



---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Julian Struck**

**Zwischen den Welten -  
Mediale Grenzverschiebungen  
zwischen Realität und Fiktion**

2013

Fakultät Medien

---

# **BACHELORARBEIT**

---

**Zwischen den Welten -  
Mediale Grenzverschiebungen  
zwischen Realität und Fiktion**

Autor:  
**Herr Julian Struck**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF09w2-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**M.A. Christian Maintz**

Einreichung:  
Hamburg, 01.02.2013

---

**BACHELOR THESIS**

---

**Between the worlds -  
Medial shifts of borders  
between reality and fictionality**

author:  
**Mr. Julian Struck**

course of studies:  
**Film und Fernsehen**

seminar group:  
**FF09w2-B**

first examiner:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:  
**M.A. Christian Maintz**

submission:  
Hamburg, 01.02.2013

---

## Bibliografische Angaben:

Struck, Julian:

### **Zwischen den Welten -**

### **Mediale Grenzverschiebungen zwischen Realität und Fiktion**

Between the worlds - Medial shifts of borders between reality and fictionality

2013 - 59 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2013

## **Abstract**

Was ist Realität? Was ist Wirklichkeit? Was versteht man unter Fiktionalität in Abgrenzung zur Fiktivität? Und schließlich: Was wird wie konstruiert bzw. gar dekonstruiert? Weshalb ist das Verständnis von Konstruktionen der Realität eigentlich so entscheidend bei der Beschäftigung mit medialer Darstellung und Rezeption?

Welche medialen Grenzverschiebungen haben welche Wirkungen? Um die Tragweite dieser neuen Weltordnung zu verdeutlichen, geht der Autor interdisziplinär vor: Zunächst wird der Textcharakter von Medienprodukten und dessen Lesbarkeiten mithilfe literaturwissenschaftlicher Theorien beleuchtet. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher medialer Darstellungsformen zeigt Möglichkeiten und Grenzen der Genre-Hybridisierung auf. Es folgt ein Abriss medienpsychologischer Forschungsergebnisse zur Medienwirkung.

Philosophische Fragen referierend auf das Verhältnis von Subjekt und Objekt bilden schließlich einen Rahmen dieser Arbeit, da jede Beschäftigung mit Begriffen wie Realität und Fiktion immanent einen philosophischen Exkurs erfordert.

In einem abschließenden Ausblick werden zusammenfassend Tendenzen der medialen Grenzverschiebungen in Film und Fernsehen aufgezeigt und daraus resultierende Prognosen bzgl. der Weiterentwicklung der Mediengesellschaft aufgestellt. Der zunehmenden Pornografisierung kommt in diesem Fall eine immanente Rolle zu.

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract.....</b>	<b>V</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>VII</b>
<b>1 Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>2 Mediale Realitätskonstruktionen .....</b>	<b>6</b>
2.1 Medienproduktion.....	8
2.2 Medienrezeption.....	12
<b>3 Mediale Darstellungsformen .....</b>	<b>18</b>
3.1 Non-Fiktion.....	20
3.2 Fiktionalität.....	23
3.2.1 Realismustheorie.....	23
3.2.2 Authentizität durch Improvisation.....	24
3.3 Hybridformen.....	27
<b>4 Medienwirkung.....</b>	<b>37</b>
<b>5 Fazit.....</b>	<b>41</b>
<b>Literaturverzeichnis / Filmografie.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>	<b>XIII</b>

---

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Drei Realitäten – Das „Double Cone“-Modell v. Weimann. Quelle: Jäckel, 2008: S. 214.....	8
Abbildung 2: Verhältnis zwischen Sache, Zeichen und Bedeutung. Quelle: Doelker, 2002: S. 50.....	9
Abbildung 3: Der Wirklichkeitsbezug medialer Darstellungen. Quelle: Borstnar et al., 2008: S. 49 .....	19
Abbildung 4: Titelblatt der BILD-Zeitung vom 25.10.2006 Quelle: <a href="http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837_2.jpg">http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837_2.jpg</a> (01.02.2013).....	22
Abbildung 5: Filmische Textsorten. Quelle: Borstnar et al., 2008: S. 63.....	27

# 1 Einleitung

*„Es gibt kein Medium im buchstäblichen Sinne des Wortes mehr: von nun an läßt es sich nicht mehr begreifen, es hat sich im Realen ausgedehnt und gebrochen, und man kann nicht einmal sagen, es habe sich dadurch verfälscht.“*<sup>1</sup> Jean Baudrillard

Man muss es nicht ganz so kulturpessimistisch formulieren wie der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard. In einer gesellschaftlich immer stärker divergierenden, medialisierten Welt mit abnehmenden Orientierungspunkten stellt sich folgende Frage jedoch dringender denn je: Was darf, was kann ich glauben? Nicht nur Lebenssinnsuchende stellen sich diese Frage zwischen spirituellem Himmel und säkularer Erde. Zunehmend sieht sich auch der Medienrezipient mit dieser Frage konfrontiert, stets das Rezipierte nach kausalen Sinnzusammenhängen und Authentizität abklopfend. Die vorliegende Arbeit begibt sich auf die Suche nach Antworten in dieser Zwischenwelt, der Welt zwischen Realität und Fiktion. Inwiefern verschwimmen Grenzen zwischen Fiktion und Non-Fiktion innerhalb der Medienproduktion und inwieweit beeinflusst dies die Medienrezeption?

Es sind Tendenzen erkennbar, welche zunächst in Bezug auf tradierte Gewohnheiten widersprüchlich erscheinen: Fiktionales wird authentifiziert, Dokumentarisches hingegen fikionalisiert. Diese Hybridisierung der Welten evoziert zunächst ein Gefühl der verkehrten Welt. Es stellt sich jedoch die Frage, inwieweit diese medialen Grenzverschiebungen eine neue Welt schaffen. Eine Medienwirklichkeit, in welcher ganzen Berufsgruppen wie bspw. dem Regisseur oder v.a. dem Autor eine neue Rolle zukommen und in welcher Grenzen zwischen Film und Fernsehen zunehmend aufweichen:

Der Drehbuchautor schreibt für pseudodokumentarische Fernsehformate, während der Filmregisseur sich journalistisch auf eine Stoffrecherche begibt, um später die Schauspieler einfach spielen und den Kameramann dokumentarisch auf das improvisierte Spielgeschehen reagieren zu lassen.

Beispielhaft soll diese Tendenz an Skripted-Reality-Formaten des Privatfernsehens und Arbeitsweisen von Regisseuren wie Andreas Dresen und Ulrich Seidl aufgezeigt werden.

---

1 Baudrillard, 1978: S. 48



Zunächst ist es jedoch sinnvoll, einige Begriffe zu definieren. Realität und Wirklichkeit werden im allgemeinen Sprachgebrauch häufig synonym verwendet. Historisch betrachtet kommen den Bewertungskriterien real und wirklich jedoch unterschiedliche Bedeutungen zu: „Das Wort Wirklichkeit wurde von der deutschen Mystik für das lateinische *actualitas* geprägt [...].“<sup>2</sup> Es schwingt also der Begriff des aktuellen Handelns (*actus*) mit. Auffällig ist auch die Nähe des Begriffs zur Wirkung. Es handelt sich also bei der Wirklichkeit um etwas Aktives, wohlmöglich erst zu Konstruierendes. Inwieweit Wirklichkeiten konstruiert werden können, soll in der vorliegenden Arbeit exemplarisch an der Film- und Fernsehwirklichkeit untersucht werden. Die Verwendung des Wirklichkeitsbegriffs im Plural deutet bereits an, dass zwischen unterschiedlichen Wirklichkeitsformen unterschieden werden kann. Daher wird dieser Begriff auch präferiert, „wenn er das 'nur Mögliche' beinhaltet“.<sup>3</sup> Möglichkeiten referieren auf unterschiedliche Arten der Wirkung. So kann etwas auch lediglich real wirken, entspringt aber eigentlich einer fiktionalen Wirklichkeit, welche nur einen realistischen Anschein hat. Es ist sinnvoll, in diesem Zusammenhang der Redewendung „*in Wirklichkeit*“ den Begriff „*eigentlich*“ vorzuziehen, da die tradierte umgangssprachliche Verwendung hier eher irreführend ist.

Real ist von dem lateinischen Begriff „*res*“, die Sache, abgeleitet, zielt also weniger auf die aktive Wirkung, sondern im ontologischen Sinn (also der Lehre vom Sein) auf die Seinsweise. Demnach existieren reale Dinge tatsächlich, also *wirklich*. Diese zunächst tautologisch wirkende Formulierung ist dennoch korrekt, da es keine wirklichen Dinge gibt. Sie können nur wirklich *sein*, in ihrer Wirkung, ihrem Dasein etc. Reale Dinge hingegen sind in ihrer Existenz nicht zu bezweifeln, sie sind eben nicht nur möglich. Sie existieren *tatsächlich*. Mit letzterem Adjektiv lässt sich die Nähe der zu definierenden Begriffe zu Tatsachen verdeutlichen: „Beide besagen das Dasein beziehungsweise das Daseiende im Gegensatz zum Schein oder zur bloßen Erscheinung“, definiert die Filmwissenschaftlerin und Dokumentarfilmerin Anja-Magali Bitter in ihrem Buch „Die Inszenierung des Realen“.<sup>4</sup> Mit dem Begriff des „Daseienden“ betont sie nochmals anschaulich die aktive Funktion von Wirklichkeit in Abgrenzung zum Realen, welches einfach da ist. In dem Titel ihres Buches steckt die Annahme von der Inszenierungsfähigkeit des Realen.

