtungen wenden zu können, um möglichst die Totalität des Geschehens einzufangen. Und nicht zunächst mal die Kamera einzurichten, schön aufs Stativ stellen und dabei das Gefühl zu verlieren für das, was links und rechts passiert. Das schärfte ich den Reportern ein.

Vieles hängt natürlich auch vom Thema ab. Es eignet sich nicht alles für Reportage. Man wird vermutlich so nicht das Seelenleben eines psychisch Geschädigten einfangen können. Wohl aber den Alltag in einer psychiatrischen Ambulanz.

Reportage und Dokumentarfilm haben viel miteinander zu tun. Die Reportage ist die kleine Schwester des Dokumentarfilms. Sie hat auch den individuellen Blick. Dazu ermuntern wir unsere Reporter. Sie dürfen auch in der Ich-Form reden oder in der Wir-Form. Sie dürfen auch persönliche Empfindungen mitteilen. Je mehr Persönliches, desto besser.

Oft arbeiten Dokumentarfilme selbst auch mit Mitteln der Reportage. Zum Beispiel der Film der Brüder Naudet über den 11. September: im Grunde eine verlängerte Reportage, mit vielen ihrer Stilmittel. Zugleich aber auch mit einem langen Atem. Die Autoren konnten die Spannung erhalten. Das lag an der Geschichte: Der eine wusste nicht, was mit dem anderen geschehen war und musste das Schlimmste befürchten.

Reportagen sind oft kurzlebig und auf den Augenblick gerichtet. Daneben findet man aber auch Geschichten, in denen Entwicklungen oder Menschen über einen langen Zeitraum beobachtet werden. Welche Chancen haben künftig solche Langzeitbeobachtungen?

Für uns sind Langzeitdokumentationen ein sehr reizvolles Genre. Wir greifen zu, wo wir es kriegen können. Wenn ich für die Kollegen sprechen darf: „Menschen hautnah“ etwa arbeitet sehr oft an Geschichten, an denen die Autoren lange dranbleiben. Bei den Kultur-Dokumentationen haben wir weniger Zeit, über lange Zeiträume zu erzählen. Trotzdem gelingt es uns manchmal. Ich weiß jedenfalls von allen, die mit Dokumentarfilmen befasst sind: Autoren mit Ideen für eine Langzeitdokumentation werden bevorzugt behandelt. Es ist ein enormer Reiz, zu zeigen, wie sich ein Menschenschicksal im Lauf von Jahren entwickelt.

Manchmal sind solche Projekte aber auch schwer zu realisieren. Wir haben einmal nach dem Vorbild der „Stern“-Reihe eine Reihe geplant unter dem Titel: „Wie geht es eigentlich ...?“ Oder: „Was macht eigentlich ...?“ Wir wollten Menschen, die einmal kurzfristig aus ihrem beschaulichen Leben herausgerissen und in dramatische Zeiten hineingestoßen worden sind, aufsuchen und fragen, was aus ihnen geworden ist. Wie sie zuletzt gelebt haben und wie es ihnen geht. Das Vorhaben ist am Geld gescheitert. Langzeitdokumentationen sind teuer, weil Autor und Team mehr Drehtage investieren müssen. Aber ich will nicht klagen. Wer solche Themen will, muss eben stärker bündeln und kooperieren. Und es gibt auch in anderen Sendern hervorragende Produktionen, die man übernehmen kann.

Häufig werden inzwischen Dokumentationen in Reihen oder Mehrteilern abgepackt. Halten Sie das für einen kurzfristigen Trend oder für eine grundsätzliche Entwicklung?

Vielleicht ist das Portionenfernsehen auch nur eine Modeerscheinung. Reihen wurden auch schon früher hergestellt, allerdings jetzt sehr verstärkt seit vier fünf Jahren. Das liegt wohl auch an der ständigen Furcht der Fernsehmacher, vor allem der an verantwortlicher Stelle, der Zuschauer könne sich verflüchtigen. Die Reihe gilt eben als eine Möglichkeit, ihn zu halten und zu binden.

Es gelten aber auch inhaltliche Gründe. Autoren und Redaktionen haben gelegentlich den Wunsch, sich in gewisse Sende-Zeiten oder in gewisse interessante Personen stärker hineinzuarbeiten, als das im Rahmen einer Dreiviertelstunde möglich ist – und 45 Minuten sind das etablierte Sendeformat im deutschen Fernsehen. Wenn man also der Meinung ist, dass der Mythos Rommel auch in dreimal Dreiviertelstunden zu behandeln ist und die Geschichten tragfähig sind, dann freut man sich, dass dafür Zeit und Geld zur Verfügung stehen.

Sind Reihen billiger zu produzieren?

Ich wüsste nicht, dass wir Kalkulationen haben, die per se darauf hinauslaufen, dass die Reihe billiger ist als fünf Einzelstücke.

Nicht nur in den formatierten Sendungen verschwimmen Genregrenzen, etwa mit den inszenierten Szenen. Auch in den individuellen Filmen, wie sie von den Hochschulen kommen, überspringen junge Autoren oft lustvoll Genregrenzen und bedienen sich der erzählerischen Mittel, die sie gerade für notwendig halten. Wie gehen Sie damit um?

Wir müssen das Programm wieder stärker öffnen für dieses ganz Individuelle. Wir müssen diesen anderen Blick wieder stärker zulassen, auch im dokumentarischen Bereich.

Aber in der Regel sind es doch die Geschichten, bei denen sich Autor und Redakteur treffen und bei denen letztlich Format und zeitliche Ausdehnung keine Rolle spielen. Wir haben den Ehrgeiz, dokumentarisch zu sein in der Weise, dass man Menschen zu Wort kommen lässt, von ihren Erfahrungen profitiert und ihre Besonderheiten zur Kenntnis nimmt. Ein Film muss Zuschauern eine Chance geben, Außergewöhnliches über Mitmenschen zu erfahren. Das ist das Ziel.

Darin sehe ich auch eine Funktion des öffentlich-rechtlichen Fernsehens: Zu Toleranz zu erziehen und zu Respekt. Dann darf eben auch der Punk im Mittelpunkt eines Films stehen, oder der krasse Außenseiter. Es geht immer um die Frage, wie man es macht und wie man diesen Respekt und diese Toleranz erzeugt.

Das gilt natürlich auch für Großthemen. Etwa die ethnischen Barrieren, die uns von Muslimen trennen. Wir setzen hier auf Verständnis, nicht auf Abgrenzung und Ausgrenzung. Wir behalten die internationale Produktion im Auge und suchen nach Dokumentationen, die das Leben in arabischen Ländern zeigen. Filme, die auch Entwicklungen in die Modernität zeigen und nicht immer nur Tradition und Rückständigkeit beschwören. Da haben wir eine wache Wahrnehmung.

Welche Rolle spielen die kleinen beweglichen Kameras inzwischen in der Produktion und werden sie künftig spielen?

Die kleinen Kameras sind eine riesige Herausforderung. Man kann mit ihnen in Bereiche vordringen, die bisher verschlossen waren. Oft lassen Saalwächter Journalisten mit großer Kamera nicht rein – das lässt sich mit den kleinen digitalen Kameras überwinden. Damit meine ich nicht die Grenzen des Privaten. Vielmehr geht es darum, Schranken zu überwinden, die die Öffentlichkeit durchaus etwas angehen. Das können sich abschottende Kulturkreise ebenso sein wie die abgeschlossenen Welten von Polizei, Militär und Geheimdiensten. Da sehe ich eine Chance, Drehverbote zu umgehen und Öffentlichkeit herzustellen.

Wie wichtig ist die Postproduktion? Welche Rolle spielt sie schon jetzt? Welche wird sie künftig spielen?

Bei der Postproduktion bin ich wesentlich konservativer. Hier wird viel Unfug getrieben. Ich erinnere mich an ein Erlebnis: Zwei Autoren haben Interviews ganz konventionell aufgenommen, mit stehender Kamera – in der Postproduktion haben sie dann ein künstliches Wackeln eingebaut. Sie wollten den Eindruck des Authentischen herstellen. Die Kamera sollte wackeln vor lauter Aufregung über die tollen Ereignisse, die zu berichten waren, sie sollte aufgeregt sein. Dass die Kamerabewegung die seelische Bewegung tragen soll, halte ich für großen Humbug. Ist das denn wirklich nötig?

Man darf grundsätzlich den Zuschauer nicht täuschen und den Eindruck erwecken, es sei etwas wirklich so abgelaufen – obwohl es sich um eine Inszenierung handelt. Das gilt auch für die Dramatisierung eines Geschehens, das real so dramatisch nicht abgelaufen ist. Das finde ich unredlich.

Die Stärke des dokumentarischen Fernsehens, auch des Dokumentarfilms, ist diese Ehrlichkeit. Die Zuschauer müssen sich darauf verlassen können, dass ihnen kein X für ein U vorgemacht wird. Die modernen Techniken verführen leider zu solchen Effekten.

Die Entwicklung im dokumentarischen Sektor teilt sich. Einerseits haben wir die regionalen oder lokalen Geschichten, für die nie viel Geld ausgegeben wird, andererseits teure Hochglanzproduktionen, die oft nur in internationaler Koproduktion auf die Beine gestellt werden können. Wie stehen Sie dazu? Welche Entwicklung präferieren Sie?

Wir haben hier eine klare gemeinschaftliche Überzeugung, dass wir das eine tun, ohne das andere zu lassen. Wir werden uns natürlich im Rahmen unserer bescheidenen Finanzen auch bei internationalen Projekten beteiligen. Wir möchten aber bei Produktionen, die in Deutschland entstehen, die Federführung behalten und uns nicht immer nur anhängen bei Projekten, die im Ausland umgesetzt werden. Wir können es uns auch gar nicht leisten, in viele Produktionen einzusteigen. Wir haben dafür die Sendeplätze nicht. Wir haben nur Platz für 38 Neuproduktionen im Jahr.

Andererseits entstehen im Fernsehen immer auch bestimmte Sogwirkungen. Wenn andere Sender mit großen internationalen Partnern mit sehr viel Geld teure Reihen produzieren und damit Standards setzen, kann man sich dem auf Dauer nicht entziehen. Da ist jeder Sender auf verlorenem Posten, der so etwas nicht anbietet. Das darf man nicht unterschätzen.

Damit fährt auch der Zug in Richtung auf internationale Großproduktionen. Was das ZDF uns am Sonntagabend vormacht, ist ein Schritt in diese Richtung. Bisher hat die ARD sich standhaft geweigert, ein Konkurrenzformat zu etablieren. Der Sog ist offenbar noch nicht stark genug.

Aber man muss auch nicht alles kopieren. Im Bereich der aufwändigen Abenteuer-geschichten – „Länder Menschen Abenteuer“ etwa – haben wir Möglichkeiten. Wir nutzen sie allerdings wegen der kleinen Budgets nicht.

Wir gehen also kleine Schritte in diese Richtung. Wir wissen aber auch, wie wichtig für uns Produzenten und Autoren aus unserem unmittelbaren Umkreis sind. Wir achten darauf und wahren die Relationen. Wir geben den kleinen Produzenten aus dem Kölner Raum oder aus dem Ruhrgebiet immer wieder auch die Chance, mit ihren Projekten auf unsere Sendeplätze zu kommen.

5.9 Fernsehen kann den blinden Fleck nicht zulassen

**Dietrich Leder,
Fernsehkritiker und Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln**

Dokumentarische Sendungen werden zunehmend formatiert – mit welchen Folgen?

Unformatierte Sendeplätze haben das Kennzeichen open end. Sie sind im Fernsehen stark zurückgegangen. Es finden sich noch einige Plätze beim SWR, beim BR und gelegentlich beim WDR und im Kleinen Fernsehspiel des ZDF. Dann 3sat und natürlich Arte. Das war es auch schon.

Ich halte das aber nicht für einen Niedergang des Dokumentarfilms. Immer wieder ist gesagt worden, dass der Dokumentarfilm stirbt. Er lebt aber noch. Doch die Katastrophenmetaphern haben verhindert, die tatsächlichen Veränderungen zu registrieren.

Auch früher schon gab es Zeiten mit weniger Sendeplätzen für Dokumentarfilme. Dieses Auf und Ab hat auch mit Moden zu tun und ist oft an Personen geknüpft. Ein Redakteur wird pensioniert – und eine Reihe verschwindet. Wie es zum Beispiel mit dem einst renommierten Kulturfeature gelaufen ist, mit dem Kulturdokumentarfilm, der unter Christhart Burgmann eine Blüte erlebt hat. Mit Filmen wie „Fluchtweg nach Marseille“, der großen Recherche auf den Spuren von Anna Seghers zum Beispiel. Das ist heute nicht mehr vorstellbar. Alles ist kleinteiliger geworden und kurzweiliger. Oder magaziniert.

Noch aus einem anderen Grund hat es der klassische Dokumentarfilm, der zeitgeschichtlich, politisch und sozial orientierte Film, schwer. Ein Teil seiner Themen wird anderswo abgearbeitet. Die Talkshows arbeiten mit diesem Stoff. Die politischen Magazine befassen sich damit fortlaufend. Die Nachrichtensendungen haben sich vervielfacht und schöpfen auch einen Teil des Interesses an Wirklichkeit ab. Deshalb erwarten die Zuschauer, wenn überhaupt, vom Dokumentarfilm etwas darüber hinaus, einen Mehrwert.

Das erklärt vielleicht auch den Erfolg von „Schwarzwaldhaus 1902“. Man kann eine Menge gegen die Serie einwenden. Aber da funktionieren im Grunde die dokumentarischen Mittel. Es ist ein Dokumentarfilm, der mit einem Spielfilmmittel arbeitet. Sein Reiz sind die kleinen Gesten, die nur der Dokumentarfilm erwischen kann und die nur hervorragende Spielfilme erfassen. Die Erschöpfung. Die Müdigkeit. Der Witz. Und auch da wieder: Helden, Spannung. Running gags und Cliffhanger. Aber trotzdem hatte es noch den Reiz des Dokumentarischen.

Es darf nur nicht dazu kommen, dass solche Verfahren als allein seligmachende ausgegeben werden. Oder gar noch dazu benutzt, um gegen Dokumentaristen wie Volker Koepp, Farocki oder Bitomski oder auch gegen die kleineren Dokumentarfilme zu polemisieren.

Ein Genre, das sich zu etablieren scheint, ist die Doku-Soap, die Dokumentation in Serienform. Wie beurteilen Sie diese Entwicklung hin zur Serie, zur Reihe, zum Mehrteiler?

Neben den Verlusten gibt es auch Zuwächse – eben bei den formatierten Programmen. Und zwar nicht nur die zeitliche Formatierung, sondern auch die Reihen und Serien: Die Docu-Soap etwa, die in Köln mit den „Fußbroichs“ erfunden worden ist, bevor es diesen Begriff gab.

Die Doku-Soap ist nichts anderes als die Serialisierung eines dokumentarischen Formats, einer dokumentarischen Idee. Sie enthält alles, was Serien auszeichnet: Helden, Spannungsbögen, Cliffhanger. Es handelt sich um eine dramatisierte Form, gegen die zunächst nichts zu sagen ist. Auch der klassische unformatierte Dokumentarfilm hat eine Dramaturgie und wenn es die Dramaturgie der Langeweile oder des Zufalls ist. Aber zur Dramatisierung eignen sich nur bestimmte Stoffe und Personen.