Dies evoziert die weitere Frage nach der Bedeutung von Inszenierungsaktivitäten. Lassen sich Realität bzw. ihre Wirkungen aktiv beeinflussen oder gar manipulieren?

---

2 Bitter, 2010: S. 11

3 vgl. ebd.

4 vgl. ebd.

Nach Dunker versteht man unter Inszenierung „[d]ie Filmgestaltung, die Art, wie Figuren, Gegenstände und Ereignisse im Film dargestellt und 'in Szene gesetzt' werden“.<sup>5</sup>

Damit, so Dunker, setzt die Inszenierung „durch bestimmte Vorgänge einen Ausschnitt der Wirklichkeit in Beziehung zum Imaginären und Fiktiven und macht diesen Teil der Realität dadurch erst für den Zuschauer sichtbar. [Sie] kann das Wirkliche, das Authentische simulieren und dadurch zur Erscheinung bringen“.<sup>6</sup>

Diese Argumentation bedient sich vier weiterer korrespondierender Begriffe: Imagination, Fiktivität und Simulation stehen der Authentizität gegenüber.

Imagination referiert, vom lateinischen „*imago*“ abgeleitet, auf die bildliche Vorstellung von etwas, Simulation auf das So-tun-als-ob, Authentizität auf die Glaubhaftigkeit bzw. den Realitätsbezug; daher ist in diesem Zusammenhang auch oft von Wahrhaftigkeit die Rede. Fiktivität lässt sich nach Zipfel als Gegenbegriff zur Wirklichkeit verstehen.<sup>7</sup> An die obige Wirklichkeitsdefinition anknüpfend, im pluralistischen Sinne konstruierter Wirklichkeitswelten, lässt sich auch die fiktive Wirklichkeit von der realen Wirklichkeit abgrenzen. Zwischen „Fiktion auf der Ebene der Geschichte und Fiktion auf der Ebene des Erzählens“ unterscheidend grenzt Zipfel wiederum die Begriffe Fiktivität und Fiktionalität voneinander ab.<sup>8</sup> Daher hat sich der Autor dieser Arbeit für den Titel des neutralen Begriffs der Fiktion entschieden. Auffällig ist, dass diesen drei Nomen nur zwei entsprechende Adjektive zukommen. Dies scheint dem Umstand geschuldet, dass es nur besagte zwei Formen, bzw. Ebenen von Fiktion gibt: die Fiktivität der Geschichte, welche nach Zipfel die Fiktionalität des Erzählens impliziert. Das Erzählen von fiktiven Gegenständen impliziert die Doppelstruktur der fiktionalen Narration.<sup>9</sup> Diese Doppelstruktur lässt sich schließlich auch auf den Begriff der Fiktion transferieren. Eine fiktive Welt, bzw. Geschichte muss eben auch erzählt werden, um überhaupt, wenn auch in simulierter Form, zu existieren. Daran anknüpfend wird auch deutlich, warum im Zusammenhang mit narrativen Medientexten, welche simulierte Realität darstellen, jene als fiktional bezeichnet werden.

In diesem Kontext sucht die vorliegende Arbeit fiktionale Mediendarstellungen von non-fiktionalen abzugrenzen, bzw. deren Hybridisierungen herauszuarbeiten.

Das problematische Verhältnis von wahrer Realität und fingierter, fiktionalisierter Wirklichkeit ist nicht neu. Die diesbezügliche philosophische Debatte wird aufgrund fehlen-

---

5 Dunker, 2007: S. 29

6 ebd.: S. 30f

7 vgl. Zipfel, 2001: S. 17

8 vgl. ebd.: S. 165

9 vgl. ebd.

der empirischer Messinstrumente vermutlich niemals enden. Daher soll diese philosophische Meta-Ebene nur kurz in dieser Einleitung skizziert werden. Der österreichische Physiker und Philosoph Heinz von Foerster meint beispielsweise, „[w]enn es keine Lüge gäbe, wäre alles, was gesagt wird, wahr. [...] Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners“.<sup>10</sup>

Auf die „*coincidentia oppositorum*“ des neuplatonischen Philosophen und Mathematikers Nikolaus von Kues verweisend (nach dessen Koinzidenztheorie eine unendliche Gerade ebenso ein Dreieck, ein Kreis oder eine Kugel sein könne), stellt von Foerster die signifikante Bestimmbarkeit von Wahrheit in Frage:

„Wer ist im Besitz der Wahrheit? [...] Wer weiß schon, wie es wirklich war? - Niemand, würde ich sagen, niemand.“<sup>11</sup>

Der US-amerikanische Medienwissenschaftler Neil Postman verdeutlicht in seinem zum Standardwerk der Medienkritik avancierten Bestseller „Wie amüsieren uns zu Tode“ die Notwendigkeit der epistemologischen, also erkenntnistheoretischen Betrachtung der Medien: „[...] am trivialsten und daher am gefährlichsten ist das Fernsehen, wenn es sich anspruchsvoll gibt und sich als Vermittler bedeutsamer kultureller Botschaften präsentiert. [...] [W]ie die Druckpresse ist das Fernsehen nichts Geringeres als eine Philosophie der Rhetorik. Will man also ernsthaft über das Fernsehen sprechen, so muß man über seine Epistemologie sprechen. Alles andere bliebe vordergründig.“<sup>12</sup>

Erkenntnistheoretische Ansätze werden im ersten Kapitel dieser Arbeit über *mediale Realitätskonstruktionen*, wenn auch in verkürzter Form, argumentationsleitend sein.

Das dialogische Verhältnis von Medienproduktion und -rezeption soll anhand unterschiedlicher Theorien untersucht werden.

Nach diesem theoretischen Überbau folgt das zentrale Kapitel über *mediale Darstellungsformen*. Beginnend mit der Non-Fiktion, werden anschließend fiktionale Darstellungsformen beleuchtet: Hierbei soll ein besonderes Augenmerk auf sich der Non-Fiktion annähernde Tendenzen des realistischen bzw. improvisierten Films gelegt werden, um im anschließenden Kapitel die Verschmelzung beider Darstellungsformen anhand unterschiedlicher Hybridisierungen besonders im Fernsehen aufzuzeigen. Inwieweit Pornografie bzw. der medialen Pornografisierung in diesem Zusammenhang eine mög-

---

10 Foerster, 2008: S. 11

11 ebd.: S. 102

12 Postman, 2003: S. 27

licherweise authentifizierende Rolle zukommt, soll in diesem Kapitel abschließend untersucht werden.

Auf die Untersuchung des Hybridgenres *Dokufiktion* und der Mediengattung *Computerspiel* wird bewusst verzichtet, da diese eindeutig Fiktion und Realität trennen. Erstere mischt dokumentarische Interviewsequenzen mit fiktionalen, nachgespielten Spielfilmszenen („Reenactment“), trennt diese aber für den Zuschauer deutlich sichtbar. Letzteres wird vom Nutzer bewusst in einer rein virtuellen Welt gespielt.

Diese Arbeit untersucht vielmehr die medialen Darstellungsformen, welche zwischen Fiktion und Realität changieren und die Grenzen häufig völlig verschwimmen lassen.

Im letzten Kapitel sollen schließlich die medialen Einflüsse, insbesondere die mögliche Wirkung der zuvor aufgezeigten Hybridisierungstendenzen, auf den Rezipienten aufgezeigt werden.

Ein abschließender Ausblick reflektiert die gewonnenen Erkenntnisse und wagt einen Blick in die Zukunft.

## 2 Mediale Realitätskonstruktionen

Postman weist auf den medialen Einfluss der Medien bei der Realitätskonstruktion hin:

„Wir sehen die Natur, die Ideologie nicht so, wie sie sind, sondern so, wie unsere Sprachen sie uns sehen lassen. Unsere Sprachen sind unsere Medien. Unsere Medien sind unsere Metaphern. Unsere Metaphern schaffen den Inhalt unserer Kultur.“<sup>13</sup>

Metzger verweist auf den medialen Einfluss auf die Konstruktion von Wirklichkeit:

„Unsere Gesellschaft ist massiv geprägt vom Einsatz und Gebrauch technischer Medien, was für die Frage nach der Wirklichkeitskonstruktion größte Relevanz hat [...]“<sup>14</sup>

Demnach gleicht der Rezipient die medialen Darstellungen nicht nur mit der ihn umgebenden außermedialen Welt ab, sondern formt dieses Weltbild auch durch eben jene Darstellungen. Der Rezipient steht also in einem symbiotischen Verhältnis zu den Medienprodukten.