Das gilt auch für dokumentarische Reihen, die nach sehr unterschiedlichen Formatierungsbefehlen funktionieren, von ganz liberal bis absolut durchgestylt. Eine Spiegel-TV-Reportage wird nur von angestellten Realisatoren des „Spiegel“ umgesetzt. Zwei, drei Sprecher bestimmen den Ton, es gibt eine Musikkonzeption und eine ästhetische Konzeption.

Solche Formatierungen wären im Einzelfall zu beschreiben und in ihren Vor- und Nachteilen zu bewerten. Sie sind aber nicht nur Moden geschuldet. Sie hängen eng mit der immer stärkeren Rubrizierung des Fernsehprogramms auf Zeitformate zusammen. Formatierung soll in dem unübersichtlichen Programmangebot den Zuschauer in Kenntnis setzen, wo er sich befindet. TV-Programme sind gestrippt. Sie sind im Programmschema in eine vertikale und eine horizontale Orientierung gebracht. Im Grunde auch nicht ganz neu. Thematische Zuordnungen, eine erste Form von Orientierung, hat es immer gegeben. Sendeplätze gehörten einer Redaktion. So wie einzelne Bücher einer Zeitung auch eine Orientierung geben. Der Leser weiß, wo er was findet.

Zur Formatierung gehört dann etwa auch die Anmutung der Farbe. Das Logo. Bestimmte Sprecher und ein gewisser Sound. So macht es ganz erfolgreich Guido Knopp fürs historische Genre. Seine Reihen basieren auf dieser Wiedererkennbarkeit. Das

kann man beschreiben. Das Formatierungsheft ist umfangreich und regelt alles, bis in die Sprache hinein und in die Beleuchtung. Interviews haben vor neutralem Hintergrund stattzufinden. Ob allerdings das Ziel erreicht wird, tatsächlich Sendungen wiedererkennbar und wiederauffindbar zu machen – das hat noch niemand genau untersucht.

Ich vermute dahinter eine simple Küchenpsychologie. Einerseits ein Reduktionismus: Der Augenzeuge soll pur sprechen, das Auge soll nicht von Bücherwänden abgelenkt werden. Dem werden andererseits Inszenierungen beigefügt, um mit der sinnlichen Evidenz einen größeren Wahrnehmungsreiz auszulösen. Ein widersprüchliches Herangehen. Aber da es erfolgreich ist, hat es Folgen. Heute kommt keiner, der im Fernsehen Geschichtssendungen macht, um Knopp herum. Selbst in der Abgrenzung nicht.

Formatierung bedeutet auch einen starken Zug zu kürzeren Formaten. Sind größere Längen und Erzählbögen wie etwa im unformatierten Dokumentarfilm den Zuschauern nicht mehr zuzumuten?

Der lange Dokumentarfilm gehört auf die Verlustliste, er spielt im Programm kaum mehr eine Rolle. Das hat mehrere Gründe. Manche Redakteure sind der Auffassung, es gebe keine überzeugenden Dramaturgien für dieses Genre. Ich halte das für falsch. Zudem werden die wenigen Dokumentarfilme meist nachts gesendet und, da es sich um lange Filme handelt, bis weit in die Nacht. Damit sinkt auch die Konzentrationsfähigkeit.

Woher kommt der Trend zu den Reihen und Serien?

Wenn überall in dem gestriipten Programm serialisiert wird, warum dann nicht auch bei den Dokumentationen? Damit soll nicht nur ein audience flow innerhalb des Programms geschaffen werden, sondern auch Kontinuität für den Sendeplatz insgesamt, um so den Zuschauer fest an einen bestimmten Sendeplatz zu binden. Das bringt Vorteile. Als Zuschauer kennt man das. Wir wissen, um 20 Uhr beginnt die Tagesschau, sonntags läuft „Tatort“ und montags im ZDF der Fernsehfilm der Woche. Ab 23 Uhr wird überall in der ARD getalkt. Wenn Formatierung den Zuschauer in Kenntnis setzt, wo sich die dokumentarischen Stücke finden, dann ist das eine legitime Orientierung.

Aber damit beginnen auch die Schwierigkeiten. In gelungenen unformatierten Filmen sind Form und Inhalt angemessen. Gerade im Dokumentarischen muss die Form aus dem Inhalt entwickelt werden. In den Formaten verhält es sich aber nicht unbedingt so. Das beginnt schon mit der Länge. Es ist doch idiotisch, dass das deutsche Fernsehen das

Prinzip der Schulstunde zum allein seligmachenden Zeittakt erhoben hat. In der Formatierung steckt grundsätzlich etwas Zwanghaftes. Und je mehr formatiert wird, desto ähnlicher werden die Gegenstände.

Dabei gibt es aber immer Phasen der Überhitzung und der Abkühlung. Auch ökonomischer Art. Die Formatierung wird auch wieder etwas zurückgenommen werden, weil sie einen Einheitslook hervorbringt. Formate können sich erschöpfen. So wird es auch Guido Knopp ergehen. Seine Stoffe werden sich erschöpfen und seine Methode auch. Es wird dann andere Redakteure geben, vielleicht andere Knopps. Vielleicht finden sich aber auch Redakteure, die den Autoren größere Freiheiten lassen.

Formate hat es früher auch gegeben. Mitte der Siebziger Jahre z.B. kam Klaus Wildenhahn nach Köln und gab in der Aus- und Fortbildung des WDR Seminare zum Dokumentarfilm. Das hat dazu geführt, dass drei, vier Redakteure für den Dokumentarfilm entflammt sind. Dazu gehörten Georg Ossenbach oder der verstorbene Knut Fischer. Jeder probierte so etwas. Georg Ossenbach übernahm den „Schauplatz“ und hat dort ein Redaktionskollektiv ins Leben gerufen. Man saß zusammen, hat diskutiert, hat sich Filme angeguckt, den Rohschnitt fast im Kollektiv abgenommen. Auch die Kameraleute waren dabei und die Cutterinnen. Große Freiheit, große Liberalität scheinbar – und enorm durchformatiert. Allerdings im Sinne einer relativ rigiden dokumentarischen Ästhetik. Auch da wurden also Formatisierungsbefehle ausgegeben. Auch das hat sich erschöpft. Irgendwann hatte man das bewusst Kärgliche, das Ärmliche dieser Filme satt. Aber die Methoden sind dabei nicht diskreditiert worden. Die Methode ist immer noch erkenntnistiftend und reich. Deshalb lernen die Studenten das bei uns auch.

Ute Diehl hat damals Filme gedreht, unter anderem „Ein Kinderzimmer“, 45 Minuten. Protagonist ist der Sohn der Fußbroichs. Daraus ist danach ein langer klassischer Dokumentarfilm entstanden, 90 Minuten, unformatiert: „Die Fußbroichs“. Und später entstand aus dem Stoff die Serie.

An dieser Stoffwanderung kann man sowohl die Moden ablesen wie auch den Weg hin zu einer Form, die später Doku-Soap genannt wurde: die Serialisierung. Auch der klassische Dokumentarfilm hatte seine Helden und Protagonisten. Man hat sich die proletarischen Helden nach seiner Vorstellung ausgewählt. Sie sind oft nach der Ideologie gecastet worden. Heute wird nach Küchenpsychologie gecastet: Wen halte ich für so attraktiv, dass er die Massen zieht?

Welche Auswirkungen haben neue Techniken wie kleine digitale Kameras und Postproduktion?

Wir haben einen ganz entscheidenden Sprung in der Technologie erlebt. Als 16 mm gedreht wurde, war das Drehverhältnis allein durch die Materialität begrenzt. Klaus Wildenhahn arbeitete mit einem Drehverhältnis von 1:15 luxuriös. Normal waren Drehverhältnisse 1:4 bis 1:8. Als Video aufkam, spielte für die Aufnahme Geld keine Rolle mehr. Wohl aber im Schnitt. Zwei, drei Maschinenplätze plus Trickapparaturen, das führte zu Restriktionen.

Heute erlauben die digitalen Verfahren sowohl eine unglaublich preisgünstige Aufnahme als auch eine spottbillige Bildverarbeitung. Die Drehverhältnisse sind explodiert, auf 1:30 oder 1:60. Das verlängert wiederum die Zeit für Schnitt und Postproduktion erheblich und führt tendenziell auch zu einer Verarmung. Die Preise steigen nicht proportional an. Es wird nach Sendeminute, nicht nach Arbeitsminute bezahlt.

Es führt auch zu einer Veränderung der Ästhetik. Hartmut Bitomski hat seinen Film „Der VW-Komplex“ auf 35 mm gedreht. Die VW-Halle, die er aufnimmt, ist scharf vom Bildvordergrund bis hundert Meter in die Tiefe. Dasselbe Bild auf 16 mm würde vielleicht noch diese Tiefenschärfe haben, aber wegen der größeren Kornstruktur und des kleineren Bildes verschwindet es irgendwann im Raum oder im Korn. Bei der Elektronik, die eigentlich alles scharf zeichnet, ist das anders. Die mittlere Schärfe/Unschärfe lässt ein Bild tatsächlich als sehr flächig erleben.

Weitere Veränderung: Die kleinen digitalen Kameras sind anders gebaut. Sie werden nicht mehr auf der Schulter getragen. Man schaut nicht mehr durch den Sucher, sondern auf das Display. Die Kameras können mit allen Körperteilen geführt werden. Das erlaubt ungewöhnliche Perspektiven und ist ein deutlicher Zugewinn.

Andererseits werden Bilder viel weniger gebaut. Die besten Kameraleute des „direct cinema“ konnten noch kadrieren. Ihre Bilder hatten einen Anfang und ein Ende, das nicht bloß durch Ein- und Ausschalten markiert war. Das findet man heute immer weniger. Gestaltung fängt heute im Grunde erst beim Schnitt an.

Deutlicher Zugewinn: Man kann mit den kleinen Kameras intime Situationen drehen. Zum Beispiel Marion Kainz in „Der Tag, der in der Handtasche verschwand“. Sie hat sehr lange an diesem Film geschnitten und am Ende aus dem Schnitt die Struktur entwickelt.

Zusammen mit der Formatierung treten zunehmend fiktionale Elemente nach vorn: Re-Enactment, Nachinszenierungen. Wie beurteilen Sie diese Entwicklung?

Das gehört zu den Verlusten, die man registrieren muss. Die Anleihen aus dem Repertoire der Spielfilmproduktion nehmen zu: Inszenierungen, Beleuchtung, Musik. Vielleicht wird mit diesen fiktionalisierenden Elementen kompensiert, was das dokumentarische Bild an Attraktion verloren hat.

Das Hauptproblem dabei ist: Man wechselt die Sorte vom Dokumentarischen zur Inszenierung. Für mich ist das kein kategorischer, sondern nur ein gradueller Wechsel. Vor allem trifft er auf eine Wahrnehmungssituation des Zuschauers, der in Genrekategorien denkt. Wer in historischen Filmen nachgebaute Szenen sieht, misst sie am Spielfilm. Spielfilm ist aber viel aufwändiger und teurer. Entsprechendes Geld steht für Dokumentationen in der Regel nicht zur Verfügung. Effekt: Man sieht den Re-Inszenierungen sofort das Billige an.

Stellt sich die Frage der Re-Inszenierungen nicht grundsätzlicher? Damit werden doch auch Lücken im Dokumentarischen gestopft, weil die dokumentarische Kamera niemals in allen Situationen dabei sein kann.

Natürlich werden die Löcher auch deshalb mit Inszeniertem gestopft, um das Filmbild attraktiver zu machen. Dahinter steckt die Idee, dass der Spielfilm eine größere Bindungsenergie hat, visuell attraktiver ist. Ich glaube aber, das Mittel taugt nur begrenzt.

Wir wissen aber alle, dass im Dokumentarfilm auch einiges in Szene gesetzt ist. Dass Vorgänge initiiert werden. Dass Szenen wiederholt werden, bis sie passen. Auch der Dokumentarfilm gibt nicht alle Lücken an.

Merleau-Ponty hat einmal davon gesprochen, dass im Spielfilm alles seinen Sinn hat. Es ist alles erfunden und es beruht alles auf Annahmen. Unsere Wirklichkeit, sagt Merleau-Ponty, ist im Vergleich zum Spielfilm unscharf. Wir müssen damit leben, dass wir Dinge nicht wissen. Im Spielfilm ist alles sinnvoll, selbst wenn es unsinnig ist, und es hat stets Bezug auf das Erzählganze.

Der Dokumentarfilm ist viel poröser. Er kann Zufälle und Unschärfe zulassen. Die Unschärfe ist heute ja gleichsam das Siegel, das Authentizität herstellt. Dieses Siegel des Authentischen kann jedoch auch imitiert werden, um Authentizität und Historizität zu suggerieren. Historische Stücke sind heute in der Postproduktion fast auf Knopfdruck

herzustellen. Aus einem Videofarbbild des Kölner Doms ist leicht ein historisches Stück herzustellen, das aussieht, als wäre es von Lumière. Farben raus, die Extreme puschen, Laufstreifen hinzufügen.

Das alles, wenn es denn auffällt, führt direkt in eine Wahrhaftigkeitslücke. Man glaubt dem, der erzählt, nicht mehr ganz. Das Fernsehen gesteht im Grunde die Lücke und die Unschärfe nicht zu. Es kann, aus welchen Gründen auch immer, vieles nicht zeigen. Aber diesen blinden Fleck kann das Fernsehen nicht zulassen. Es darf keinen blinden Fleck haben.

In diesem Sinne ist die Serialisierung bei der Doku-Soap ein Schritt in Richtung Fiktion. Man muss ein paar Dinge entscheiden. Wer sind die Helden? Welches Genre wird bedient? Wer sich nicht entscheidet, ob er ein Drama oder eine Komödie erzählen will, bekommt Probleme. Den Dokumentarfilm zeichnet aus, dass er nicht von vornherein weiß, ob aus seinem Stoff eine Tragödie oder eine Komödie wird.

Das ist auch Risiko. Das erwarten wir auch. Das Dokumentarische, wie ich es verstehe, ist immer Risiko-Produktion. Gerade das Risiko aber soll vermieden werden, das Risiko in der Produktion und das Risiko in der Rezeption. Der Zuschauer soll planen können. Das ist die fatale Tendenz: Man möchte wegplanen, was den Reiz ausmacht.

Wie bereitet die Hochschule auf die Formatierungstendenzen vor?

Die Hochschule bildet für den unformatierten Dokumentarfilm aus. Sie ist eine Kunsthochschule. Die Filme sollen die Länge haben, die ihrem Gegenstand, ihrem Material und der Dramaturgie entspricht. Treffen diese Filme dann auf die Fernsehrealität, kann es mitunter absurd werden. Es ist schon vorgekommen, dass wir einen Studentenfilm auf etwas über 30 Minuten konzentriert haben. Dann kauft der WDR den Film und der Autor muss seine Arbeit wieder auf 42 Minuten aufblähen.