Der Schweizer Kommunikationswissenschaftler Christian Doelker betont jedoch die Notwendigkeit des visuellen Erfahrungsinventars bei der Umkonstruktion von Wirklichkeitsbildern, denn „Wirklichkeit stürzt als chaotische Überfülle auf das Auge ein, wenn sich dem Blick nicht schon bekannte Bildentwürfe vorgeschaltet haben“.<sup>15</sup>

Peter Wuss weist in „Filmanalyse und Psychologie“ darauf hin, dass sich „ein wichtiges Merkmal gattungsspezifischer Darstellungs- und Rezeptionsweise der Filmkunst“ von ihrem Vermögen ableitet, dass „diese 'Re-Präsentationen' von Wirklichkeitsausschnitten dem Rezipienten ungewöhnlich adäquat erscheinen“.<sup>16</sup> Hiermit spricht Wuss einen wichtigen Aspekt an: Er bezeichnet mediale Darstellungen als Präsentationen bzw. Repräsentationen, welche nur partiell, eben nur ausschnitthaft seien. Es stellt sich also die Frage, inwieweit der Rezipient mit zum Wirklichkeitskonstrukteur wird, indem er aus den medialen Ausschnitten der Wirklichkeit eine auf die reale Welt referierende Medienwirklichkeit entstehen lässt. Wuss benennt weiter „Formeln wie *Wirklichkeitsnähe*, *Lebensechtheit*, *Wahrhaftigkeit* oder *Dokumentarismus* der Darstellung“ als „spezifische ästhetische Eigenschaft des Films“.<sup>17</sup> Mit Begriffen wie „*echt*“ und „*wahr*“ schwingt

---

13 ebd.: S. 25

14 Metzger, 2010: S. 41

15 Doelker, 2002: S. 29

16 Wuss, 1999: S. 229

17 vgl. ebd.

hier die Frage mit nach dem Unterschied vom Falschen und damit, was in Film und Fernsehen lediglich präsentiert und was wirklich Realität repräsentiert.

Christian Doelker unterscheidet zwischen vier Formen der Wirklichkeit<sup>18</sup>:

- 1.) Vergangene Wirklichkeit: „Ein televisuelles, dokumentarisches Bild ist nur bei einer Live-Übertragung Beleg für eine bestehende Faktizität. In allen anderen Fällen bezeugt es eine Wirklichkeit, die zur Zeit der Aufnahme bestand, was nicht unbedingt heißen muß, daß sie weiter besteht. Im Sinne dieser inhärenten Vergangenheitsbezeugung kann das technisch hergestellte Abbild Wahrheit in Anspruch nehmen: Der Sachverhalt war so im Zeitpunkt seiner medialen Aufzeichnung.“<sup>19</sup> Allerdings können auch Archivbilder zur Illustration eines aktuellen Ereignisses verwendet werden. An diesem Punkt stellt sich jedoch die Frage, inwieweit jene Archivbilder ohne ihren jeweiligen Entstehungskontext tatsächlich mehr Geschichtswahrnehmung manipulieren denn ergänzen können.
- 2.) Gestellte Wirklichkeit: Hierbei werden zur Illustrierung von Sachverhalten einzelne Szenen gestellt, also inszeniert.
- 3.) Gefälschte Wirklichkeit: In diesem Fall werden keine Sachverhalte dargestellt bzw. reproduziert. Stattdessen geht es um die Produktion von falscher Wirklichkeit im Sinne einer fiktionalisierten.
- 4.) Generierte Wirklichkeit: Präziser müsste die Rede von computergenerierter Wirklichkeit sein, da Doelker in diesem Zusammenhang Digitalisierungsmöglichkeiten betont, welche eine Wirklichkeit generieren könnten, die „nirgends eine reale Entsprechung“ haben.<sup>20</sup>

Der israelische Kommunikationswissenschaftler Gabriel Weimann unterscheidet nach Michael Jaeckel drei Realitätsebenen: „die Realität, die konstruierte mediatisierte und die wahrgenommene mediatisierte Realität.“<sup>21</sup> Jäckel hat in Anlehnung an das Double Cone-Modell von Weimann folgendes Schaubild erstellt:

---

18 vgl. Doelker, 2002: S. 23ff

19 ebd.

20 vgl. ebd.: S. 25

21 Jäckel, 2008: S. 213

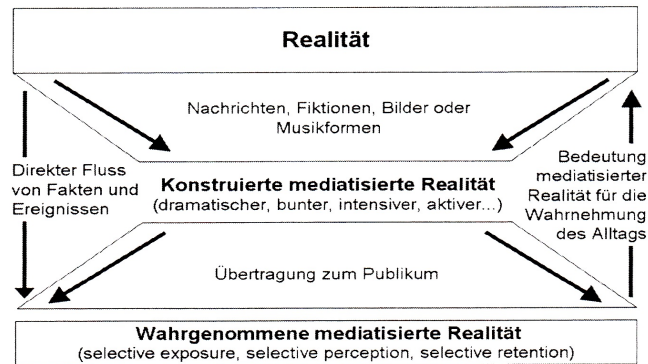


Abbildung 1: Drei Realitäten – Das „Double Cone“-Modell v. Weimann.

Quelle: Jäckel, 2008: S. 214

Die Wahrnehmung der Umwelt, des „Alltags“ bzw. der Realität ergibt sich nach Weimann also durch eine „wahrgenommene mediatisierte Realität“ und diese wiederum aus einer Mischung mehrerer Selektionsschritte.<sup>22</sup> Dieses synthetische, wechselseitige Verhältnis zwischen Konstruktion und Wahrnehmung, also zwischen Produktion und Rezeption soll im Folgenden näher betrachtet werden.

## 2.1 Medienproduktion

Knut Hickethier bezeichnet Medien als „Vermittlungsinstanzen, die zum einen zwischen Sprecher und Hörer, Produzent und Rezipient, die zum anderen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, die wir abgekürzt 'Realität' nennen, vermitteln und in der Regel diese 'Realität' [...] in einem Medienprodukt darstellen. [...] Medien [...] erzeugen selbst eine eigene Welt“.<sup>23</sup>

Weiter schlägt er vor, „in Abgrenzung zur vormedialen 'Realität' diese Welt [...] 'Wirklichkeit'“ zu nennen.<sup>24</sup>

Als vormedial ist hier die von den Medien lediglich reproduzierte Welt gemeint. Durch diese mediale Reproduktion entsteht dann eine neue Welt, die **Medienwirklichkeit**.

So beschreiben Elsner et al. das symbiotische Verhältnis der unterschiedlichen Welten in Bezug auf das Fernsehen wie folgt: „Aus der Mischung von sozialer Alltagswelt und medial rezipierter Weltwirklichkeit [...] konstituiert sich die Fernsehwirklichkeit zu einer Wirklichkeitsordnung neuen Typs.“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> vgl. ebd.: S. 214

<sup>23</sup> vgl. Hickethier, 2003: S. 32

<sup>24</sup> ebd.

<sup>25</sup> Elsner et al., 1994: S. 185

Ein Ausflug in die Semiotik scheint nun angebracht.

Heidemarie Schumacher fasst die Theorie des Semiotikers Roland Barthes folgendermaßen zusammen: „Die Methode der bis dato ausschließlich linguistischen Zeichentheorie wird auf eine Vielzahl kultureller Objekte ‘übertragen’. Durch Analogisierung werden visuelle Kommunikate so aufgefaßt, als ob sie wie ein System von Sprachzeichen, d.h., wie ein Text funktionieren. Die Objekte werden zu Signifikanten (Zeichenträgern) und die strukturalistische Aktivität eignet sich die Welt der Objektbedeutungen (Signifikate) durch Lektüre an. [...] Dennoch geht die Semiologie Barthes‘ nicht von einer strukturalen Ontologie aus. Semantisierung und Lektüre der Objektwelt, ihr ‘Text’, ist für ihn nicht identisch mit der Objektwelt an sich, sie ist deren Konstruktion.“<sup>26</sup>

Christian Doelker veranschaulicht dieses Verhältnis in folgendem Schaubild:



Abbildung 2: Verhältnis zwischen Sache, Zeichen und Bedeutung.

Quelle: Doelker, 2002: S. 50

Es ist also zu unterscheiden zwischen Sachen und den sie bezeichnenden Zeichen. In der Regel sind dies Wörter, welche sich wiederum aus Buchstaben zusammensetzen. Erst durch eine Bedeutungszuschreibung werden diese Wörter zu sinnhaften Begriffen. Selbes gilt für Sachen. Sowohl von einzelnen Wörtern, als auch von einzelnen Sachen hat der Mensch eine Vorstellung. Diese Vorstellungen muss er jedoch als Transferleistung miteinander in Verbindung setzen. So gesehen müsste der unterere Schenkel des obigen Dreiecks am längsten sein und könnte somit als Hypotenuse den Sachverhalt der aktiven, menschlichen Brückenschlagung zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten stärker verdeutlichen. Der Semiotiker Ferdinand de Saussure nennt diese zwei Begriffe Signifikant („signifiant“) und Signifikat („signifié“).<sup>27</sup>

Ein Beispiel soll zur Veranschaulichung dienen: In obigem Sinne sind der *Begriff* „Baum“ und das *Bild eines Baumes* das aktiv konstruiert Bezeichnende (Signifikanten) des passiv bezeichneten *Objekts Baum* (Signifikat), welcher im ontologischen Sinne ohne jegliche Bedeutungszuschreibung einfach *ist*, also existiert. Darstellung und Reproduktion bekommen erst nach der Bedeutungszuschreibung des Betrachters eine

<sup>26</sup> Schumacher, 2000: S. 18

<sup>27</sup> vgl. Doelker, 2002: S. 51



Relevanz. Im übertragenen Sinn kann höchstens von einer Verkörperung eines Objekts durch dessen Gegenständlichkeit gesprochen werden. So verkörpert ein Baum ein hohes natürliches Gewächs mit Stamm, Ästen und Blättern. Eine Bedeutung haben diese Attribute ohne Zusammenhang noch nicht. Analog zu diesem Beispiel verhält es sich auch mit einzelnen Wörtern zum Text. Dieser kleine linguistische Exkurs lohnt sich, da insbesondere audiovisuelle Produktionen als Texte gelesen werden können, da bei ihnen laut Hickethier „mit ihren unterschiedlichen Zeichensystemen, bzw. Kodes eine solche 'Textur', eine solche Verflechtung stärker als bei einem nur in der Sprache realisierten Text gegeben [ist]“.<sup>28</sup>

In einem verflochtenen Text voller Zeichen stellt sich allerdings erneut die Frage nach dessen Wahrheit. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass zwischen *wahr* und *falsch* eigentlich nicht zu unterscheiden ist, wenn den Dingen erst durch eine Bedeutungskonstruktion eine Wahrheit zugesprochen wird.

Baudrillard grenzt die Repräsentation eines Medientextes gegenüber dessen Simulation ab: „Ausgangspunkt der Repräsentation ist ein Prinzip der Äquivalenz zwischen Zeichen und Realem [...]. Ausgangspunkt der Simulation dagegen ist die Utopie des Äquivalenzprinzips, die radikale Negation des Zeichens als Wert, sowie [...] der Tod jeder Referenz.“<sup>29</sup> Es existiert also nach Baudrillard bei der Simulation keinerlei Verweis mehr zwischen Bild und Realität. Diese Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität nennt Baudrillard „Simulakrum“:

„Der entscheidende Wendepunkt liegt beim Übergang von den Zeichen, die etwas dissimulieren [verbergen], zu den Zeichen, die dissimulieren, daß es nichts gibt. Erstere verweisen auf eine Theologie der Wahrheit und des Geheimnisses [...]; die zweiten begründen das Zeitalter der Simulakra und der Simulation.“<sup>30</sup> Die realen Dinge setzt Baudrillard hier also mit ihren Zeichen gleich. Baudrillard verdeutlicht seine These am Beispiel des Disneyland:

„[...] Disneyland existiert, um das 'reale' Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren [...]. Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. Los Angeles und ganz Amerika [...] sind bereits nicht mehr real, sondern gehören der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation an.“<sup>31</sup>

---

28 vgl. Hickethier, 2003: S. 105

29 Baudrillard, 1978: S. 14

30 ebd.: S. 15

31 ebd.: S. 24f

Nach Baudrillard ist in Amerika alles „eingefangen in der Simulation. Die Landschaften in der Fotografie, die Frauen im sexuellen Szenarium, [...] der Terrorismus in der Mode und den Medien, die Ereignisse im Fernsehen. Die Dinge scheinen nur für diese seltsame Bestimmung zu existieren. Man fragt sich, ob die Welt nicht nur für die Werbung da ist, die eine andere Welt für sie macht“.<sup>32</sup>

Diese Fragestellung evoziert weitere philosophische Sinn-Fragen bezüglich der medialen Verstärkung von Kausalitätsverschiebungen. Ursache-Wirkungs-Relationen geraten in ein Ungleichgewicht, durch welches nicht mehr klar zwischen den Welten und deren Entstehungen zu unterscheiden ist. Es gab zwar eine Welt vor Erfindung von Film und Fernsehen, die jetzige vormediale Welt (jene Welt, bevor sie aufgezeichnet und somit medial reproduziert wurde) ist allerdings eine bereits mediatisierte. Wie es noch zu zeigen gilt, ist sie in gewissen Teilen auch eine fiktionalisierte. Diese zwischenweltliche Verschiebung zwischen Erfindung und Erfundenem bzw. biblisch gesprochen zwischen himmlischem Schöpfer und irdischem Sein formuliert Baudrillard so:

„Man durchläuft die Wüste wie in einem Western, die Metropolen wie einen Bildschirm voller Zeichen und Formeln [...]. Die amerikanische Stadt scheint dem Kino lebend entsprungen zu sein. Man darf also nicht von der Stadt zum Bildschirm, sondern muß vom Bildschirm zur Stadt gehen, um ihr Geheimnis kennenzulernen.“<sup>33</sup>

Nach Baudrillard sind „alle Raubüberfälle, Flugzeugentführungen usw. von nun an in gewisser Weise simulierte Vergehen, und zwar als sie sich von vorneherein in die rituelle Dechiffrierung und Orchestrierung der Massenmedien einschreiben und sie in ihrer Inszenierung und ihren möglichen Folgen vorweg genommen werden – kurz, sie funktionieren als ein Ensemble von Zeichen, die einzig und allein ihrer Zeichenrekurrenz dienen und nicht länger ihrem ‘realen Zweck‘“.<sup>34</sup>

Es stellt sich also die Frage, inwieweit die Wirklichkeit virtualisiert wird, wenn sie vermehrt in und durch die Medien stattfindet (und zunehmend auch dort unreflektiert rezipiert wird).

Schumacher konstatiert: „Die Mediatisierung hat die lebendige Geschichte bereits hinter sich gelassen, die Repräsentationen des Films fungieren als Schatten des wirklichen Lebens.“<sup>35</sup>

---

32 ebd.: S. 48

33 Baudrillard, 1987: S. 81

34 ebd.: S. 38

35 Schumacher, 2000: S. 56

Der Philosoph Walter Benjamin grenzt die technisierte Wirklichkeitserzeugung von der Theaterwelt ab:

„Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. Das heißt: Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur [...] ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.“<sup>36</sup>

## 2.2 Medienrezeption

Diese Wirklichkeitsübertragung mithilfe immer modernerer und damit auch immer authentischerer, Realität nahe bringender Technik hat laut Schumacher durch ihren selektiven Charakter eine die Rezeption beeinflussende, vorherbestimmende, also determinierende Funktion:

„Der Ausschnitt, den das Bild dem Blick gewährt, trifft gleichzeitig eine Auswahl, die Kadrierung beruht stets auf einer bestimmten Selektion der (vorfilmischen) Realität. Das Nichtgezeigte, dasjenige, was nicht ‘im Bild’ ist und sich dem Blick entzieht, determiniert das Gezeigte von außen. [...] So bezeichnete man in den fünfziger Jahren das Fernsehen auch als ‘Fenster zur Welt’ [...].“<sup>37</sup>

Jener Blick durchs Fenster, in folgendem Beispiel der Blick der Kinobesucher auf die Leinwand mit ihrem breiten Blickfeld, könnte nach Jean-Louis Baudry auch mit dem Blick der Höhlenbewohner in Platons Höhlengleichnis verglichen werden: „Eingeschlossen in einen dunklen Raum, fixiert auf ihrem Platz, sehen sie nur durch das rückwärts einfallende Licht des Projektors die bewegten Bilder auf der Leinwand vor sich; die Motorik des Betrachters ist ausgeschaltet, die eigene Aktivität ist das Sehen [...]. Die Außenwelt schwindet und der Zuschauer, in Konfrontation mit den Bildern, ist (wie in der Traumsituation oder bei Tagträumen) alleiniger Produzent [...] und Konsument dieser Bilder in einem [...].“<sup>38</sup>

---

36 Benjamin, 2007: S. 35

37 Schumacher, 2000: S. 59f

38 ebd.: S. 62

Hickethier nennt diese Anordnung von Technik und Zuschauer „Kino-Dispositiv“. Es stelle „eine Art von Rahmen für die mediale Wahrnehmung dar“.<sup>39</sup>

Nach McLuhan ist das Fernsehen „vor allen Dingen ein Medium, das eine mitgestaltende Reaktion verlangt.“<sup>40</sup>

Diese doppelte Funktion bzw. Aufgabe des Rezipienten legt auch Schumacher dar: „Der Leser als Textkonsument ist gleichzeitig ein Produzent, der den Prozess seiner eigenen Konstruktion und des unendlichen Spiels der Bedeutungen voran treibt.“<sup>41</sup>

Nach McLuhan verlangt „[d]as Fernsehbild [...] in jedem Augenblick, daß wir die Lücken im Maschennetz durch angestrengte Beteiligung der Sinne ‘schließen‘“.<sup>42</sup>

Nach Doelker gelte es, „zu einer richtigen Einschätzung des Bildstatus, also insbesondere der funktionalen Bedeutung der verwendeten televisuellen Bilder zu gelangen“.<sup>43</sup>

Ein Teil der Bildbedeutung sei dem Bild bereits „vorgeschaltet“. Dieser bestünde „in der Absicht des Bild-Machers und wird durch die Funktion des Bildes ausgedrückt“.<sup>44</sup>

Doelker unterscheidet insgesamt zehn sich nicht ausschließende funktionale Bildbedeutungen und Bildarten:<sup>45</sup>

- 1.) Registrative Funktion: Das Bild sei nicht das Ereignis selbst, „sondern eine Spur des Ereignisses, die uns mit der Wirklichkeit verbinden kann“.<sup>46</sup> Daher nennt Doelker diese Art des Bildes Spurbild, welches wie ein Index etwas Seiendes anzeige, es aber eben nicht selbst sei. Als Beispiele nennt Doelker Dokumentaraufnahmen sowie Live-Übertragungen des Fernsehens.<sup>47</sup>
- 2.) Mimetische Funktion: Diese Funktion hätten Abbilder, welche „visuelle Repräsentationen von real Bestehendem“ seien. Abbilder seien Alternativen zu Spurbildern, wenn diese nicht erhältlich seien, wie etwa Zeichnungen statt Fotos bei Gerichtsverhandlungen.<sup>48</sup>
- 3.) Simulative Funktion: Bei dieser Bildart, den Surrogatbildern, wird die Echtheit einer Spur bzw. eines Abbildes lediglich suggeriert. Werbung bspw. verkaufe „mit hyperrealistischen Fotos die Abbildungen der Produkte als die Produkte

---

39 vgl. Hickethier, 2003: S. 188

40 McLuhan, 1995: S. 507

41 Schumacher, 2000: S. 27

42 McLuhan, 1995: S. 475

43 Doelker, 2002: S. 156

44 ebd.: S. 70

45 vgl. ebd.: S. 70ff

46 ebd.: S. 70

47 vgl. ebd.