Wir bieten jetzt an der Kunsthochschule aber auch Seminare zu formatierten Programmen an. Sie sind ausdrücklich auch für Absolventen gedacht, die zwar für ihre unformatierte Dokumentarfilme Preise gekriegt haben, solche Filme derzeit aber nicht produziert bekommen. Dabei ist ein Problem, dass in der Regel die formatierten Geschichten sehr journalistisch sind. Dafür sind die Absolventen nicht ausgebildet. Das habe ich als einen Fehler bemerkt. Deshalb werde ich im Sommersemester noch einen Schritt weitergehen und ein Seminar über Magazinjournalismus anbieten.

5.10 Es wird nicht auf totale Vereinheitlichung hinauslaufen

Thomas Schadt, Regisseur, Rucksackproduzent, Odyssee-Film und Professor an der Filmhochschule Ludwigsburg

Dokumentarische Filme werden heute stark formatiert. Was bedeutet das für Autoren, für Redakteure und für Produzenten?

Die Formatierung dokumentarischer Programme ist eine Tatsache. Der serielle Gedanke wird sich sicherlich stärker durchsetzen. Das individuelle Einzelstück, das eine sehr deutsche Tradition hat, wird sich dagegen immer schwerer tun. Ich überlege auch für mich, welche dieser seriellen Formate unter welchen Bedingungen interessant sein könnten. Ich werde mich mit dem seriellen Gedanken konfrontieren müssen.

Man kann die Entwicklung in zwei Linien einteilen. Die eine Linie ist die des Autorenfilmers, der als Rucksackproduzent seine Filme selber produziert. Er kommuniziert als Regisseur direkt mit den Redaktionen und bietet selbst die Themen direkt an. Von dieser Spezies sind aber nicht mehr viele aktiv. Viele Kolleginnen und Kollegen sind auf andere Produktionsformen angewiesen. Oder sie drehen überhaupt keine Filme mehr. Oder nur noch alle fünf Jahre einen, neben einem anderen Beruf. Die Figur des Autorenfilmers, die ich noch repräsentiere und an der ich hänge, ist – so sieht es im Moment aus – ein Auslaufmodell.

Die zweite Linie, die sich am Ende durchsetzen wird, ist der Produzent, der auf Dokumentarfilm spezialisiert ist. Er kann die Kommunikation mit den Redaktionen übernehmen und mit ihnen Stoffe oder Stoffpakete entwickeln. Oder er kann Ideen der Redaktion umsetzen. Im besten Fall kümmern sich diese Produzenten um die Autorenfilmer und geben ihnen eine Heimat.

Stoffe werden künftig nicht mehr hauptsächlich von Regisseuren entwickelt werden – es sei denn, sie haben Produzenten, die dafür offen sind. Die Redaktionen und Produzenten werden den Großteil der Themen entwickeln. Eine solche Entwicklung ist im Ausland heute schon zu beobachten.

Eine gewisse Rolle spielt das Sicherheitsdenken. Die Sender arbeiten lieber mit wenigen potenten Produktionsfirmen zusammen als mit mit einer großen Schar von kleinen Einpersonalfilmern, von denen man nicht weiß, ob sie am nächsten Tag noch existieren.

Vor allem aber spielt die Ökonomie eine ganz große Rolle. Die Budgets in den Bereichen Kultur und Politik, wo das Dokumentarische meist angesiedelt ist, sind niedrig. Sie sind seit zwanzig Jahren nahezu gleich geblieben. Vieles war aufzufangen über die Veränderung der Technik. Man musste sich ständig selber ökonomisieren, um mit den gleichen Budgets noch wirtschaftlich arbeiten zu können.

Ich habe den Vorteil, dass ich drei Berufe gleichzeitig ausübe. Ich arbeite als Produzent, Regisseur und Kameramann und kann kleine Honorare zu einem etwas größeren zusammenzählen. Aber diese Entwicklung ist ausgereizt. Die Budgets, das höre ich aus allen Sendern, werden nicht größer werden, sondern eher kleiner. In Kultur und Politik, auch in der Serie und im Spielfilm, wird für die Breite der Produktion weniger Geld als bisher da sein. Es wird aber auf der Spitze ein so genanntes Event-Segment geben, wo sehr viel Geld für sehr wenige Produktionen fließt. Das gilt auch für das Dokumentarische, Hochglanz-Geschichtsserien etwa, die Real-life-Formate wie „Schwarzwaldhaus 1902“ oder die sündteuren digitalisierten Tierfilme wie die Saurier-Filme der BBC.

Dokumentaristen müssen dann sehen, ob sie ihre Position noch halten können, oder ob sie doch einen Produzenten brauchen. Ein Produzent, der ganze Auftragspakete für Serien holt, kann anders rechnen. Und findet dann vielleicht einen Weg, das profitabel zu machen.

Muss man das nicht als wünschenswerte Professionalisierung werten?

Wenn es genug Produzenten gäbe, die über den nötigen Idealismus verfügen und ihr professionelles Verständnis mit Inhalten verbinden, könnte man zustimmen. Aber so viele gibt es davon nicht. Und wenn das Dokumentarische in falsche Produzentenhände gerät, kann das fatale Folgen haben.

Ich sehe die Entwicklung mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Ich habe mir bisher bestimmte Freiräume und Unabhängigkeit, auch inhaltlicher Art, bewahren können. Aber vielleicht braucht das Fernsehen unabhängige Autoren oder unabhängige Themen gar nicht. Dann hätte sich der Gedanke der Autorenfilmer einfach überholt: als Zeiterscheinung.

Es wird zur Zeit heftig darüber diskutiert, ob nicht das Fernsehen endlich sein Selbstverständnis gefunden habe und alles zuvor eigentlich gar nicht „richtiges“ Fernsehen gewesen sei. Manche sagen, das Fernsehen finde erst jetzt zu seiner eigentlichen Dramaturgie. Das halte ich für ebenso überzogen wie eine pauschale Abwertung des formatierten Fernsehens.

Formatierung bringt in das dokumentarische Arbeiten auch eine andere und eine stärkere Arbeitsteilung?

Auch bei Dokumentationen werden sich verschiedene Produktionsformen entwickeln, stärker hierarchische zum Beispiel, die mit Casting arbeiten und mit Ausstattung. Wie zum Beispiel „Schwarzwaldhaus 1902“.

Aber auch ein gegenläufiger Trend ist erkennbar. Ich merke das bei den Studenten in Ludwigsburg. Einige nehmen lieber wenig Geld und machen alles allein: als Einmann-team. Man kann heute für sehr wenig Geld qualitativ sehr hochstehende Filme herstellen. Einige Absolventen überlegen in diese Richtung. Sie finden auch nicht unbedingt so besonders nachahmenswert, was das Fernsehen so sendet. Sie suchen neue Wege, werden vielleicht neue Nischen aufmachen. Ich hoffe, dass da Alternativen erwachsen.

Wenn die dokumentarische Arbeit stärker an spezialisierte Produzenten übergeht, wird das weitere Veränderungen nach sich ziehen. Die Kalkulation wird eine noch wichtigere Rolle spielen. Dabei geht es immer um Drehtage und um Schnitt-Tage.

Der Faktor Zeit, der im Dokumentarfilm sehr wichtig ist, wird dabei reduziert werden. Bestimmte Formen der Beobachtung werden ebensowenig mehr zu realisieren sein wie bestimmte Formen der Annäherung an Menschen – eben alles, was Zeit braucht. Damit verschwindet ein bestimmtes Kriterium für die dokumentarische Methode. Es wird ersetzt werden durch eine andere Methode: stärker organisiert, gründlicher vorbereitet, mit gecasteten Protagonisten. Zumindest werden Themen mit einem strenger kalkulierten Drehplan abgearbeitet werden müssen.

Aber noch arbeiten engagierte Redakteure, die nach unabhängigen Autoren suchen. Die werden dann allerdings mit weniger Geld und mit kleinerer Ausrüstung auskommen müssen. Damit wird der Mittelstand auch in den Medien in gewisser Weise neu definiert. An die Aufträge für die teuren Formate in der Spitze aber werden die Individualfilmer und Individualproduzenten wahrscheinlich nicht herankommen.

Ist denn die Produzentenlandschaft auf diese Entwicklung vorbereitet?

In der Breite sicherlich nicht. Einige Produzenten setzen sich schon seit längerem mit dokumentarischen Formaten auseinander und beobachten die Entwicklung sehr genau. Sie sind sehr gut vorbereitet. Sie sind letztlich auch Wegbereiter, denn sie drehen an dem Rad mit.

Im Ganzen gesehen wird der Markt auch im Produktionsbereich ausdünnen. Für viele kleine oder mittlere Produktionsfirmen wird kein Platz mehr sein. Die Sender werden sich einen bestimmten Stamm von Produktionsfirmen halten. Die Großen wie Maran oder Colonia werden sowieso dabei sein. Das restliche Volumen von Doku-Formaten werden vielleicht fünf, sechs kleinere spezialisierte Produzenten unter sich aufteilen.

Eine Produktionsfirma zu gründen, kann man zur Zeit den Produktionsstudenten nur im seltensten Fall raten. Und Regisseure überhaupt nicht. Vielleicht finden sich aber auch hier andere Wege. Einige meiner Studenten in Ludwigsburg, sehr idealistisch, wollen jetzt ein „Institut für Realität“ gründen. Warum nicht? Eine Gruppe hat vielleicht noch eine Chance, wenn sie gut besetzt ist und Energie aufbringt. Aber das Einzelkämpfer-Dasein ergibt überhaupt keinen Sinn mehr.

Werden sich die Umbrüche ästhetisch auswirken, auf Inhalte wie auf Erzählstrategien?

Redakteure und Produzenten möchten übersichtliche Stoffe, die gut organisierbar sind. Sie brauchen einen Produktionsablauf in Drehtagen, Teamgrößen und in Zahlen. Die Sender drängen jetzt schon strikter denn je darauf, dass ihre Vorgaben eingehalten werden. Drehtage und Schnitt-Tage werden eher noch knapper. Mit den neuen Techniken kann man ja angeblich auch schneller arbeiten. Der Faktor Zeit aber, und zwar die unberechenbare Zeit beim Dokumentarfilm, das Warten und die Realitäts-Löcher, das wird in immer weniger Redaktionen akzeptiert. Ein Dokumentarfilm besteht zur Hälfte aus Plan und zur anderen Hälfte aus dem so genannten „Zufall“. Ich nenne das die „Poesie des Authentischen“. Der nötige Raum dafür wird kalkulatorisch nicht mehr zulässig sein.

Ich beobachte noch einen zweiten interessanten Trend, der in den letzten Monaten angeheizt worden ist: Redaktionen wollen immer stärker die Garantie haben zur großen Emotion – eigentlich die Domäne des Spielfilms. Bei jeder 45-Minuten-Dokumentation, jeder 30-Minuten-Reportage kommt inzwischen immer die Frage: Kommst du ran? Ist es emotional? Als ob das die einzigen Kriterien für eine Erzählstrategie wären. Überall steigt der Druck auf Redakteure, wenn sie nicht sowieso schon diese Überzeugung haben.

Damit werden auch auf einer zweiten Ebene bestimmte dokumentarische Erzählformen beiseite geschoben. Etwa Farockis Essays oder auch Bitomskis oft sehr distanziert wirkende komplexe thematische Betrachtungen. Diese Autoren, übrigens auch ich, vertreten die Überzeugung, dass Distanz genauso notwendig ist wie Nähe, und zwar für die Reflexion der Zuschauer. Viele Redakteure fürchten sich jedoch davor, dass in den reflektierenden Momenten die Zuschauer zur nächsten E-motion auf dem Nachbarkanal wegzappen.

Dramaturgisch gesehen gibt das keinen Sinn. Die Filme laufen Gefahr, eindimensional zu werden und am Ende bringen sie den Zuschauer nur in größere Distanz, als man möchte. Wenn man jemandem unentwegt die Nase zu nahe drauf hält und er nicht irgendwann mal zurücktreten kann – visuell gesehen: in die Totale gehen kann – wird er am Ende nichts von der Nähe haben. Weil er nichts hat, woran er das proportional erfassen kann.

Das ist vielleicht sogar die bedenklichere Entwicklung. Was die ökonomischen Bedingungen angeht, lässt sich immer etwas erfinden. Aber was, wenn das Bewusstsein dafür verloren geht, dass man einen Film nicht nur in Naheinstellungen drehen kann? Oder dass darüber zumindest bestimmte Qualitäten verloren gehen.

Es sind ja schon viele Autoren aus der Fernsehlandschaft verschwunden. Filme und Überzeugungen eines Peter Nestler etwa. Dann sagen einige Klugscheißer, das sei Fernsehen von vorgestern. Es geht gar nicht darum, Filme wie Nestler, Farocki oder Bitomski zu drehen. Aber ihre Überlegungen müsste man transformieren und in die neuen Formate mit einbringen. Dieses Bemühen sehe ich nicht. Eher heißt es: Schafft uns den alten Müll vom Hals.

Hat das mit der Tendenz zu tun, alle Programme nach Unterhaltungsqualität zu definieren? Damit verschieben sich die Perspektiven. Wer ein Produkt danach befragt, ob es unterhaltend ist, bekommt andere Antworten als der, der es aus der Perspektive der Aufklärung ansieht.

Zunächst ist es ja zu begrüßen, dass dokumentarisches Erzählen sich auch dem Unterhaltensamen geöffnet hat. Das war bis in die achtziger Jahren ein großes Manko. Dokumentarfilm galt als zu schwierig, zu politisch, zu verkniffen. Also ist gegen Filme, die unterhaltsame Aspekte bedienen, nichts zu sagen. Aber die Liberalisierung schlägt jetzt ins andere Extrem um und es zählt nur mehr das Unterhaltende.

Bestimmte Rezepte, die im Fernsehen erfolgreich funktionieren, schlagen durch in Redaktionen und natürlich auch zu Hauptabteilungsleitern. Die sollten eigentlich auch die gesellschaftliche Funktion des Mediums im Auge haben. Aber sie sehen vor allem darauf, was gut funktioniert. Und weil sie alle Quotenfetischisten sind, wollen sie diesen Erfolg auch. Für politische oder journalistische Stoffe braucht man aber andere Dramaturgien als für unterhaltende. Man darf nicht eine Einheitsdramaturgie über alles stülpen.

Zusammen mit der Formatierung treten zunehmend Mischformen auf, hybride Formen. In den historischen Formaten etwa macht sich das Nach-Inszenieren breit. Wie ist diese Entwicklung zu bewerten?

Viele richten inzwischen eine Erwartung an dokumentarische Geschichten wie an Spielfilme. Sie sollen in der Dichte und in der Emotion ebenso funktionieren. Da kommt natürlich das dokumentarische Material an seine Grenzen. Es enthält eben Auslassungen – die berühmten Leerzeichen, wie Klaus Wildenhahn es einmal formuliert hat. Das ist derzeit wirklich nicht gefragt.

Diese Lücken machen das Material zwar auch authentisch, aber das ist vielen zu wenig. Die schwarzen Löcher müssen ausgefüllt werden. Wie in der Doku-Soap etwa. Da wird so viel gedreht, dass sich am Ende mit dem Material ein fiktionales Drehbuch schreiben lässt. Oder es wird gleich mit fiktionalen Geschichten aufgefüllt. Vom Doku-Drama bis zu gefälschter Berichterstattung oder gefakten Interviews ist da breiter Spielraum. Da setzt sich die Haltung durch: Was du nicht hast, musst du erfinden.