48 vgl. ebd.: S. 72f

selber“. Diese Bildeigenschaft bezeichnet Doelker als „Bildmagie [, welche] in den tieferen Schichten des Bewußtseins fortwirkt“.<sup>49</sup>

- 4.) Explikative Funktion: Mithilfe von Schaubildern, meist in Form von Grafiken, können abstrakte Sachverhalte veranschaulicht werden.<sup>50</sup>
- 5.) Diegetische Funktion: Die in fiktionalen Texten verwendeten Phantasiebilder haben, wie die Bezeichnung diegetisch bereits nahelegt (diégesis = Erzählung), eine erzählerische und unterhaltende Funktion.<sup>51</sup>
- 6.) Appellative Funktion: Durch diese Funktion solle der Rezipient zu einer Handlung, im Falle der Werbung zur einer Kaufhandlung, „gepusht“ werden. In Anlehnung an die Werbesprache nennt Doelker diese Bildart Pushbild.<sup>52</sup>
- 7.) Dekorative Funktion: Diese Zierbilder haben eine ausschmückende, verschönernde, „kosmetische“ Funktion.<sup>53</sup>
- 8.) Phatische Funktion: Solche Füllbilder dienen der Herstellung von Verbindungen, dem Ausfüllen von Leerstellen.<sup>54</sup> Letztere gilt es insbesondere im Fernsehen zu vermeiden. Dort hat z.B. das Senderlogo eine solche Funktion. Wird dieses bei einer Bildstörung o.ä. bildschirmfüllend angezeigt, wird es zum vollkommenen Füllbild.
- 9.) Ontische Funktion: Diese Funktion fokussiert die „rein ästhetische Dimension“, den von der äußeren Wirklichkeit unabhängigen künstlerischen Selbstzweck eines Bildes. Analog zum Musikvideoclip nennt Doelker diese Bildart Clipbild.<sup>55</sup>
- 10.) Energetische Funktion: Im Gegensatz zu den appellativen Pushbildern haben nach Doelker energetische Wirkbilder eine „ständige Wirkung“. Doelker verweist hier u.a. auf Yantras (geometrische Formen) mit therapeutischer Wirkung und auf angsteinflößende Fratzenbilder.<sup>56</sup>

Auf die simulative Bildfunktion beziehend schreibt Doelker: „Als magische Kommunikation – TV-Bild gleich Wirklichkeit – ist die naive Form des Fernsehkonsums anzusprechen. Diese magische Komponente wird mit zunehmender Aufgeklärtheit der Medienkonsumenten nicht überwunden. Untergründig wirkt sie weiter, und auch der

---

49 vgl. ebd.: S. 73

50 vgl. ebd. S. 74

51 vgl. ebd.: S. 75

52 vgl. ebd.: S. 76f

53 vgl. ebd.: S. 77

54 vgl. ebd.: S. 78

55 vgl. ebd.: S. 79f

56 vgl. ebd.: S. 81ff

medienpädagogisch gebildete Zuschauer fällt immer wieder in diese Dimension zurück.<sup>57</sup> Niklas Luhmann kommt in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass „das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschließt. Man wird alles Wissen mit dem Vorzeichen des Bezweifelbaren versehen – und trotzdem darauf aufbauen, daran anschließen müssen“.<sup>58</sup> Denn: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“<sup>59</sup>

Die erkenntnistheoretische These, dass Eigenschaften, welche an den Dingen der Wirklichkeit wahrgenommen werden, diesen Dingen selbst zukommen und nicht nur der jeweiligen Wahrnehmung, wird nach Bruno Brülisauer „*naiver Realismus*“ genannt.<sup>60</sup> Als naiv sei diese Weltanschauung zu bezeichnen „angesichts der zahlreichen Gründe, die gegen dieses Weltbild sprechen“.<sup>61</sup> Brülisauer benennt vier Hauptargumente: „das Traum-Argument, das Argument der Sinnestäuschung, das Argument der Sinneskapazität und das Argument der Sinnesinadaequatheit.“<sup>62</sup>

Analog zum **Traum** könnte die uns umgebende Wirklichkeit auch schlicht eine Traumwelt sein, aus der wir eines Tages erwachen. Der amerikanische Spielfilm *Die Truman Show* von Peter Weir mit Jim Carey in der Hauptrolle aus dem Jahr 1998 veranschaulicht dieses Traum-Argument beispielhaft. Der Protagonist stellt eines Tages fest, dass er ohne sein Wissen schon sein Leben lang Hauptdarsteller in einer Fernsehserie ist.

Natürliche und künstliche **Sinnestäuschungen** (Fata Morgana, Illusionsbilder etc.) führen laut Brülisauer zu Irritationen beim Betrachter. Durch Durchschauen der Entstehung solcher Täuschungen werden derartige Verunsicherungen allerdings wieder desillusioniert. Nach Brülisauer besagt das Argument der **Sinneskapazität**, „dass wir die Wirklichkeit deshalb nicht erkennen können, wie sie ist, weil die Reichweite unserer Sinneswahrnehmung begrenzt ist“.<sup>63</sup>

Den Umstand, dass Eigenschaften wie Farben, Gerüche und Geräusche, also „Sinnesqualitäten“, erst durch die biologisch gesteuerte Sinneswahrnehmung des Menschen verarbeitet und somit unterschiedlich wahrgenommen und qualitativ eingeordnet werden können, nennt Brülisauer das „Argument der **Sinnesinadaequatheit**“.<sup>64</sup>

---

57 ebd.: S. 74

58 Luhmann, 2009: S. 9

59 ebd.

60 vgl. Brülisauer, 2008: S. 207f

61 ebd.

62 ebd.: S. 208

63 vgl. ebd.: S. 209

64 vgl. ebd.: S. 210

Auf die Wahrnehmung der Medienwirklichkeit transferierend bietet Doelker folgenden, das mediale Textverständnis erleichternden Lösungsansatz: „Um solche televisuellen Texte angemessen zu verstehen, sollten [...] die Zuschauerinnen und Zuschauer mögliche Statuswechsel gewärtigen und folglich Realbilder nicht notwendig als Spurbilder, sondern auch als Schaubilder, Zierbilder und Füllbilder lesen.“ Die „technische Form Realbild“ stehe keineswegs zwingend für Realität.<sup>65</sup>

Über die Argumente gegen den naiven Realismus hinausgehend betont Doelker also hier die Bedeutung des, stets erweiterbaren, medialen Erfahrungshorizonts des Rezipienten. Daraus ergibt sich auch, dass jeder Rezipient angesichts der sich permanent verändernden Medienwirklichkeit jenen Horizont ständig erweitern *muss*, will er die Medien weiterhin angemessen, verstehend rezipieren bzw. dechiffrieren. Inwieweit jeder Rezipient zu dieser Transferleistung in der Lage ist, sei an dieser Stelle in Frage gestellt. Im Kapitel über Medienwirkung wird darauf erneut Bezug genommen.

Teil der sozialen Wirklichkeit ist das Fernsehen nach Keppler „dadurch, dass es seine Benutzer fortwährend mit Variationen unterschiedlicher Gattungen der audiovisuellen Kommunikation unterhält und versorgt“.<sup>66</sup> Auffallend ist hier Keplers Verwendung des Begriffs „Benutzer“, analog zum User im Rahmen der digital dominierten, interaktiven Kommunikation. Inwieweit der Benutzer aus seinem Nutzgegenstand Fernseher, denn nichts anderes scheint Keppler hier mit Fernsehen zu meinen, Nutzen ziehen kann bzw. zieht, verdeutlicht Keppler mithilfe der Verben „versorgen“ und „unterhalten“. Hin- gewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die zwei unterschiedlichen Nominalisierungsoptionen des Verbs „unterhalten“: a) Unterhaltung, b) Unterhalt, eben im Sinne einer Versorgung. Nur im Gegensatz zum neutraleren Begriff der Versorgung (welche bloß technischer und inhaltlicher Natur sein kann mittels des Transmitters Fernseher) impliziert der Begriff des Unterhalts auch Begriffe wie Unterstützung, wodurch eine soziale Dimension hinzukommt. Unterhaltung wiederum kann nicht nur als Freizeit füllender Zeitvertreib im Sinne eines Amüsemments verstanden werden, sondern auch in seiner rein kommunikatorischen Bedeutung als Gespräch, also als eine verbale Kommunikation. Diese lässt sich metaphorisch allerdings auch auf den Prozess des Fernsehens übertragen. Die Art und Weise des Transports eben jenes medialen Kommunikats hängt von dem jeweiligen Genre, bzw. nach Keppler in Analogie zur Literaturwissenschaft von der Gattung ab. „Diese Gattungen und ihre Variationen sind mit vielfältigen Markierungen verbunden, mit denen Reales von Fiktivem und Imaginiertem, Gegenwärtiges von Vergangenen und Künftiges, Wichtiges von Unwichtigem, Angesagtes

---

65 Doelker, 2002: S. 156

66 vgl. Keppler, 2006: S. 8

von Überholtem, Gutes von Schlechtem, Ernst von Unernst und Komik von Tragik unterschieden wird. Mit diesen Unterscheidungen, die in das Spiel seiner Formen eingebaut sind, trägt das Fernsehen beständig zu einer Ausbildung des Realitätssinns von Gesellschaften bei und damit [...] zu dem, was in unserer Zeit die Gegenwart des sozialen Lebens ausmacht.“<sup>67</sup>

Auf die dekorative Funktion von Zierbildern referierend konstatiert Doelker: „Und wenn sich schließlich der Zapper aus den verschiedenen Kanälen selber eine elektronische Girlande zusammenschnipselt, macht er letztlich nichts anderes, als ein flüchtiges Ornament auszubreiten. Auch von der Macherseite her sind vielfach Bildschnipsel [...] kaum anders als in dekorativer Funktion ausgestreut.“<sup>68</sup>

---

67 ebd.

68 Doelker, 2002: S. 78



### 3 Mediale Darstellungsformen

Das Darstellen im Fernsehen wird zunehmend an Alltagskonventionen angepasst. Anstatt letztere vollständig abzubilden, korrespondiert ersteres nach Hickethier „mit unseren Vorstellungen vom Alltäglichen und Natürlichen“.<sup>69</sup>

Eine Korrespondenz ist jedoch eben keine mimetische Abbildung. Die Anpassung an die reale Lebenswirklichkeit der Rezipienten findet, wie sich im Folgenden noch zeigen wird, sukzessive durch mediale Inszenierungen statt. Diese bilden laut Hickethier „den Grundtypus der Überführung des Ungeformten in eine Form“.<sup>70</sup>

Hier ist allerdings anzumerken, dass auch dokumentarische Film- und Fernsehtexte durch Kadrierungen, Postproduktion etc. in Szene gesetzt werden. Alle Medienprodukte werden also letztlich in eine Form gebracht, weshalb nach Hickethier Medien „in einer grundsätzlichen Weise Institutionen der Formgebung“ seien.<sup>71</sup>

Nichtfiktionale Produktionen kaschieren ihre Formgebung jedoch dahingehend, dass sie ihre oben beschriebene visuelle und auditive Beeinflussung unsichtbar werden lassen. Tonangeln dürfen nicht im Bild hängen, möglichst sollte keine zweite Kamera im Bild erscheinen. Dies könnte die konstruierte Wirklichkeit desillusionieren. Inwieweit diese Realitätsillusion in so genannten *gescipteten* Reality-Formaten, also in jenen mit geschriebenen Texten für Laiendarsteller, aufrecht erhalten werden kann, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher untersucht.

Mediale Darstellungsformen lassen sich in unterschiedliche Genres und Subgenres unterteilen. Bevor aufgezeigt werden soll, inwieweit sich diese zunehmend vermischen, ist eine Fortführung der einleitenden Definitionen angebracht.

Arriens trägt zu dieser Klärung besonders anschaulich bei:

„Ist für die Literatur der Begriff der Gattungen gebräuchlich, so hat sich beim Film der Terminus des *Genres* durchgesetzt. [...] In der Genrebestimmung wird der Spielfilm mit dem fiktionalen Film und der Dokumentarfilm mit dem nichtfiktionalen Film gleichgesetzt. [...] Fiktion wird in zweierlei Verwendungen gebraucht: als etwas Fiktives oder etwas Fiktionales. Beide Verwendungen gehen auf ‘fictus’ als Partizip Perfekt von <lat. ‘fingere’ = formen, bilden, gestalten> zurück. [...] Bei fiktiven Personen und Ereignissen genügt es, daß sie allein in der Erzählung existieren. Erfundenes ist nicht eo ipso

---

69 vgl. Hickethier, 2007: S. 175

70 vgl. Hickethier, 2003: S. 123

71 vgl. ebd.: S. 122

falsch. [...] Fiktiv meint demgemäß nicht ‘falsch’, sondern ‘nicht wahrheitsfähig’, insofern es nicht auf Wahrheit und Falschheit ankommt. Nichtfiktion im Sinne von ‘nicht-fiktiv’ weist ein Sinngelbilde demgemäß als wahrheitsfähig aus.“<sup>72</sup>

Borstnar et al. bringen die Tendenz der Grenzverschiebungen medialer Darstellungsformen auf folgende Formel: „Das Fiktionale wird zunehmend authentifiziert, das Authentische wird fiktionalisiert [...]“.<sup>73</sup> In folgendem Schaubild visualisieren sie die unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge oder, nach der Definition in dieser Arbeit, vielmehr Realitätsbezüge medialer Darstellungen:

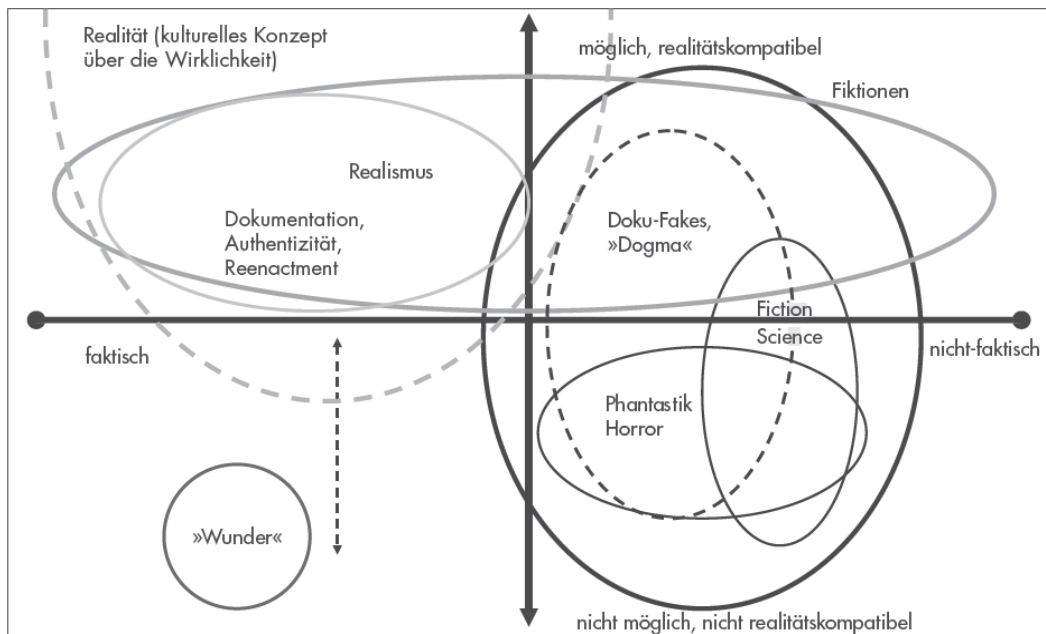


Abbildung 3: Der Wirklichkeitsbezug medialer Darstellungen.

Quelle: Borstnar et al., 2008: S. 49

Es soll an dieser Stelle nicht auf alle einzelnen Genres eingegangen werden. Im Folgenden werden jedoch exemplarisch non-fiktionale, fiktionale und hybridisierte Genres auf ihren Faktizitätsgrad (x-Achse) sowie ihren Potenzialitätsgrad (y-Achse) hin untersucht. Die obige Grafik sollte sich somit während der weiteren Lektüre dieser Arbeit für den Leser noch weiter erschließen.

72 Arriens, 1999: S. 36f

73 Borstnar et al., 2008: S. 49

### 3.1 Non-Fiktion

Wie oben erläutert können nach Doelker dokumentarische Bilder „durch zwei Verfahren hergestellt werden: durch direkten technischen Abklatsch (registrative Erfassung) oder durch generative Nachbildung (mimetische Erfassung)“.<sup>74</sup>

Nach Arriens sei Film „ein Medium der Illusion bzw. der Täuschung. Da nichts in der Weise des Films existiere außer dem Film selbst, könne der Film nicht anders als mehr oder minder perfekte Täuschungen hervorrufen.“<sup>75</sup>

Beim Dokumentarfilm kommt es nach Arriens „auf Wahrheit und Wirklichkeit (als Referenz) an, insofern hier der gesicherte Bericht und die Referenzleistung des Augenzeugen in die audiovisuelle Darstellung des Films integriert werden.“<sup>76</sup>

Der Wahrheitsfähigkeit des Dokumentarfilms werde „häufig das Moment der Fiktionalität entgegengehalten. *Mise en scène* sei dem Film immanent. Deshalb lasse sich Fiktionalität nicht allein bei Spielfilmen, sondern notwendig auch schon bei Dokumentarfilmen nachweisen. Wie sich zeigen läßt, ist der Begriff des Fiktionalen doppeldeutig: ‘Fiktion’ läßt sich entweder als fehlende Wahrheitsfähigkeit oder lediglich als Bezeichnung für ein Genre ausleben. Das Genre allein sagt [...] noch nichts über die Wahrheitsfähigkeit von Filmen aus“.<sup>77</sup>

Nach Arriens sei der Dokumentarfilm „Dokument und Film in eins. [...] In seiner Bestimmung als Dokument übernimmt er zweierlei Funktionen: referentiell nimmt er auf die Welt Bezug, und als Sinngebilde mit Wahrheitsanspruch hat er selbst einen Wahrheitswert“.<sup>78</sup>

Unter Nichtfiktionen fallen laut Arriens „in der Literaturtheorie sowohl Sachtexte als auch Werbetexte, Gebrauchsanweisungen, [...] Reportagen und Berichte. *Nonfiction Film* wird dagegen häufig allein mit dem Dokumentarfilm gleichgesetzt, wohingegen filmische Entsprechungen u.a. zu Werbetexten und Gebrauchsanweisungen als Werbefilme, Lehr- oder Industriefilme in der heuristischen Filmtheorie zu wenig berücksichtigt werden. Ein vermehrter Rekurs auf diese Filme könnte deutlich machen, daß es bei diesen Genres je um etwas anderes geht. [...] In den genannten Fällen bieten sich pri-