Es gibt bei diesen Mischformen natürlich auch interessante Varianten wie das klassische Doku-Drama. Ich inszeniere selbst gerade ein Doku-Drama. Die Form interessiert mich sehr. Ich arbeite gern mit Schauspielern. Der szenische Teil wird gedreht wie ein Fernsehspiel. Der Etat entspricht auch dem Fernsehspiel. Ich kann Dinge erzählen, die das Dokumentarische nicht leisten kann. Ich habe zwanzig Jahre Geschichten erzählt, immer mit der Schwierigkeit, bestimmte Szenen oder Aussagen nicht zu haben. Jetzt probiere ich eine Variante, in der ich, was mir im Dokumentarischen fehlt, im Spielfilm dazu geben kann. Hinterher bin ich schlauer. Es ist eine Erfahrung.

Ich habe also gegen solche Mischformen grundsätzlich nichts einzuwenden. Es muss nur ein entscheidendes Kriterium erfüllt sein: Die unterschiedlichen Methoden müssen für den Zuschauer kenntlich sein. Eine fiktionale Szene muss als solche erkennbar sein, genauso wie die dokumentarische. Das dokumentarische Material muss seine Qualitäten ausspielen können. Viele halten das für kalten Kaffee. Sie warten bloß noch darauf, dass sich alles auflöst. Hauptsache, es emotionalisiert den Zuschauer. Hauptsache es ist erfolgreich. Erfolg steht an oberster Stelle.

Wie können Dokumentaristen das Authentische bewahren? Oder ist das gar nicht mehr nötig? Kommt es eher auf subjektive Haltung und Überzeugungskraft an?

Haltung ist eine Voraussetzung für Authentizität. Ich bleibe bei meiner alten Formel: Man muss beim Zuschauer glaubwürdig sein. Wie kommt man da hin? Meine Formel lautet: Authentizität.

Authentizität definiert sich zunächst in einer erkennbaren und nachvollziehbaren Haltung des Regisseurs: in seiner wie auch immer filmisch gestalteten Subjektivität. Sie muss erkennbar sein. Authentizität zeigt sich aber auch im Umgang mit Realität. Ein Regisseur muss den Motiven, den Menschen vor der Kamera, Raum für eine eigene, individuelle Subjektivität belassen. Da gibt es nicht nur das eine oder das andere. Es geht um den doppelten subjektiven Faktor und um die Balance zwischen beiden.

Wenn man weiterhin fiktionale und nonfiktionale Realitäten unterscheidet, dann ergeben sich daraus zwei verschiedene Perspektiven von Authentizität. Eine ist im Spielfilm durchaus vorhanden. Die andere im Dokumentarfilm, der draußen in der nonfiktionalen Realität fußt.

Ich gehöre zu jenen Leuten, die sich für diese nonfiktionale Realität interessieren. Natürlich sagt auch der Spielfilmregisseur zu Recht, das wahre Leben gebe es im Spielfilm auch. Und doch ist da ein Unterschied. Draußen auf der Straße sind die Polizisten eben Polizisten. Im Spielfilm werden Polizisten durch Schauspieler dargestellt. Das sind definierte Unterschiede.

Ich brauche diese Trennung für mich. Was draußen auf der Straße passiert, hält bestimmte Nuancen bereit, die es im Fiktionalen nicht geben kann und die man nicht darstellen kann. Das kann ein Lachen sein, eine Geste, ein Gesicht, ein Dialog in der Kneipe. Daran glaube ich. Andere glauben daran nicht mehr, halten das für Humbug und denken, man könne einfach alles nachstellen und erfinden. Ich gehe noch weiter, und sage: Die Realität draußen ist unter Umständen reicher, lehrreicher und spannender als das, was man fiktional plotten kann. Ich halte deshalb auch nichts von der Auflösung und Vereinheitlichung aller Begriffe. Für mich wäre das eine große Eingrenzung kreativer Möglichkeiten.

Formatierung bedeutet also auch, dass die Realitätslöcher im Dokumentarischen verschwinden, das Nicht-Zeigbare, die Auslassungen, die Pausen.

Die Leerzeichen, die Pausen – sie sind mittlerweile ganz verschwunden. Auch im Ton. Wenn einmal zehn Sekunden nichts zu hören ist, wenn nicht hier ein Hund bellt, da ein Autoreifen quietscht oder die Musik einsetzt, dann wirst du schon darauf hingewiesen, dass das nicht angehe.

Damit verändert sich auch die Dramaturgie erheblich. Die ruhigeren, zurückgenommenen Formen – das sind ja auch Themen. Das sind Menschen und Gesichter, die damit verschwinden. Eine Pause unterzubringen, Leerzeichen zu setzen, das Banale zu zeigen, das zwischen den Dingen Schwebende, was ja auch eine hohe Poesie haben kann, wenn man sich darauf einlässt – das interessiert immer weniger Auftraggeber.

Mir liegt dieses Thema sehr am Herzen. Ich habe in allen meinen Filmen mit diesen Leerzeichen gearbeitet. Deckt man sie zu, läuft es letzten Endes es auf den Verzicht heraus, den Zuschauer aufzufordern, sich Zeit zu nehmen, etwas zu betrachten. Man nimmt ihm die Zeit. Manchmal muss man aber den Zuschauer auch dazu verführen oder sogar zwingen, sich für etwas Zeit zu nehmen. Man muss ihn herausholen aus seinem Rhythmus, damit er nicht nur die Oberfläche abfragt, sondern auch auf die Bilder hinter den Bildern blickt. Sonst läuft die Wahrnehmung zunehmend nur auf einer grellen Oberfläche ab.

Damit brechen ganze inhaltliche Segmente weg. Viele sagen, dafür sei das Fernsehen nicht zuständig, die Leute sollen Bücher lesen oder ins Kino gehen. Aber es gehört zum Kulturauftrag des Fernsehens, diese Form der Reflexion, auch auf gesellschaftliche Zustände, zu bewahren.

Natürlich können solche Erzählformen nicht der TV-Standard sein. Aber wenn man diese Pole kappt, hat das Fernsehen in sich nichts mehr, woran es sich reiben kann. Meine Pausen im Film über Gerhard Schröder zum Beispiel stehen sicherlich kritisch im Verhältnis zur aktuellen Berichterstattung. Wenn es diese Auseinandersetzung nicht mehr gibt, fällt ein bestimmter Raum von Wahrnehmung weg, jedenfalls für eine breite Öffentlichkeit. Dann ist diese Form der Reflexion zurückverwiesen auf eine Minderheit und damit ghettoisiert: das Problem von Arte.

Sie haben von der Verantwortlichkeit des Regisseurs gegenüber der Realität gesprochen. Was ist damit gemeint?

Ein Spielfilmregisseur trägt Verantwortung gegenüber der fiktionalen Realität in seinem Film, gegenüber seinen Schauspielern und den Figuren, die diese Schauspieler darstellen. Der Dokumentarist hat eine Verantwortung gegenüber der nonfiktionalen Realität. Diese Realität hält viele wunderbare Dinge bereit und hat mir über die Jahre meine Existenz garantiert. Meine Verantwortlichkeit besteht erstens darin, an diese Realität zu glauben. Und zweitens, ihr nicht alles zu entreißen, was sie in sich trägt.

Das ist durchaus ein Problem. Der Markt will alle Bilder haben. Die Frage ist: Sollen alle Bilder gedreht werden? Da sage ich klar: Nein. Die nicht gedrehten Bilder sind mir mittlerweile wichtiger als die gedrehten. Filme funktionieren auf Dauer nur, wenn man ihnen ein Geheimnis lässt. Wer alles auflöst und zeigt, langweilt den Zuschauer am Ende nur. Der Zuschauer will gar nicht alles wissen. Er will auch seine Phantasie ins Spiel bringen.

So ist es mit der Realität auch. Sie will nicht alles preisgeben und sie tut es auch nicht. Ich sehe darin eigentlich erst die Chance, mit ihr respektvoll umzugehen. Aber der Markt will alle Bilder und ich weiß nicht, wohin uns das führt. Vielleicht wird diese Realität einmal überhaupt nichts mehr preisgeben, weil sich keiner mehr für ihr Geheimnisse interessiert.

Die Realität bringt mir in meinen Filmen die wunderbarsten Momente. Es ist doch klar, dass sie etwas zurück haben will. Das ist ein Deal. Man kann nicht immer nur wegnehmen wollen und nichts zurückgeben. Das klingt esoterisch. Ist es aber nicht. Es ist ganz konkret. Man muss beim Drehen die Gelassenheit in sich finden, etwas zu beobachten, die Kamera im richtigen Moment aufgebaut zu haben – und dann auch einmal zu sagen: Ich drehe jetzt nicht. Ich lasse diesen Moment einfach ziehen, nehme ihn nicht mit, dokumentiere ihn nicht, mache ihn nicht ewig und mache ihn nicht öffentlich.

Wie bereitet die Filmhochschule die Studenten auf diese Veränderungen und Umbrüche vor?

Die Studenten sind medial erzogen, eine Generation, die komplett mit den Medien aufgewachsen ist. Wenn sie zu uns kommen – in Ludwigsburg haben sie im Grundstudium nur eine spielfilmorientierte Ausbildung – sind sie erst mal in diesen Fragen Neulinge. Im besten Falle interessieren sie sich für diese Fragen. Wir müssen ihnen die Problematik vorhalten und sie dazu anhalten, sich damit auseinander zu setzen.

Deshalb ist es auch wichtig, ihnen die verschiedenen Modelle und Formate vorzuführen. Damit haben wir jetzt begonnen. Wir fördern zwar nach wie vor den Autorendokumentarfilm, also das Einzelstück mit Autorenhandschrift. Aber wir laden jetzt jedes Jahr Redakteure oder Produzenten mit unterschiedlichen Formaten in die Schule ein. Die Diskussion über Formate und wie man Formate füllen kann, soll die Studenten nicht erst treffen, wenn sie fertig sind. Und es geht natürlich nur mit Redakteuren und Produzenten, die dafür offen sind und bereit, ihr Format kritisch zu betrachten.

Es wird wichtig sein, auch den Formaten wieder bestimmte individuelle Strukturen zu geben. Autoren sollen nicht bloß Ausführungsgehilfen werden für Produzenten und Redaktionen, sondern kraft ihrer Persönlichkeit auch vorgegebene Formate mit einer Autorenhandschrift prägen können. Das ist das Überlebensprinzip. Nur wer es schafft, sich mit einer Art von Handschrift zu etablieren, wird auch gestalten und vielleicht auch Festlegungen unterlaufen können.

Letztlich geht es nur um die Haltung. Der Markt will alles haben, was erfolgreich ist. Die erzählerischen Mittel sind zunächst zweitrangig. Der Erfolg definiert das letztlich nach unten. Für Autoren, die Formate ausfüllen, heißt das: Die eigene Haltung noch genauer zu überprüfen, Klarheit schaffen, wo sie die Grenzen ziehen. Nach Erzählformen suchen, über die sich auch in den Formaten etwas von Belang erzählen lässt.

Der Umgang mit der Realität steht und fällt aber nicht damit, ob man Dokumentarisches formatiert oder seriell bearbeitet oder in individuellen Einzelstücken. Nicht dem Format an sich ist ein Vorwurf zu machen. Es geht darum, wer das Format ausfüllt und wie er es ausfüllt, mit welcher Verantwortlichkeit, mit welcher Einstellung.

Was ist aus Ihrer Sicht ein Format?

Das Gegenteil des Formats ist das individuelle Einzelstück. Man kann jede Sendelänge schon ein Format nennen. Aber so streng würde ich das nicht sehen. Ein Format fängt da an, wo bestimmte Vorgaben redaktioneller oder produktionstechnischer Art vorliegen, die als unverrückbare Parameter übernommen werden müssen.

Es gibt weiche und es gibt harte Formate. Ein weiches Format ist zum Beispiel „Menschen und Straßen“. Da lautet die Vorgabe: Dokumentiere eine Straße und die Leute auf dieser Straße. In dieser Minimalformel kann sich ein Autor frei bewegen. Im Übrigen wird da noch der Autorenfilm verlangt. Der Autor hat einen sehr breiten Spielraum.

Bei anderen Formaten, etwa „Länder Menschen Abenteuer“ oder „Schätze der Welt“ treffen Autoren auf viel strengere Vorgaben. Man muss sich überlegen, ob man das will.

Die neue Variante sind die seriellen Formen, Reihen oder Mehrteiler: „Das Rote Quadrat“ oder „Legenden“ oder „Deutsche Vereine“. Hier finden wir thematische Vorgaben und unter Umständen auch ästhetische: Wie das Licht gestaltet ist und wo die Interviewpartner sitzen. Manchmal sind Fragenkomplexe oder die Fragen selbst vorgegeben. Er werden Erwartungshaltungen formatiert.

Diese Bedingungen muss man kennen, ehe man sich darauf einlässt. Und wenn die Spielräume enger werden für eine individuelle Gestaltung, muss man eben pfiffiger sein. Oder man muss diese Reibung wollen und kann deshalb damit zurecht kommen. Es sind ja in diesen Formaten auch sehr gute Filme entstanden.

Die Formatierung geht fließend, von den weichen Formaten über die traditionellen bis hin zu den neuen Varianten, in denen, wenn der Stoff zum Autor kommt, alles vorgegeben ist. Da definiert sich die Arbeit des Regisseurs anders. Sie ist dann eher vergleichbar der Tätigkeit eines Regisseurs, der im fiktionalen Bereich eine Vorabendserie dreht.

Welche Rolle spielen jetzt und künftig technische Entwicklungen wie die kleinen digitalen Kameras und die Postproduktion?

Die Postproduktion, die eigentlich erst nach dem Schnitt einsetzt, ist sehr aufwändig geworden. Heute wird auch im Dokumentarischen – und da sind die Studenten völlig narrisch – wochenlang digital gemischt, mit Sound-Design und visuellen Effekten. Kein Titel darf mehr nur schwarze Schrift auf Bild sein. Alles muss gestylt und designed sein.

Auch da gilt: Manche machen etwas aus diesen Möglichkeiten. Wenn es im Zusammenhang mit dem Thema steht, mag mir das auch recht sein. Doch viele Filme werden überfrachtet. Das sieht man auch im Fernsehen oft, dass Geschichten in der Postproduktion stilistisch hochgereizt, ja aufgeputscht werden. Auch da handelt es sich um eine Form von Fiktionalisierung. Man belässt einen O-Ton nicht mehr als O-Ton sein, sondern gibt ihm eine für den Zuschauer nicht mehr spürbare Verdichtung, wie man sie aus dem Spielfilm kennt. Es werden Geräusche dazu gestellt und alles wird digital aufgemöbelt. In vielen Fällen ist das gar nicht notwendig. Eine gute Geschichte erzählt sich immer, auch ohne Effekte.

Aber technische Dinge gewinnen eben sehr an Bedeutung. Die Studenten verlassen sich auch darauf. Eine bestimmte Nachlässigkeit beim Drehen wird schon oft mit dem Argument abgedeckt, das könne man in der Postproduktion schon regeln.

Folgt das Fernsehen künftig seinen eigenen Dramaturgien?