---

74 Doelker, 2002: S. 72

75 Arriens, 1999: S. 23

76 ebd.: S. 35

77 ebd.: S. 36

78 ebd.: S. 104f

märe Unterscheidungskriterien an, die diesen Arten von Filmen noch vor der Festlegung auf Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität eine Bestimmung zuerkennen“.<sup>79</sup>

Nach der ursprünglichen Definition trifft dies auch auf den klassischen Journalismus zu, welchen Roß in Abgrenzung zum Fiktionalen folgendermaßen definiert: „Während der Journalismus das in der Wirklichkeit 'Gefundene' fakten- und publikumsgerecht vermittelt und deutet, lebt die Literatur vom 'Erfundenen' und schafft eine eigene, fiktive, Realität, deren Qualität sich eher an ästhetischen [...] Kriterien bemisst als an ihrem überprüfbaren, 'objektiven' Wirklichkeitsgehalt und ihrer allgemeinen Zugänglichkeit.“<sup>80</sup>

Der medial vermittelte Journalismus ist jedoch nach Klaus „eingebettet in Fiktionen, er greift mehr oder weniger stark auf fiktionale erzählerische Mittel zurück, aber er ist nicht selber fiktiv“.<sup>81</sup>

Diesem Umstand trägt der sogenannte New Journalism Rechnung: „Mit dem Bestreben, Menschen und die Motive ihres Handelns überzeugend zu beschreiben, treten innere Monologe, Gedanken und Handlungen hinzu, die nicht beobachtet worden sind. Hier ergänzt Fiktion die Non-Fiction. New Journalism verbindet bewusst Beobachtetes und Vermutetes, Geschehenes und Mögliches, Tatsachen und Phantasien.“<sup>82</sup>

Diese Tendenz lässt sich möglicherweise mithilfe der übrigen Fernsehinhalte erklären, welche, so Klaus, „intertextuell [sind], das heißt sie erlangen Bedeutung nur in Bezug zu anderen 'Texten' oder Diskursen. [...] Die Nachrichten [...] sind eingebettet in die davor ausgestrahlte Soap Opera und Werbung und den im Anschluss gesendeten Familienfilm oder Krimi. [...] Ohne die vielfältigen Kontextualisierungen entsteht ein Medienbrei, dessen Ingredienzien alle gleichermaßen je nach Standpunkt sinnlos oder sinnhaft erscheinen. Für das Publikum haben in solch einem Programmfluss Nachrichten weniger die Funktion der Informationsvermittlung, sondern stärker die Aufgabe, den Tag zu strukturieren“.<sup>83</sup>

Nach Christian Schicha werden demnach „die Grenzen zwischen Nachricht, Werbung und Unterhaltung brüchig.“<sup>84</sup>

Schicha verwendet den Begriff der „Authentizitätsfiktion“, um das Phänomen auf den Punkt zu bringen.“<sup>85</sup>

---

79 ebd.: S. 40

80 Roß, 2004: S. 74

81 ebd.: S. 120

82 Lünenborg, 2004: S. 399

83 Klaus, 2004: S. 119f

84 Schicha, 2000: S. 77

85 ebd.: S. 83

Bedenklich ist diese Entwicklung in Richtung der Inszenierung bzw. Suggestion von Authentizität zulasten des Realitätsgehalts insbesondere bezüglich Berichten über Kriege etc., da diese aufgrund ihrer Grausamkeit ohnehin schon unwirklich scheinen. Jacke fasst diese Problematik so zusammen: „Ein Krieg wird zunehmend medialisiert und virtualisiert und somit nicht nur nicht mehr direkt erfahrbar, sondern auch immer weniger verifizierbar. [...] Selbst Kriege werden entertainisiert. Und eines Tages weiß der Zuschauende nicht mehr zu unterscheiden zwischen Nachricht und Unterhaltung, eben zwischen Fakt und Fiktion [...]“<sup>86</sup> Ergänzen lässt sich die These, dass durch die mediale Omnipräsenz kriegerischer Auseinandersetzungen der Mediennutzer zunehmend abstumpft und durch diese Gewöhnung jene Berichte als normal und alltäglich rezipiert. Die Kriegsberichterstattung über militärische Einsätze in Afghanistan sei beispielsweise in diesem Zusammenhang genannt. Die BILD-Zeitung publizierte gar Fotos von mit Totenschädeln posierenden Soldaten auf ihrem Titelblatt und provozierte damit einen Skandal. Der Selbstinszenierung der Soldaten wurde hier nicht nur ein Forum geboten, sondern auch zu einer weit über den geschmacklosen Witz hinausreichenden mediatisierten Validität verholfen.<sup>87</sup>



Abbildung 4: Titelblatt der BILD-Zeitung vom 25.10.2006

Quelle: [http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837\\_2.jpg](http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837_2.jpg) (01.02.2013)

Die Perversion dieses Vorganges wird noch verstärkt durch das Teilaktbild unter dem Soldaten sowie die Schlagzeile über den Tod des Hundes von Rudolph Moshammer. Diese absurde mediale Einbettung der Nachricht (wie oben dargelegt, findet jene im Fernsehen des Neben- und Durcheinanders noch stärker statt), zeigt auf, wie sehr die

<sup>86</sup> Jacke, 2000: S. 186f

<sup>87</sup> <http://www.bild.de/news/aktuell/news/afghanistan-totenkopf-soldaten-959558.bild.html> (30.01.13)

Genrevermischung zwischen Unterhaltung und seriösem Journalismus ernstzunehmen ist.

Inwieweit erst Medien Belanglosem eine Bedeutung höheren Grades beimessen und damit wertvolleren Informationen durch Verdrängung ein Bedeutungsverlust droht, wird sich noch im weiteren Verlauf dieser Arbeit ebenso zeigen wie die Bedeutung der zunehmenden Pornografisierung.

## 3.2 Fiktionalität

Behr und Kaiser skizzieren fiktionale Darstellungen wie folgt: „In fiktionalen Formaten exekutieren die Handelnden ein Drehbuch und sind auf ihre Rolle beschränkt. Sie meinen nicht sich selbst in der Komplexität ihres realen Menschseins, sondern das Konstrukt ihrer fremderdachten Figur. Diese muß die Fülle des Möglichen, denkbarer Reaktionen usw. simplifizieren, um psychologisch schlüssig zu bleiben und ihre Funktion im hermeneutischen Sinngefüge des Ganzen zu erfüllen. Keine Kamera kann in die Köpfe lebender Menschen hineinsehen [...]“<sup>88</sup> Besonders in Action-Serien wie *Alarm für Cobra 11 – Die Autobahnpolizei* (RTL) wird durch aufwendige Stunts scheinbar von fehlender psychologischer Tiefe der Figuren abgelenkt. Das Drehbuch wird, durch den engen Rahmen des Formats sowie den knappen Zeitplan bei Fernsehproduktionen lediglich ohne Spielraum für spontane Modifizierungen oder gar elliptische Auslassungen zur Erzeugung von Leerstellen filmisch umgesetzt, also in eine andere Textsorte transferiert. Einen diametral entgegengesetzten Ansatz verfolgen Vertreter des realistischen Films.

### 3.2.1 Realismustheorie

Christina Dunker betont, „dass zwischen der realistischen Wirkung eines Werks und der Realität, die es beschreibt, unterschieden werden muss. Ein Film wird als realistisch angesehen, wenn er einen Sachverhalt darstellt, der innerhalb des geltenden Wirklichkeitskonstruktes als möglich und denkbar gilt. [...] Es muss also unterschieden werden zwischen Realismus auf der inhaltlichen Ebene (Könnte sich das Dargestellte so zugetragen haben?) und Realismus auf der formalen Ebene andererseits (Werden die Ereignisse des Films so dargestellt bzw. inszeniert, dass sie wirklichkeitsnah wirken?)“.<sup>89</sup>

---

88 Behr / Kaiser, 2000: S. 126

89 Dunker, 2007: S. 14

Die Adjektive *realitätsnah* (es ist fast Realität; vgl. die linken Quadranten des obigen Koordinatensystems) und *realistisch* (es könnte so sein; vgl. die oberen Quadranten) implizieren die Differenzierung dieser Ebenen bereits. Allerdings trifft nach Dunker auf alle Filme zu, dass sie „die Wirklichkeit abbilden“. Sie würden jene aber auch verändern.<sup>90</sup> Fraglich ist, inwieweit bspw. Science-Fiction-Filme die hier gemeinte außermediale Wirklichkeit abbilden, als sich vielmehr auf sie zu beziehen bzw. sie zu antizipieren.

Filme mit einem Realismus-Anspruch intendieren hingegen den konkreten Realitätsbezug und suchen jedweder medialer Wirklichkeitsveränderung entgegenzuwirken: „Die Erzählweise von Filmen, die auf eine authentische Darstellung der Wirklichkeit abzielen, weicht oft von der klassischen beziehungsweise populären Dramaturgie ab. Durch Erzählstrategien wird in ihnen ein Bild eines Teils der Realität erzeugt, das vom Zuschauer als lebensnah und deshalb als 'realistisch' bewertet wird.“<sup>91</sup>

Der Regisseur Andreas Dresen ist in diesem Zusammenhang exemplarisch zu nennen:

Dieser stelle nach Dunker in seinen Spielfilmen „eine Wirkung von Authentizität her, indem er unterschiedliche Prozesse miteinander verbindet. Eine Spielfilmgeschichte wird mit dem Alltag von realen Personen konfrontiert und erhält dadurch eine authentische Wirkung. Einflüsse von Wirklichkeit durchdringen die Geschichte“.<sup>92</sup> Nicht nur in seinem bislang erfolgreichsten Kinofilm *Sommer vorm Balkon* (2005) wirken bspw. in einer Krankenhausszene echte Ärzte und Pfleger mit.