Ja, und dagegen ist auch theoretisch nichts zu sagen. Wir können beobachten, dass filmische Erzählformen im Fernsehen allmählich verschwinden. Der Unterschied zwischen einer kinematographischen Dramaturgie und der Fernseh-dramaturgie wird größer. Das Fernsehen wird mehr und mehr eigene Varianten von Dramaturgie hervorbringen und eigene Erzählformen, sowohl in den fiktionalen wie in den nicht-fiktionalen Formen.

Die Kategorien des Fernsehens sind: live, seriell, kurze Erzählbögen, Event-orientiert. Information wird sich noch viel stärker mit der Unterhaltung paaren. Das macht die Doku-Soap auch. Im Prinzip kann man die Dramaturgie von Tierfilmen in Doku-Soaps wiederfinden. Der Menschenfilm wird zum Tierfilm. Zum exklusiven zoologischen Ereignis. „Schwarzwaldhaus 1902“ ist eigentlich auch so. Eine exotische Spezies wird ausgestellt.

Ich finde das alles jedoch nicht entmutigend. Man muss nur klären, wie lange man sich daran beteiligen will, wie lange man die Kraft aufbringen will, Formate zu überlaufen, zu hintergehen oder anders auszufüllen. Jede Entwicklung bietet immer auch gleichzeitig Raum für Opposition. Es wird nicht auf eine totale Vereinheitlichung hinauslaufen.

Es gibt einen starken Zug zur Kooperation, sowohl zwischen einzelnen Sendern wie auch interdisziplinär.

Viele sind zur Zeit damit beauftragt, interdisziplinäre Projekte auf die Beine zu stellen. Irgendwann werden die klassischen Ressorts nicht mehr existieren. Keine Kultur mehr, keine Politik und keine Wissenschaftsredaktion. Sondern nur noch die Erfolgsredaktion Eins und die Erfolgsredaktion Zwei. Und obendrauf die Event-Redaktion. Dort versammeln sich dann alle Macher, ob aus fiktionalen oder nonfiktionalen Genres. Vielleicht werden die Redaktionen nach Ausstrahlungssegmenten aufgeteilt: Vorabend, Prime Time, Nacht. Dazu dann noch die Marketingleute und Spezialisten aus dem internationalen Geschäft. Solche strukturellen Veränderungen werden kommen.

6. Zusammenfassung

Vorliegende Expertise untersucht den Prozess der Formatierung, wie er an dokumentarischen Sendungen im Fernsehen zu beobachten ist. Die empirische Analyse des Monats Oktober 2002 führt zu dem Ergebnis, dass zwei Drittel der entsprechenden Sendungen formatiert sind, wenn auch in unterschiedlichen Graden. Das gilt vor allem für die Längenformatierung innerhalb der Sendeschemata. Besonders auffällig ist die Tatsache, dass nahezu 90 Prozent der Sendungen auf Längen von 30 und 45 Minuten festgelegt sind. Die Dritten Programme der ARD sowie die beiden Kulturkanäle sind die wichtigsten Abspielorte für dokumentarische Programme. Die Formatierung verändert auch die herkömmlichen Beziehungen zwischen Autoren, Produzenten und Redakteuren. Redakteure und/oder Produzenten greifen stärker in Themen und Umsetzung ein, um die Formate zu bedienen. Darüber geben vor allem auch die Interviews Auskunft.

Die quantitative Analyse bietet die Basis für die weitergehende qualitative Untersuchung, was in diesem Prozess der Formatierung vor sich geht. Die These lautet: Formatierung ist weit verbreitet, aber dieser Prozess wird nur undeutlich wahrgenommen, weil alle Unterschiede unter dem Begriff Doku verschwinden. Es ist festzustellen, dass der Begriff des Formats, der aus dem Lizenzhandel kommt, inzwischen zum Leitbegriff geworden ist und den früheren Leitbegriff des Genres ersetzt hat. Unter dem Dach der Formatierung werden vorhandene Genres verändert, neu zusammengesetzt oder, wie mit der Doku-Soap, neue Genres kreiert. Die Formatierung geht einher mit einer Ausdifferenzierung dokumentarischer Formen.

Im Prozess dieser Ausdifferenzierung werden häufig vorhandene Erwälweisen zu hybriden Formen verschmolzen. Vor allem sind Mischformen erkennbar, in denen Dokumentarisches und Fiktionales miteinander verschmolzen wird, manchmal undurchschaubar für den Zuschauer. Dafür bieten auch neue technische Entwicklungen, digitale Kameras, digitaler Schnitt, Postproduktion gute Voraussetzungen. Es entstehen neue Arten von dokumentarischen Geschichten wie etwa die erfolgreiche Produktion „Schwarzwaldhaus 1902“, ein sogenanntes „Life history“-Format.

Die beiden Prozesse der Formatierung und der Vermischung der Genres wirken in die gleiche Richtung. Je stärker unter dem dominierenden Aspekt der Unterhaltung formatiert wird, desto stärker wird allerdings auch die Tendenz, zu erzählerischen Formen wie beispielsweise der Nach-Inszenierung oder der Computer-Animation zu greifen. Damit unterliegen dokumentarische Arbeiten einer Tendenz zur Fiktionalisierung und Entrealisierung. Das ist, so die These, ein Prozess von insgesamt großer kultureller Bedeutung. Am Beispiel von „Schwarzwaldhaus 1902“, einer aufs Dokumentarische setzenden Produktion, lässt sich gut zeigen, dass derzeit zwischen Machern und Zuschauern im praktischen Fernseh-Alltag neu ausgehandelt wird, was wir unter dokumentarisch und authentisch verstehen und künftig verstehen werden.

Die ausführlichen Interviews verstehen sich als Materialsammlung. Sie zeigen in großen Zusammenhängen wie auch in vielen Details, dass der Umgang mit dokumentarischen Programmen zur Zeit großen Veränderungen unterworfen ist. Vielen daran Beteiligten die Möglichkeit zu geben, sich in diesen Veränderungen zurechtzufinden und dafür Material zur Verfügung zu stellen, ist die Absicht dieser Expertise.

7. Was Wann Wer Wo

Sendeplätze, Adressen, Kontakte

- zusammengestellt nach den Angaben der Sender, Stand März 2003
- aufgeführt in alphabetischer Reihenfolge der Sendernamen

ARD,

**Arnulfstr. 42, 80335 München, Tel. 089/5900-01, Fax 089/5900-3249,
www.das-erste.de**

Bilderbuch Deutschland

Sendeplatz: sonntags, 13.45 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich, ca. 37-mal jährlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Reise und Kultur
 Ansprechpartner: Redakteure der jeweiligen Anstalten

Religionsplatz am Sonntag

Sendeplatz: sonntags, 17.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich, ca. 40-mal jährlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportagen und Porträts
 Themenbereiche: Fragen und Probleme der Weltreligionen
 Ansprechpartner: Redakteure der jeweiligen Anstalten

Dokumentationsreihen

Sendeplatz: montags, 21.45 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: grundsätzlich offen und breit
 Ansprechpartner: Redakteure der jeweiligen Anstalten

ARD-Feature

Sendeplatz: mittwochs, 21.45 Uhr und 23.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich, jährlich ca. 40 Sendungen
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Feature
 Themenbereiche: Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, Wissenschaft, Kultur, Religion
 Ansprechpartner: Redakteure der jeweiligen Anstalten

Der Dokumentarfilm

Sendeplatz:	mittwochs, 23.00 Uhr
Ausstrahlung:	ca. zwölfmal jährlich in zwei Staffeln
Länge:	60-90 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm
Themenbereiche:	insbesondere der deutschen Gesellschaft
Ansprechpartner:	Redakteure der jeweiligen Anstalten

ARTE G.E.I.E. – Der Europäische Kulturkanal,
2a, rue de la Fonderie, 67080 Strasbourg Cedex, Frankreich,
Tel. 0033/38814-2222, Fax 0033/38814-2200, www.arte-tv.com

Die Dinge des Lebens

Sendeplatz: samstags, 16.45 Uhr im Wechsel mit „Kaleidoskop“
 Ausstrahlung: i.d.R. zweimal im Monat
 Länge: 26 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Geschichten über unspektakuläre Dinge, die unsere Alltagskultur beeinflussen
 Ansprechpartnerin: Anett Sager, a-sager@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2554

Kaleidoskop

Sendeplatz: samstags, 16.45 Uhr im Wechsel mit „Die Dinge des Lebens“
 Ausstrahlung: i.d.R. zweimal im Monat
 Länge: 26 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Kultur und Architektur
 Ansprechpartnerin: Uta Cappel, u-cappel@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2473

Ein Tag mit Folgen

Sendeplatz: samstags, 18.00 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 52 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Menschen und deren Schicksale
 Ansprechpartnerin: Uta Cappel, u-cappel@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2473

Kunst und Kultur

Sendeplatz: samstags, 20.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal pro Woche
 Länge: 26 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Kunst und Kultur
 Ansprechpartnerin: Ulle Schröder, u-schroeder@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2217

Entdeckung

Sendeplatz:	samstags, 20.45 Uhr und freitags, 15.15 Uhr
Ausstrahlung:	zweimal wöchentlich
Länge:	52 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	die letzten geschichtlichen, geographischen und anthropologischen Rätsel unseres Planeten
Ansprechpartner:	Christian Cools, c-cools@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2019

Spätvorstellung

Sendeplatz:	samstags, 0.15 Uhr
Ausstrahlung:	einmal pro Woche
Länge:	100 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm/Fernsehfilm
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartnerin:	Anne Baumann, a-baumann@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2445

Die großen Sportduelle

Sendeplatz:	sonntags, 17.30 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	41 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Sport, Sporthistorie
Ansprechpartner:	Stéphane Monthiers, s-monthiers@arte-tv.com

Zu Tisch in...

Sendeplatz:	sonntags, 16.45 Uhr und dienstags, 14.00 Uhr
Länge:	26 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	die europäische Kochkunst, ihre Kultur und ihre Wurzeln
Ansprechpartnerin:	Catherine Le Goff, c-legoff@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2556

Biographie

Sendeplatz:	sonntags, 18.15 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	41 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Porträts bedeutender Persönlichkeiten oder prominenter Familien aus den unterschiedlichsten Bereichen
Ansprechpartner:	Stéphane Monthiers, s-monthiers@arte-tv.com

Natur & Umwelt

Sendeplatz:	montags, 19.00 Uhr
Ausstrahlung:	zwei- bis dreimal pro Monat
Länge:	41 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Natur- und Tierdokumentationen
Ansprechpartnerin:	Catherine Le Goff, c-legoff@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2556

360° – Die GEO-Reportage

Sendeplatz:	einmal im Monat, montags bis donnerstags, 20.15 Uhr und zweimal im Monat, dienstags bis samstags, 16.15 Uhr, im Wechsel mit Doku-Soap
Länge:	4 bzw. 5 x 26 Minuten
Genre:	Dokumentation, Reportage
Themenbereiche:	Tiere und Natur, Wissenschaft und Technik, Abenteuer und Reisen, Geschichte und Zeitgeschichte
Ansprechpartnerin:	Antoinette Spielmann, a-spielmann@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2097

Doku-Soap

Sendeplatz:	einmal im Monat, montags bis freitags, 20.15 Uhr und zweimal im Monat, dienstags bis samstags, 16.15 Uhr im Wechsel mit 360° – Die GEO-Reportage
Länge:	5 x 26 Minuten
Genre:	Reportage
Themenbereiche:	diverse Themen, die alle angehen, aber bisher noch selten in Reportagen Beachtung fanden
Ansprechpartnerin:	Anett Sager, a-sager@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2554

Reportage

Sendeplatz:	zweimal im Monat, montags bis freitags, 20.15 Uhr, im Wechsel mit Doku-Soap und „360 °“ – die GEO-Reportage
Länge:	26 Minuten
Genre:	Reportage
Themenbereiche:	breite Palette von Politik und Wirtschaft über Gesellschaft bishin zu Kunst
Ansprechpartner:	Marco Nassivera, m-nassivera@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2266

Der Dokumentarfilm

Sendeplatz:	montags, 22.30 Uhr und Mittwochs, donnerstags und freitags 17.30 Uhr, im Wechsel mit Fernsehfilm/Spielfilm
Länge:	90 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm
Themenbereiche:	Autorenfilm zu einem Thema aus Europa und anderen Teilen der Welt
Ansprechpartnerin:	Corinne Bopp, c-bopp@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2218

Hab und Gut

Sendeplatz:	mittwochs, 14.00 Uhr und freitags, 16.45 Uhr, im Wechsel mit Familienalbum
Länge:	26 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	menschliches Dasein, ausgehend von materiellen Besitztümern und die Frage nach Armut und Reichtum, nach Glück und Unglück
Ansprechpartner:	Stéphane Monthiers, s-monthiers@arte-tv.com

Absolut

Sendeplatz:	mittwochs, 16.45 Uhr und freitags, 14.00 Uhr, im Wechsel mit „Mega“ und „Sample“
Länge:	26 Minuten
Genre:	Reportage- und Dokumagazin
Themenbereiche:	politisch-gesellschaftliche Themen für Jugendliche
Ansprechpartnerin:	Uta Cappel, u-cappel@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2473

Wissen

Sendeplatz:	mittwochs, 19.00 Uhr, samstags, 17.15 Uhr und freitags, 14.30 Uhr
Länge:	41 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	breit gestreute Dokumentationen über Pflanzen, Gebrauchsgegenstände, Nahrungsmittel usw.
Ansprechpartnerin:	Anett Sager, a-sager@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2554

Geschichte am Mittwoch

Sendeplatz:	mittwochs, 20.45 Uhr und 15.15 Uhr
Ausstrahlung:	zweimal wöchentlich
Länge:	52 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm/Dokumentation
Themenbereiche:	Geschichte, insbesondere der Zeitgeschichte
Ansprechpartner:	Peter Gottschalk, p-gottschalk@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2216

Profile

Sendeplatz: freitags, 23.15 Uhr
Ausstrahlung: einmal pro Woche
Länge: 70 Minuten/75 Minuten
Genre: Dokumentarfilm/Dokumentation
Themenbereiche: Porträts einer Persönlichkeit des aktuellen europäischen Kulturlebens
Ansprechpartnerin: Anne Baumann, a-baumann@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2445

Welt im Blick

Sendeplatz: freitags, 22.15 Uhr und donnerstags, 15.15 Uhr
Länge: 52 Minuten
Genre: Dokumentarfilm/Dokumentation
Themenbereiche: Gesellschaft und Kultur
Ansprechpartnerin: Corinne Bopp, c-bopp@arte-tv.com, Tel. 0033/38814-2218

**BR, Rundfunkplatz 1, 80335 München,
Tel. 089/3806-0, www.br-online.de**

Kultur-Dokus

Sendeplatz: samstags, 20.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 60 Minuten
 Genre: Dokumentationen
 Themenbereiche: Kultur im weitesten Sinne – Geographie, Gesellschaft, Geschichte
 Ansprechpartner: Programmbereich Kultur und Familie,
 Dr. Sabine Scharnagl, Tel. 089/3806-5721

Lebenslinien

Sendeplatz: montags, 19.30 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Porträts
 Themenbereiche: diverse
 Ansprechpartner: Renate Stegmüller, Tel. 089/3806-5043 oder
 Christel Hinrichsen, Tel. 089/3806-5180

Zeitreisen

Sendeplatz: montags, 22.45 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentationen
 Themenbereiche: kulturelle, geschichtliche oder zeitgeschichtliche Themen
 Ansprechpartner: Programmbereich Wissen – Bildung – Geschichte,
 Ulrike Leutheusser, Tel. 089/3806-5178

Bilder einer Landschaft

Sendeplatz: mittwochs, 19.30 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentationen
 Themenbereiche: Kulturlandschaften
 Ansprechpartner: Programmbereich Kultur und Familie,
 Dr. Sabine Scharnagl, Tel. 089/3806-5721

Faszination Wissen

Sendeplatz: donnerstags, 19.30 Uhr
Ausstrahlung: 14-tägig
Länge: 45 Minuten
Genre: Dokumentationen
Themenbereiche: Wissenschaft
Ansprechpartner: Programmbereich Wissen – Bildung – Geschichte,
Ulrike Leutheusser, Tel. 089/3806-5178

**3sat, 55100 Mainz,
Tel. 06131/706479, www.3sat.de**

Dok. Historie

Sendeplatz: samstags, 14.15 Uhr
 Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Geschichte
 Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kirche

Sendeplatz: samstags, 14.45 Uhr
 Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Kirche und Gesellschaft
 Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Reportage/Dok. Gesellschaft

Sendeplatz: samstags, 18.00 Uhr
 Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation/Reportage
 Themenbereiche: Gesellschaft
 Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Tiere

Sendeplatz: samstags, 18.30 Uhr
 Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Tiere
 Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur

Sendeplatz:	samstags, 19.20 Uhr, und montags, 9.05 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation, manchmal Magazin
Themenbereiche:	Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Theater/Musik/Ballett

Sendeplatz:	samstags, 22.15 Uhr
Ausstrahlung:	30-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur, Theater, Musik, Ballett
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok.

Sendeplatz:	sonntags, 13.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Vor 30 Jahren

Sendeplatz:	sonntags, 14.00 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Alltagskultur

Sendeplatz:	sonntags, 14.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 bis 45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Wissenschaft (hitec. die dokumentation)

Sendeplatz:	sonntags, 14.00 Uhr und dienstags, 15.00 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Wissenschaft und Forschung
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Mehrteiler

Sendeplatz:	sonntags, 16.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Mehrteiler

Sendeplatz:	sonntags, 20.15 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Schätze der Welt – Erbe der Menschheit

Sendeplatz:	sonntags, 21.00 Uhr, und dienstags 15.30 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	wöchentlich, ca. 50 Sendungen pro Jahr
Länge:	15 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	das Welt- und Kulturerbe der UNESCO
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dokumentarfilmzeit

Sendeplatz:	sonntags, 21.15 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	90 bis 120 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	Inge Claßen, 06131/70-2170, classes.i@zdf.de , Magrit Schreiber, 06131/70-6422, schreiber.m@zdf.de

Dok. Bildung

Sendeplatz:	montags bis mittwochs jeweils 15.45 Uhr, donnerstags und freitags jeweils 16.00 Uhr
Ausstrahlung:	i.d.R. fünfmal pro Woche
Länge:	montags bis mittwochs jeweils 45 Minuten, donnerstags und freitags jeweils 30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Bildung und Wissenschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Bilderbuch Deutschland

Sendeplatz:	montags, 16.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Reise und Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

ARD exklusiv

Sendeplatz:	montags, 18.00 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Gesellschaft

Sendeplatz:	montags, 21.15 Uhr und dienstags, 13.15 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur/Reisen

Sendeplatz:	montags, 21.00 Uhr, und dienstags, 14.00 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm
Themenbereiche:	Reise und Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur

Sendeplatz:	montags, 22.25 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Discovery

Sendeplatz:	dienstags, 16.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Wissenschaft, Technik, Forschung
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Die ZDF reportage

Sendeplatz:	dienstags, 18.00 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Reportage
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Reportage (von ORF oder SF DRS)

Sendeplatz:	mittwochs, 18.00 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Gesellschaft

Sendeplatz:	mittwochs, 20.15 Uhr und donnerstags, 13.15 Uhr als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur

Sendeplatz:	mittwochs, 21.00 Uhr, und donnerstags, 14.00 als Wiederholung
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur

Sendeplatz:	mittwochs, 23.55 Uhr
Ausstrahlung:	26-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Länder, Regionen, Abenteuer

Sendeplatz:	donnerstags, 16.30 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur, Reise
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

37°

Sendeplatz:	donnerstags, 18.00 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Themenbereiche:	Menschen und ihre Lebenslinien, -krisen, -entscheidungen und Grundbefindlichkeiten
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur/Gesellschaft

Sendeplatz:	donnerstags, 22.25 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur und Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Kultur/Gesellschaft

Sendeplatz:	donnerstags, 22.25 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Kultur und Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok./Feature Gesellschaft

Sendeplatz:	donnerstags, 23.10 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation/Feature
Themenbereiche:	Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok./Feature Gesellschaft

Sendeplatz:	donnerstags, 23.10 Uhr
Ausstrahlung:	52-mal im Jahr
Länge:	45 bis 60 Minuten
Genre:	Dokumentation/Feature
Themenbereiche:	Gesellschaft
Ansprechpartner:	die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Reportage ARD

Sendeplatz: freitags, 18.00 Uhr
Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
Länge: 30 Minuten
Genre: Reportage
Themenbereiche: diverses
Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

Dok. Natur

Sendeplatz: freitags, 20.15 Uhr
Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
Länge: 45 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: Natur
Ansprechpartner: die verantwortlichen Redakteure der jeweiligen Anstalten der ARD sowie ZDF, ORF und SRG

**HR, Bertramstr., 60320 Frankfurt,
Tel. 069/155-1, Fax 069/155-2900, www.hessenfernsehen.de**

Zeitreise

Sendeplatz: donnerstags, 21.30 Uhr
 Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Geschichte, Schwerpunkt Innenpolitik und Gesellschaft
 Ansprechpartner: Esther Schapira, Tel. 069/155-2932, eschapira@hr-online.de

Auswärts-Reportage

Sendeplatz: montags, 21.45 Uhr
 Ausstrahlung: 14-tägig
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: Ausland, Schwerpunkt Politik und Gesellschaft
 Ansprechpartner: Edith Lange, Tel. 069/155-2596, elange@hr-online.de

Der Dokumentarfilm

Sendeplatz: sonntags, wechselnder Beginn zwischen ca. 11.00 und 13.00 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 45 bis etwa 150 Minuten
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: diverser
 Ansprechpartner: Dr. Georg M. Hafner, Tel. 069/155-30, ghafner@hr-online.de

Der Dokumentarfilm

Sendeplatz: sonntags, ca. 23.10 Uhr
 Ausstrahlung: von Juli an für ein halbes Jahr wöchentlich
 Länge: ab ca. 45 Minuten, nach hinten offen
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: diverser
 Ansprechpartner: Dr. Georg M. Hafner, Tel. 069/155-30, ghafner@hr-online.de

**Kabel 1 Fernsehen GmbH, Gutenbergstr. 1, 85774 Unterföhring,
Tel. 089/9507-2100, Fax 089/9507-2109, www.kabel1.de**

K 1 Extra

Sendeplatz: samstags, 22.15 Uhr
Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
Länge: 60 Minuten
Genre: Dokumentationen
Themenbereiche: mono- und multithematische Dokumentation über große Ereignisse und Phänomene des 20. Jahrhunderts
Ansprechpartner: Dagmar Brandau, Tel. 089/9507-2185, dagmar.brandau@kabel1.de
Bemerkungen: seit 29.3.2003 in der Prime Time (vorher donnerstags, 23.10 Uhr)

K 1 Reportage

Sendeplatz: donnerstags, 22.15 Uhr
Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
Länge: 60 Minuten
Genre: Reportage
Themenbereiche: diverses, monothematisch
Ansprechpartner: Julia Abach, Tel. 089/9507-2244, julia.abach@kabel1.de

**MDR, Kantstr. 71-73, 04275 Leipzig,
Tel. 0341/300-7208, Fax 0341/300-7281, www.mdr.de**

Dokumentarfilm

Sendeplatz: dienstags, 22.05 Uhr
 Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: Geschichte, Gesellschaft, Zeitgeschehen
 Ansprechpartner: Heribert Schneiders, Tel. 0341/300-7207,
 Martin Hübner, Tel. 0341/300-7208,
 geschichte-gesellschaft@mdr.de

Dokumentarfilm

Sendeplatz: mittwochs, 23.35 Uhr
 Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
 Länge: ab 60 Minuten
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: Geschichte, Gesellschaft, Zeitgeschehen
 Ansprechpartner: Dr. Beate Schönfeld, Tel. 0341/300-7207,
 geschichte-gesellschaft@mdr.de

Reportage

Sendeplatz: mittwochs, 20.45 Uhr
 Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: Zeitgeschehen
 Ansprechpartner: Peter Dreckmann, Tel. 0341/300-7216, reportage-kultur@mdr.de

Hierzulande

Sendeplatz: dienstags, 21.30 Uhr
 Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
 Länge: 15 Minuten
 Genre: Doku-Soap
 Themenbereiche: bunte Geschichten aus dem Sendegebiet
 Ansprechpartner: Peter Dreckmann, Tel. 0341/300-7216, reportage-kultur@mdr.de

Bei uns entdeckt

Sendeplatz: samstags, 18.00 Uhr
Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
Länge: 15 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: Kultur und Kulturhistorisches aus dem Sendegebiet
Ansprechpartner: Peter Dreckmann, Tel. 0341/300-7216, reportage-kultur@mdr.de

Nah dran

Sendeplatz: donnerstags, 22.35 Uhr
Ausstrahlung: i.d.R. einmal wöchentlich
Länge: 30 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: Kirche und Gesellschaft
Ansprechpartner: Susanne Sturm, Tel. 0341/300-7222, kirchenred@mdr.de

**NDR, Hugh-Greene-Weg 1, 22529 Hamburg,
Tel. 040/4156-0, www.ndr.de**

DokZeit

Sendeplatz: montags bis donnerstags jeweils 15.15 Uhr
 Ausstrahlung: viermal pro Woche
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: diverses
 Ansprechpartner: Andreas Reichstein, Tel. 040/4156-5216

Natur und Wissenschaft

Sendeplatz: montags, 13.00 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Wissenschaft, Ökologie, Freizeit
 Ansprechpartner: Wolfgang Buck, Tel. 040/4156-5291

Tierwelten

Sendeplatz: mittwochs, 20.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Tierdokumentationen
 Themenbereiche: Tiere
 Ansprechpartner: Wolf Lengwenus, Tel. 040/4156-4788

Länder – Menschen – Abenteuer

Sendeplatz: donnerstags, 20.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentationen
 Themenbereiche: fremde Kulturen
 Ansprechpartner: Wolf Lengwenus, Tel. 040/4156-4788

Geschichtsthema

Sendeplatz:	mittwochs, 23.00 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Geschichte/Zeitgeschichte
Ansprechpartner:	Silvia Gutmann, Tel. 040/4156-5228

Das Thema

Sendeplatz:	dienstags, 23.00 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Features und Dokumentation
Themenbereiche:	Politik, Gesellschaft, Zeitgeschehen
Ansprechpartner:	Rainer Markgraf (Inland), Tel. 040/4156-4868, Thomas Berbner (Ausland), Tel. 040/4156-4864 oder Knut Weinrich, Tel. 040/4156-4766

Dokumentarfilm

Sendeplatz:	montags, 0.00 Uhr
Länge:	bis ca. 120 Minuten
Genre:	Dokumentarfilm
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	Barbara Denz, Tel. 040/4156-5112

Nordstory-Maritim

Sendeplatz:	freitags, 20.15 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	60 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	maritime Themen
Ansprechpartner:	Alexander von Sallwitz, Tel. 040/4156-4877

Prisma – Dokumentationen

Sendeplatz:	dienstags, 22.15 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Wissenschaftsfeature
Themenbereiche:	Wissenschaft
Ansprechpartner:	Wolfgang Buck, Tel. 040/4156-5291

Kompass

Sendeplatz:	sonntags, 16.00 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentationen
Themenbereiche:	Gesellschafts- und Alltagskultur
Ansprechpartner:	Werner Grave, Tel. 040/4156-5297

Kulturthema

Sendeplatz:	samstags, 13.00 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	diverses
Ansprechpartner:	Florian Huber, Tel. 040/4156-4781

Meereswelten

Sendeplatz:	dienstags, 13.30 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	30 Minuten
Genre:	Naturdokumentationen
Themenbereiche:	Natur
Ansprechpartner:	Wolf Lengwenus, Tel. 040/4156-4788

Bilderbuch Deutschland

Sendeplatz:	montags bis donnerstags jeweils 14.30 Uhr
Ausstrahlung:	viermal pro Woche
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentationen
Themenbereiche:	Städte- und Landschaftsporträts
Ansprechpartner:	Andreas Reichstein, Tel. 040/4156-5216

Klassik

Sendeplatz:	samstags, 12.00 Uhr
Ausstrahlung:	einmal wöchentlich
Länge:	60 Minuten
Genre:	Porträts, Dokumentationen
Themenbereiche:	Konzertaufnahmen, alles rund um klassische Themen
Ansprechpartner:	Heike Valentin, Tel. 040/4156-5771

Die Reportage

Sendeplatz: dienstags, 21.45 Uhr
Ausstrahlung: einmal wöchentlich
Länge: 30 Minuten
Genre: Reportage
Themenbereiche: diverses
Ansprechpartner: Erika Mondry (Inland), Tel. 040/4156-5139,
Thomas Berbner (Ausland), Tel. 040/4156-4864,
Margarete Runte-Plewnia (ARD-exklusiv), Tel. 040/4156-4870
Bemerkungen: für NDR und ARD exklusiv

**ORB, Marlene-Dietrich-Allee 20, 14482 Potsdam,
Tel. 0331/731-0, Fax 0331/731-3571, www.orb.de**

Die Reportage im ORB

Sendeplatz: freitags, 20.45 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: alle Bereiche zur Gegenwart der Region – politische aktuelle Themen, wirtschaftlich Brisantes und unterhaltsame Porträts
 Ansprechpartner: Manuela Jödicke, m.joedicke@orb.de, Tel. 0331/731-3646, Jens Stubenrauch, j.stubenrauch@orb.de
 Produktion: ca. 20 Eigenproduktionen, vier Auftragsproduktionen und 25 Übernahmen

Der Dokumentarfilm

Sendeplatz: montags, 22.15 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: ca. 90 Minuten
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: Filme drehen sich um Geschichte und Gegenwart der Region Brandenburg
 Ansprechpartner: Birgit Mehler, Tel. 0331/731-3835, b.mehler@orb.de, bei ORB-Produktionen
 Manuela Jödicke, Tel. 0331/731-3646, m.joedicke@orb.de
 Produktion: ca. zwei bis drei Eigen- und Auftragsproduktionen, ca. eine Kaufproduktionen und ca. 45 Übernahmen
 Bemerkungen: das Angebot wird ergänzt durch Studentenfilme der HFF Babelsberg

Dokumentation (kein fester Titel)

Sendeplatz: sonntags, 13.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Religiöse, karitative, soziale Themen vorwiegend aus Brandenburg, aber auch mit Blick in die Welt
 Ansprechpartner: Redaktion Kirche und Soziales, Harald Quist, Tel. 0331/3124148, h.quist@orb.de
 Produktion: fünf bis sechs Eigenproduktionen, alles andere Wiederholungen bzw. Übernahmen aus den anderen Dritten Programmen

**ProSieben Television GmbH, Medienallee 7, 85774 Unterföhring,
Tel. 089/950710, Fax 089/95071122, www.prosieben.de**

Die ProSieben Reportage

Sendeplatz: mittwochs, ca. 23.15 Uhr
Ausstrahlung: wöchentlich
Länge: ca. 45 Minuten netto
Genre: Reportage
Themenbereiche: aus Gesellschaft und Technik und einem ebenso vielfältigen wie spannenden „Alltag“
Ansprechpartner: Michaela Hummel, Redaktionsleitung „ProSieben Reportage“ bei Filmproduktion Janus GmbH,
Tel. 089/9601-6660, michaela.hummel@janusfilm.de
Produktion: für ProSieben auftragsproduziert von Filmproduktion Janus GmbH

**RTL Television GmbH, Aachener Str. 1036, 50858 Köln,
Tel. 0221/456-0, Fax 0221/456-1690, www.rtl.de**

Die große Reportage

Sendeplatz: sonntags, ca. 23.00 Uhr
Ausstrahlung: 14-tägig, im Wechsel mit „Helden des Alltags“
Länge: 45 Minuten
Genre: Reportage
Themenbereiche: unterschiedlich, zum Beispiel Gesellschaft, Wirtschaft, Soziales
Ansprechpartner: Iris Bettray, Vera Pfeifer, Tel. 0221/88812-31,
vera.pfeifer@azmedia.de

Helden des Alltags

Sendeplatz: sonntags, ca. 23.00 Uhr
Ausstrahlung: 14-tägig, im Wechsel mit „Die große Reportage“
Länge: 25 Minuten
Genre: Doku-Soap
Themenbereiche: unterschiedlich, zum Beispiel Gesellschaft, Wirtschaft, Soziales
Ansprechpartner: Iris Bettray, Vera Pfeifer, Tel. 0221/88812-31,
vera.pfeifer@azmedia.de

**RTL 2 Fernsehen GmbH & Co. KG, Bavariafilmplatz 7, 82031 München-Grünwald,
Tel. 089/64185-0, Fax 089/64185-999, www.rtl2.de**

Redaktion spezial

Sendeplatz: sonntags, 23.10 Uhr
Länge: 70 Minuten
Ansprechpartner: Marc Rasmus, Tel. 089/64185-0, marc.rasmus@rtl2.de

exklusiv – die reportage

Sendeplatz: dienstags, 22.10 Uhr
Länge: 50 Minuten
Ansprechpartner: Marc Rasmus, Tel. 089/64185-0, marc.rasmus@rtl2.de

exklusiv – die reportage

Sendeplatz: mittwochs, 23.10 Uhr
Länge: 50 Minuten
Ansprechpartner: Marc Rasmus, Tel. 089/64185-0, marc.rasmus@rtl2.de

exklusiv – die reportage

Sendeplatz: donnerstags, 22.15 Uhr
Länge: 60 Minuten
Ansprechpartner: Marc Rasmus, Tel. 089/64185-0, marc.rasmus@rtl2.de

**SR, Funkhaus Halberg, 66100 Saarbrücken, Tel. 0681/602-0, Fax 0681/602-3874,
www.sr-online.de**

Reisewege

Sendeplatz: mittwochs, 21.00 Uhr, im Südwest Fernsehen
 Ausstrahlung: 42-mal im Jahr
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: unterschiedlichste Reiseregionen mit kulturellen Eigenschaften
 und landschaftlichen Besonderheiten und Reizen
 Ansprechpartner: Dr. Vera Meyer-Matheis, Tel. 0681/6022620, vmeyer@sr-online.de

Reisefeature (ohne festen Namen)

Sendeplatz: mittwochs, 21.00 Uhr, im Südwest Fernsehen
 Ausstrahlung: zehnmal im Jahr
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Feature, Reportage
 Themenbereiche: Reiseregionen in aller Welt mit interessanten Infos zu Land und
 Leuten und touristischen Aspekten
 Ansprechpartner: Kerstin Woldt, Tel. 0681/6023130, kwoldt@sr-online.de

Fahr mal hin

Sendeplatz: dienstags, 21.45 Uhr, im Südwest Fernsehen
 Ausstrahlung: zehnmal vom SR
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Vorstellung kulturell, historisch und touristisch interessanter Ziele
 der Großregion
 Ansprechpartner: Gaby Riedschy, Tel. 0681/6022622, griedschy@sr-online.de

Feature (ohne festen Namen)

Sendeplatz: sonntags, 18.45 Uhr, im SR Südwest Fernsehen
 Ausstrahlung: zwölfmal im Jahr
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: Reportagen aus allen Bereichen über Land und Leute, Kultur,
 Wirtschaft Gesellschaft, Politik, Sport, Showgeschäft
 Ansprechpartner: Harald Klyk (Planung), Tel. 0681/6022601, hklyk@sr-online.de

**SAT.1 Satelliten Fernsehen GmbH, Jägerstr. 32, 10117 Berlin, Tel: 030/209 00,
Fax: 030/209 020 90, www.sat1.de**

Planetopia

Sendeplatz: sonntags, 22.15 Uhr
Länge: 55 Minuten
Ansprechpartner: www.sat1.de/formate/planetopia

News & stories

Sendeplatz: sonntags 23.45 Uhr
Länge: 50 Minuten
Ansprechpartner: dctp, www.dctp.de

Spiegel-TV-Reportage

Sendeplatz: montags, 23.00 Uhr
Länge: 40 Minuten
Ansprechpartner: www.spiegel.de/tv

24 Stunden

Sendeplatz: montags, 23.55 Uhr
Länge: 30 Minuten
Ansprechpartner: wolfgang.stoltz@sat.1.de

**SFB, Masurenallee 8-14, 14057 Berlin,
Tel. 030/3031-0, Fax 030/3015062, www.sfb.de**

Kirchplatz

Sendeplatz: samstags, 19.00 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Dokumentation/manchmal Reportage/ca. achtmal im Jahr Magazin
 Themenbereiche: religiöse und ethische Themen
 Ansprechpartner: Jürgen Gressel-Hichert, Tel. 030/3031-3570,
juergen.gressel@sfb.de

Feiertage verstehen

Sendeplatz: an ca. vier Feiertagen im Jahr, 19.25 Uhr
 Ausstrahlung: ca. viermal im Jahr
 Länge: 5 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Feste, Gebräuche und die Hintergründe
 Ansprechpartner: Jürgen Gressel-Hichert, Tel. 030/3031-3570,
juergen.gressel@sfb.de

Kultur

Sendeplatz: dienstags, 22.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 30, 45 oder 60 Minuten
 Genre: Feature oder Reportage
 Themenbereiche: kulturelle Themen im weitesten Sinne aus Berlin und Brandenburg
 Ansprechpartner: Dr. Hannelore Wolff, Tel. 030/3031-3560,
kultur-dokumentation@sfb.de

Zeitgeschichte

Sendeplatz: dienstags, 21.15 Uhr
 Ausstrahlung: einmal wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: große historische Ereignisse, die die Welt bewegten,
 ebenso wie die alltäglichen
 Ansprechpartner: Heike Kerinnis, Tel. 030/3031-2656, kerinnis@sfb.de

Dokumentarfilm

Sendeplatz: mittwochs, 22.45 Uhr
Ausstrahlung: einmal wöchentlich
Länge: 60 bis 90 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: Menschen und Landschaften, Orte und Zeiten
Ansprechpartner: Dr. Hannelore Wolff, Tel. 030/3031-3560,
kultur-dokumentation@sfb.de

Doku-Soap

Sendeplatz: mittwochs, 22.15 Uhr
Ausstrahlung: einmal wöchentlich
Länge: 30 Minuten
Genre: Doku-Soap
Themenbereiche: Alltagsgeschichten
Ansprechpartner: Dr. Hannelore Wolff, Tel. 030/3031-3560,
kultur-dokumentation@sfb.de

Einstein Dokumentation

Sendeplatz: donnerstags, 20.45 Uhr
Ausstrahlung: alle 14 Tage, sendet im Wechsel mit „Einstein – Magazin“
Länge: 45 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: Wissenschaft, Forschung, Technik
Ansprechpartner: Christina Jontza, Tel. 030/3031-3790, eva.zimmermann@sfb.de

**SWR, Hans-Bredow-Str., 76530 Baden-Baden,
Tel. 07221/929-0, Fax 07221/929-2100, www.swr.de**

„betrifft: ...“

Sendeplatz: montags, 22.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich, ca. 44-mal im Jahr
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Themen von gesellschaftlicher Relevanz,
 die ein breites Publikum ansprechen
 Ansprechpartner: Eva Witte, eva.witte@swr.de
 Produktion: etwa 20 Neuproduktionen im Jahr,
 davon je zur Hälfte Eigen- und Auftragsproduktionen

Kulturdokumentationen

Sendeplatz: donnerstags, 22.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich, ca. 46-mal im Jahr
 Länge: 45 oder 60 Minuten
 Genre: Dokumentation, Feature, Essay
 Themenbereiche: alles, was Kultur direkt oder indirekt umfasst, dazu gehören auch
 Fragen der Ethik, der Bildung und Bildungspolitik, der Einordnung
 historischer und naturwissenschaftlicher Entwicklungen
Ansprechpartner: Martina Zöllner, martina.zoellner@swr.de
 Produktion: etwa zwölf Neuproduktionen im Jahr sind möglich,
 darunter vier Eigen- und acht Auftragsproduktionen

Junger Dokumentarfilm

Sendeplatz: donnerstags, 23.15 Uhr
 Ausstrahlung: ca. sechsmal jährlich
 Länge: 60 Minuten
 Genre: Dokumentarfilm
 Themenbereiche: grundsätzlich keine Einschränkungen und Vorgaben;
 Stoffe sollten jedoch klaren Bezug zum wirklichen Leben vorweisen
 und sich im weitesten Sinne mit gesellschaftlichen Realitäten
 auseinandersetzen
 Ansprechpartner: Dr. Ebbo Demant, ebbo.demant@swr.de

Menschen und Straßen

Sendeplatz:	donnerstags, 23.15 Uhr
Ausstrahlung:	ca. zwölfmal jährlich
Länge:	60-90 Minuten
Genre:	den filmischen Ausdrucksformen sind keine Grenzen gesetzt, von Reportage bis Essay
Themenbereiche:	kulturelle, historische und politische Entwicklungen und deren Auswirkungen auf Menschen an einem konkreten geographischen Ort
Ansprechpartner:	Dr. Ebbo Demant, ebbo.demant@swr.de

Menschen und Straßen

Sendeplatz:	sonntags, 17.15 Uhr
Ausstrahlung:	wöchentlich, ca. 40-mal jährlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Feature
Themenbereiche:	Reise, Kultur, Gesellschaft; Themenbreite ist lediglich dadurch eingeschränkt, dass vorrangig außereuropäische Länder betrachtet werden
Ansprechpartner:	Ulrike Becker, ulrike.becker@swr.de
Produktion:	der SWR produziert zwölf bis 15 Filme jährlich, zum Teil zusammen mit Arte oder anderen ARD-Partnern. 2003 sind 25 Prozent Eigenproduktionen und 75 Prozent Auftrags- und Koproduktionen geplant
Bemerkungen:	der Sendeplatz „Länder Menschen Abenteuer“ beinhaltet auch die Sendereihe „Inseln“, die der SWR seit mehr als zehn Jahren mit ca. sechs Eigenproduktionen und einem Auftrag jährlich herstellt; dabei handelt es sich um Kulturporträts europäischer und außereuropäischer Inseln Ansprechpartner für „Inseln“ ist Dr. Ebbo Demant, ebbo.demant@swr.de

Geschichtsdokumentation

Sendeplatz:	sonntags, 23.05 Uhr
Ausstrahlung:	wöchentlich, ca. 40-mal jährlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	Schwerpunkt liegt auf zeitgeschichtlichen Sendereihen
Ansprechpartner:	Gerolf Karwath, gerolf.karwath@swr.de
Produktion:	pro Jahr entstehen etwa sieben Eigen- und acht Auftragsproduktionen

Feature/Religion

Sendeplatz:	dienstags, 23.00 Uhr
Ausstrahlung:	14-tägig, ca. 21-mal jährlich
Länge:	45 Minuten
Genre:	Reportagen, Dokumentationen
Themenbereiche:	Religion, Kirche und Gesellschaft
Ansprechpartner:	Mechthild Rüter, mechthild.ruether@swr.de

Schlaglicht

Sendeplatz:	dienstags, 22.30 Uhr
Ausstrahlung:	wöchentlich, ca. 45-mal jährlich
Länge:	30 Minuten
Genre:	Reportage
Themenbereiche:	weit gefächerte Themenpalette aus dem Inland, von der klassischen Alltagsbeobachtung bis zur investigativen Spurensuche
Ansprechpartner:	Kai Henkel, kai.henkel@swr.de

Eisenbahn-Romantik

Sendeplatz:	sonntags, 16.45 Uhr
Ausstrahlung:	wöchentlich, ca. 42-mal jährlich
Länge:	30 Minuten
Genre:	Dokumentation
Themenbereiche:	alles rund um die Bahn
Ansprechpartner:	Hagen von Ortloff, Eisenbahn-Romantik@swr.de

**VOX Film und Fernseh GmbH & Co. KG, Richard-Byrd-Str. 6, 50829 Köln,
Tel. 0221/9534-0, Fax 0221/9534-800, www.vox.de**

Die Montagsreportage

Sendeplatz: montags, ca. 22.00 Uhr
 Ausstrahlung: in Reihen wöchentlich, ca. 40-mal im Jahr
 Länge: 47 Minuten
 Genre: Reportage, Dokumentation
 Themenbereiche: Natur, Wissenschaft, Medizin, Technik, Abenteuer
 Ansprechpartner: Meike Holsten, Fax 0044/20-8433-2113,
meike.holsten@bbc.co.uk
 Bemerkungen: produziert von BBC Worldwide, einem Partner von DCTP

stern TV Reportage

Sendeplatz: dienstags, ca. 21.10 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 60 Minuten brutto
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: monothematisch, alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens
 Ansprechpartner: Iris Patzner-Fuhrmann, Tel. 0221/9534-332

Süddeutsche TV

Sendeplatz: montags, ca. 23.00 Uhr
 Ausstrahlung: ca. 40-mal im Jahr, im monatlichen Wechsel mit „NZZ Format“
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: monothematisch, Alltagsthemen der Zeit
 Ansprechpartner: Petra Glinski, Tel. 089/552590-55, sztv@hotmail.com

NZZ Format

Sendeplatz: montags, ca. 23.00 Uhr
 Ausstrahlung: ca. 26-mal im Jahr, im monatlichen Wechsel mit „Süddeutsche TV“
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: Wissenschaft, Medizin, Kultur, Technik, Lifestyle, Soziales
 Ansprechpartner: Wolfgang Frei, Leiter der Fernsehredaktion,
 Tel. 0041/12581111, Fax 0041/12623814

Spiegel TV Extra

Sendeplatz: donnerstags, ca. 22.00 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 40 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: meist aktuelle Themen, vielfältiges Spektrum
 Ansprechpartner: Cassian von Salomon, Chefredakteur Spiegel TV,
 Tel. 040/30108-0, Fax 040/30108-222

Spiegel TV Themenabend

Sendeplatz: freitags, ca. 22.00 Uhr
 Ausstrahlung: jeweils am letzten Freitag des Monats
 Länge: ca. 120 Minuten
 Genre: Mischung aus Dokumentationen, Reportagen und Gesprächen mit Studiogästen
 Themenbereiche: aktuelle Ereignisse sowie gesellschaftliche, wissenschaftliche und soziale Themen
 Ansprechpartner: Cassian von Salomon, Chefredakteur Spiegel TV,
 Tel. 040/30108-0, Fax 040/30108-222

DCTP Reportage

Sendeplatz: samstags, ca. 8.20 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Reportage
 Themenbereiche: Natur, Tiere, Forschung, Kultur
 Ansprechpartner: Kairos Film, Alexander Kluge, 0211/1399-228

DCTP Weekend

Sendeplatz: samstags, ca. 9.20 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: ca. 90 Minuten
 Genre: Reportage, Dokumentation
 Themenbereiche: Natur, Wissenschaft, Medizin, Technik, Abenteuer
 Ansprechpartner: BBC Exklusiv, Meike Holsten,
 Fax 0044/20-8433-2113, meike.holsten@bbc.co.uk

Die Samstagsreportage

Sendeplatz: samstags, ca. 19.15 Uhr
Ausstrahlung: wöchentlich ab Juli 2003
Länge: 47 Minuten
Genre: Reportage
Themenbereiche: Mensch und Tier, Medizin, Wissenschaft
Ansprechpartner: BBC Exklusiv, Meike Holsten,
Fax 0044/20-8433-2113, meike.holsten@bbc.co.uk

Spiegel TV Special

Sendeplatz: samstags, ca. 22.00 Uhr
Ausstrahlung: wöchentlich
Länge: 100 Minuten
Genre: Dokumentation
Themenbereiche: zumeist historische Themen über die jüngere deutsche und europäische Geschichte
Ansprechpartner: Cassian von Salomon, Chefredakteur Spiegel TV,
Tel. 040/30108-0, Fax 040/30108-222

**WDR, Appellhofplatz 1, 50667 Köln, Tel. 0221/220-0, Fax 0221/220-4800,
www.wdr.de**

Abenteuer Erde

Sendeplatz: dienstags, 20.15 Uhr
 Ausstrahlung: 52-mal im Jahr
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: Tier-/Naturprogramm aus aller Welt
 Ansprechpartner: Programmgruppe Gesellschaft/Dokumentation, Dieter Kaiser,
 Tel. 0221/220-4306, dieter.kaiser@wdr.de

die story

Sendeplatz: montags, 22.30 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: innen-, außen-, gesellschafts- und sozialpolitische Themen
 Ansprechpartner: Programmgruppe Inland, Gert Monheim,
 Tel. 0221/220-4728, gert.monheim@wdr.de
 Budgets: Für alle Dokus im WDR:
 bei Eigenproduktionen durchschnittlicher Minutenpreis ca. 750 Euro,
 bei Auftragsproduktionen durchschnittlicher Minutenpreis ca. 1.250 Euro
 Produktion: ca. 50 Prozent Eigenproduktionen, ca. 30 Prozent Auftragsproduktionen,
 ca. 20 Prozent Ankäufe

Die WDR Reportage

Sendeplatz: donnerstags, 22.00 Uhr
 Ausstrahlung: wöchentlich
 Länge: 30 Minuten
 Genre: Reportage
 Ansprechpartner: Wiel Verlinden, Tel. 0221/220-8681
 Produktion: Verhältnis Eigen- zu Auftragsproduktionen 50:50;
 Kaufproduktionen kommen nur selten vor

hier und heute Streifzüge

Sendeplatz:	freitags, 18.05 Uhr
Ausstrahlung:	50-mal im Jahr, 42 Eigenproduktionen, acht Wiederholungen
Länge:	15 Minuten
Genre:	„Mini-Feature“
Themenbereiche:	Regionen des Landes NRW mit Ausflugstipps
Ansprechpartner:	Gerhard Skrobicki, Tel. 0211/8900-700, gerhard.skrobicki@wdr.de
Budgets:	im Gesamtbereich von hier und heute ca. 2,0 Mio. Euro
Produktion:	s.o.

hier und heute Reportage

Sendeplatz:	montags bis donnerstags, 18.05 Uhr
Ausstrahlung:	ca. 220-mal im Jahr
Länge:	15 Minuten
Genre:	Reportage
Ansprechpartner:	Gerhard Skrobicki, Tel. 0211/8900-700, gerhard.skrobicki@wdr.de
Budgets:	s.o.
Produktion:	160 Eigenproduktionen, 20 Auftragsproduktionen, 40 Wiederholungen

hier und heute unterwegs

Sendeplatz:	samstags, 18.20 Uhr
Ausstrahlung:	50-mal im Jahr
Länge:	30 Minuten
Genre:	Reportage
Ansprechpartner:	Gerhard Skrobicki, Tel. 0211/8900-700, gerhard.skrobicki@wdr.de
Budgets:	s.o.
Produktion:	40 Eigenproduktionen, zehn Übernahmen bzw. Wiederholungen

**ZDF, 55100 Mainz,
Tel. 06131/70-1, Fax 06131/70-2157, www.zdf.de**

Die ZDF-Reportage/Doku-Serien

Sendeplatz: sonntags, 18.30 Uhr
Länge: 30 Minuten
Themenbereiche: Reportage-Themen aus den Bereichen Innen-, Außen-, Gesellschafts- und Bildungspolitik, Wirtschaft, Soziales, Sport
Ansprechpartner: verschiedene, je nach Thema,
 HR Innenpolitik, Bettina Schausten, Tel. 06131/70-4970,
 HR Außenpolitik, Dietmar Ossenberg, Tel. -2990,
 HR Gesellschafts- und Bildungspolitik, Ruprecht Eser, Tel. -3240,
 HR Wirtschaft, Soziales, Umwelt, Ekkehardt Gahntz, Tel. -5500,
 HR Sport, Wolf-Dieter Poschmann, Tel. -2920
Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

ZDF Expedition

Sendeplatz: sonntags, 19.30 Uhr
Länge: 45 Minuten
Themenbereiche: Geschichte, Archäologie, Fremde Länder/Kulturen, Wissenschaft
Ansprechpartner: Dr. Hans-Helmut Hillrichs, Tel. 06131/70-2200
Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

ZDF-History/Die ZDF-Dokumentation

Sendeplatz: sonntags, 22.00/23.00 Uhr
Länge: 45 Minuten
Themenbereiche: Geschichte/verschiedene Themen
 (Außen-, Innen-, Gesellschafts-, Wirtschaftspolitik)
Ansprechpartner: Dr. Hans-Helmut Hillrichs, verschiedene Redaktionen
 je nach Thema für „ZDF-History“: Prof. Dr. Guido Knopp,
 Tel. 06131/70-2020
Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

Discovery – die Welt entdecken

Sendeplatz: täglich montags bis donnerstags, 14.15 Uhr
 Länge: 45 Minuten
 Themenbereiche: Natur, Geschichte, Archäologie, Fremde Länder/Kulturen usw.
 Ansprechpartner: Dr. Hans-Helmut Hillrichs, Tel. 06131/70-2200
 Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

Das Kleine Fernsehspiel

Sendeplatz: jeweils montags, etwa um Mitternacht,
 darunter 12 dokumentarische Sendeplätze im Jahr
 Länge: offen
 Ansprechpartner: Tel 06131/702678, daskleinefernsehspiel@zdf.de
 Bemerkungen: Debut-Filme, bis zum jeweils dritten Film

Wunderbare Welt

Sendeplatz: täglich montags bis freitags, 16.15 Uhr
 Länge: 45 Minuten
 Themenbereiche: Natur, Tiere, Wissenschaft, Fremde Länder/Kulturen usw.
 Ansprechpartner: Dr. Hans-Helmut Hillrichs, Tel. 06131/70-2200
 Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

Dokumentation

Sendeplatz: dienstags, 20.15 Uhr
 Länge: 45 Minuten
 Genre: Dokumentation
 Themenbereiche: spannende Dokumentationen über die deutsche und internationale Zeitgeschichte; erzählt werden packende Schicksale in bewegten Zeiten aus dem Blickwinkel der Beteiligten
 Ansprechpartner: verschiedene:
 HR Kultur und Wissenschaft
 (Dr. Hillrichs, Peter Arens, Tel. 06131/70-2200),
 HR Gesellschaftspolitik (Heiner Gatzemeier, Tel. -5520) ,
 Red. Zeitgeschichte (Dr. Guido Knopp, Tel. -2020)
 Produktion: von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenzkäufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

•37°

Sendeplatz:	dienstags, 22.15 Uhr
Länge:	30 Minuten
Themenbereiche:	Menschen und ihre Lebenslinien, -krisen, -entscheidungen und Grundbefindlichkeiten
Ansprechpartner:	Dr. Hans-Helmut Hillrichs, Tel. 06131/70-2200
Produktion:	von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich; zum großen Teil Eigenproduktionen, zum kleineren Teil – wie etwa in der Zeitgeschichte – Auftragsproduktionen, Lizenz- käufe, Koproduktionen und Kofinanzierungen

8. Literaturverzeichnis

Christhart Burgmann: Alles kann zum Thema werden. Über einige Bedingungen des Features. In: Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehensendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1979, S. 290.

Juliane Endres: Gesellschaftsdokumentation und Feature. In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR Hauptabteilung Kultur – Fernsehen. Baden-Baden 2003, S. 15-16.

Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003.

Georg Feil: Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz 2003, S. 109.

Thomas Fischer: Die zeitgeschichtliche Dokumentation. In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR Hauptabteilung Kultur – Fernsehen. Baden-Baden 2003, S. 10-12.

Thomas Frickel: Kein Treibholz in der Bilderflut. In: Film-Dienst 21/2002, S. 15-16.

Tilmann P. Gangloff: Vorsprung durch Technik. epd medien 32/2001, S. 4-8.

Lutz Hachmeister und Jan Lingemann: Die Ökonomie des Dokumentarfilms. In: Georg Feil (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen. Eine Bestandsaufnahme. Konstanz 2003.

Peter Hacks: Das Poetische. In: Peter Hacks: Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1978, S. 130-145.

Michael Haller: Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten. Konstanz 1997.

Vinzenz Hediger: Ohne Strom, WC, Heizung und Fernseher. In: NZZ vom 29.11.2002.

Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

Knut Hickethier: Spaltprozesse. Die Dramaturgie des Fernsehfilms als Verkaufsgespräch. In: epd medien 34-35/2001, S. 3-8.

Joachim Huber: Dokumentarfilm, Documentary, Dokumentation oder Von der Verwirrung der Begriffe. Vortrag auf den Münchner Medientagen 2001 unter www.medientage-muenchen.de/archiv.

Christoph Hübner (Hrsg.): Dokumentarisch arbeiten. Berlin 1998.

Eric Karstens und Jörg Schütte: Firma Fernsehen. Hamburg, Reinbek 1999.

Guido Knopp: Aufklärung braucht Reichweite. In: ZDF-Jahrbuch 1998, S. 68-69.

Volker Koepp: Keine Konkurrenz zu ‚Star Wars‘. In: Grimme 03/1999: Bilder des Realen. Dokumentarisches in den Medien, S. 44-46.

Helmut Kreuzer und Karl Prümm (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1979.

Dietrich Leder: Schauwerte der Wirklichkeit. In: Filmdienst 21/2002, S. 6-9.

Ulrich Pätzold und Horst Röper: Fernsehproduktions-Volumen 1991 bis 2000. In: Media Perspektiven 01/2003, S. 24-34.

Stefan Reinecke: Die Leere im Inneren des Glücks. In: taz vom 12.11.2001.

Uli Rothaus und Bodo Witzke: Die Fernsehreportage (erscheint im Sommer 2003 im Verlag uvk). Hier zitiert aus dem Manuskript.

Thomas Schadt: Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch Gladbach 2002.

Gerhard Schult und Axel Buchholz: Fernsehjournalismus. Konstanz 1989.

Hans-Jürgen Weiß: Programmalltag in Deutschland. Das Informations- und Unterhaltungsangebot der deutschen Fernsehvollprogramme 1999-2001. In: Programmbericht zur Lage und Entwicklung des Fernsehens ins Deutschland 2000/2001. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten. Konstanz 2001, S. 115-142.

Fritz Wolf: Welt im Wassertropfen. „die story“ oder: Von den Schwierigkeiten, eine Marke zu etablieren. In: epd medien 02/2001, S. 4-8.

Fritz Wolf: Erregungskurven im All. Beobachtungen auf dem Kongreß „Science 2002“ in Berlin. In: epd medien 87/2002, S. 4-8.

Hans Jürgen Wulff: Lexikon der online-Begriffe. Bremen 2003 (demnächst zugänglich über Internet, www.bender-verlag.de).

Peter Zimmermann: Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. Hrsg. vom Goethe-Institut. München 2001.

Martina Zöllner: Neue Wege im dokumentarischen Genre – die DokuSerie. In: Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. Broschüre. SWR Hauptabteilung Kultur – Fernsehen, Baden-Baden 2003.

Über den Autor

Fritz Wolf, Jahrgang 1947, ein weiterer Österreicher im Mediengeschäft. Ausgebildet als Germanist und Dramaturg. Freier Journalist für Printmedien und Hörfunk, Autor und Dozent. Hauptinteresse Medien. Beschäftigt vor allem mit Politik-, Kultur- und Technikthemen sowie mit Kinder- und Jugendliteratur. 2000-2002 Literaturredakteur der ‚Galerie‘ im Handelsblatt. Veröffentlichungen in epd-medien, Süddeutsche Zeitung, VDI-Nachrichten, Handelsblatt, Frankfurter Rundschau, Freitag, journalist. Ständige Medien-Kolumne in message. Medienkritik in Hörfunk-Kulturmagazinen auf WDR 3 und WDR 5. Zahlreiche Buchaufsätze über Medienfragen. Mitglied der Grimme-Preis-Jury „Information/Kultur“. Als Referent auf dem Münchner Medienforum, den Tutzingener Medientagen, den Dokumentarfilmtagen des SWR. Erhielt 2000 den Bert-Donnepp-Preis für Medienpublizistik. Seit 1995 aktiv als Dozent in der journalistischen Weiterbildung im Journalistenzentrum Haus Busch, Hagen. Seminar über lange Erzählformen beim WDR. *wolf@dasmedienbuero.de*



Landesanstalt für Medien
Nordrhein-Westfalen (LfM)
Zollhof 2
40221 Düsseldorf
Postfach 10 34 43
40025 Düsseldorf

- Telefon
- > **0211/7 70 07-0**
- Telefax
- > **0211/72 71 70**
- E-Mail
- > **info@lfm-nrw.de**
- Internet
- > **http://www.lfm-nrw.de**