### 3.2.2 Authentizität durch Improvisation

Als authentisch wird meist das empfunden, was den Rezipienten an seine Lebenswirklichkeit erinnert: „Dies tun insbesondere solche Stücke, die erst gar nicht mit einem Drehbuch arbeiten, bei denen Darsteller ihren Text also erst im Moment der spontanen Interaktion produzieren – und lebendig werden lassen.“<sup>93</sup>

Daher lässt Andreas Dresen seine Schauspieler in vielen seiner Filme, so auch in *Sommer vorm Balkon*, improvisieren und somit im wahrsten Sinne des Wortes miteinander spielen. Das Spielen ist ein natürlicher Vorgang. So zeigen „Tiere [...] beispielsweise spielerisches Verhalten, indem sie Kämpfe nachahmen, bei denen jedoch nicht ernsthaft zugebissen wird. Bei Menschen kann man ähnliche Beobachtungen machen:

---

90 vgl. ebd.: S. 15

91 ebd.: S. 25

92 ebd.: S. 109

93 Winter, 2010: S. 11

Ein Beispiel ist das 'Vater-Mutter-Kind-Spiel' bei Kindern, bei dem das primäre Verstehen des Rahmens Familie durch die Kinder als Vorlage dient<sup>94</sup>. Das kindliche Rollenspiel zeichnet sich allerdings durch feste Rollenzuweisungen aus, welche mit Herausreten aus dem Spiel geahndet werden können, wenn diese Handlungsmuster nicht eingehalten werden. Auffällig ist außerdem, dass Kinder gerne Anweisungen geben, wie das jeweilige Gegenüber etwas zu spielen hat. Unbewusste Inszenierungshandlungen finden also schon früh statt. So gibt auch Dresen zu Beginn einer Improvisation Anweisungen bezüglich des situativen Kontextes und der daraus resultierenden emotionalen Verfassung der Figur. Anders verhält es sich bei einer reinen Improvisation auf der Theaterbühne, welche auf das gemeinsame Unwissen der beteiligten Spieler zielt: Nach Winter herrscht in jenem Fall „keine Klarheit unter den Teilnehmern in Bezug auf die innere Wirklichkeit des Stückes, da diese Wirklichkeit vorab nicht festgelegt wurde, sondern erst im Moment der spontanen Interaktion geschaffen wird“<sup>95</sup>.

Personen, so Winter weiter, „die im alltäglichen Umgang mit anderen eine natürliche Ausstrahlung haben, wird gemeinhin etwas Authentisches zugesprochen. Ähnliches gilt für [...] das Improvisationstheater. [...] Der Begriff der Authentizität leitet sich vom griechischen Substantiv *authentēs* ab, das mit 'Herr' oder 'Gewalthaber' übersetzt werden kann. In dieser Bedeutung zielt es auf ein eigenmächtiges Handeln des Urhebers ab“<sup>96</sup>.

Auch in seinem letzten Film *Halt auf freier Strecke* (2011) über einen an einem tödlichen Hirntumor erkrankten Familienvater lässt Dresen die Schauspieler gemeinsam mit einem echten Arzt, einer echten Krankenpflegerin, mit einem echten Bestatter improvisieren. Durch Verzicht auf ein Drehbuch, durch Einbindung von *echten* Menschen, die im Film ihre *echten* Berufe ausüben und durch seinen semi-dokumentarischen Inszenierungsstil, welcher den Protagonisten sich sogar selbst mit einem iPhone filmen lässt, erzeugt Dresen einen nahezu größtmöglichen Authentizitätseindruck.

Winter konstatiert: „Durch ein fehlendes Drehbuch und keinerlei im Voraus festgelegte Handlungsmuster ist der improvisierende Schauspieler umso stärker dazu angehalten, eigene Ideen in die Darstellung seiner Figur mit einzubringen. Die dadurch entstehenden unterbewussten Impulse [...] zeugen von seiner primären Rolle als Darsteller und lassen ihn in dieser Rolle authentisch wirken.“<sup>97</sup>

Überhaupt keine Improvisation lässt der österreichische Autorenfilmer Michael Haneke zu: Seine selbst geschriebenen Drehbücher inszeniert er ohne große Abweichungen.

---

94 ebd.: S. 23

95 ebd.: S. 46

96 ebd.: S. 65

97 ebd.: S. 69



Die filmischen Vorlagen werden also komplett am Schreibtisch konstruiert und verschriftlicht. Exemplarisch zum Thema Spiel ist Hanekes *Funny Games* (1997) zu nennen. Der Umstand, dass die Inszenierung seines eigenen US-amerikanischen Remakes aus dem Jahr 2007 nahezu identisch mit dem Original ist, verdeutlicht Hanekes präzise Einhaltung seiner Drehbuch-Vorlage. *Funny Games* beschäftigt sich auf zwei Ebenen mit der Thematik des Spiels: Zwei junge Männer betreiben ein tödliches Spiel mit einer Familie. Sie drohen, die Familie umzubringen. Auf sadistische Art foltern die Männer psychisch und zunehmend auch körperlich den Vater, die Mutter und deren Sohn. Haneke bewahrt über eine weite Strecke die illusorische Fiktionsebene und spielt mit klassischen Elementen des Genres Psychothriller, bspw. durch diverse (hier nicht näher zu beleuchtende) retardierende Momente und dadurch resultierender Suspense-Effekte. Für den Zuschauer völlig überraschend lässt Haneke den dominanteren der beiden Männer, Paul, später mehrmals gewissermaßen als Spielleiter die vierte Wand einreißen und frontal in die Kamera sprechen. Der Rezipient wird aufgefordert, den weiteren Spielverlauf zu lenken. In einer späteren Szene greift Paul zur Fernbedienung und spult die Szene zurück. Es wird hier also auch mit dem Zuschauer, seinen Sehgewohnheiten und seiner damit verbundenen Erwartungshaltung gespielt. Außerdem wird nach anfänglicher Befriedigung der voyeuristischen Gier des Rezipienten nach Gewaltdarstellungen eben jene kritisiert. Vielmehr scheint die Kritik jedoch auf die sinnfreie, mediale Darstellung von Gewalt zu zielen, welche erst die Nachfrage nach solchen Produkten steigert. Diese allgemeine Medienkritik wurde daher auch sehr kontrovers rezensiert.

Der Umstand, dass drei der Schauspieler des kleinen Film-Ensembles mittlerweile relativ früh verstorben sind (Susanne Lothar, Ulrich Mühe und Frank Giering) erzeugt leider einen traurigen Beigeschmack.

Durch Aufweichung der tradierten filmischen Grenzen lässt sich Hanekes Film auch als Kritik an der medialen Hybridisierung lesen. Unterhaltung und Gewaltdarstellungen sollten sich eigentlich ausschließen. Im Kinosaal kann der Zuschauer noch zwischen filmischer und realer Wirklichkeit unterscheiden. Anders verhält es sich jedoch scheinbar mit diversen Fernsehformaten. Die dortigen Hybridisierungstendenzen und deren Folgen sollen im Folgenden näher untersucht werden.

### 3.3 Hybridformen

„Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei [...].“<sup>98</sup>

Die saubere Trennung zwischen Fiktion und Non-Fiktion wird aufgrund diverser medialer Hybridisierungstendenzen immer schwieriger. Borstnar et al. unterteilen die unterschiedlichen, traditionellen Genres bzw. Textsorten wie folgt:

FIKTION	NICHT-FIKTION
Spielfilm	Dokumentarfilm
Fernsehspiel	Dokumentation
Fernsehfilm	Reportage
TV-Spielfilm	Feature
TV-Serie	Essayfilm
Experimentalfilm	
Werbefilm / Werbespot	( Werbefilm / Werbespot )
Industriefilm	Industriefilm
Unterrichtsfilm / Lehrfilm	Unterrichtsfilm / Lehrfilm

Abbildung 5: Filmische Textsorten.

Quelle: Borstnar et al., 2008: S. 63

Besonders im Bereich der Nicht-Fiktion ist jedoch eine zunehmende Fiktionalisierung festzustellen, wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

Marshal McLuhan führt anschaulich in das Themenfeld der Hybridformen ein:

„Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis aus dem neue Form entsteht. Denn die Parallele zwischen zwei Medien lässt uns an der Grenze zwischen Formen verweilen, die uns plötzlich aus der narzißtischen Narkose herausreißen. Der Augenblick der Verbindung von Medien ist ein Augenblick

<sup>98</sup> McLuhan, 1995: S. 84

des Freiseins und der Erlösung vom üblichen Trancezustand und der Betäubung, die sie sonst unseren Sinnen aufzwingen.“<sup>99</sup>

Im Folgenden soll es jedoch nicht um intermediale Verschmelzungen gehen. Vielmehr werden mediale Darstellungsformen in Bezug auf ihre Erzählweise, also Narrationsform näher beleuchtet.

Mit Erzählebenen spielt der amerikanische Film *Stranger than Fiction – Schräger als Fiktion* (2006). Der Protagonist Harold ist unwissentlich eine Romanfigur. Im Film hört der Rezipient eine Off-Stimme, welcher die Funktion eines Erzählers zukommt. Eines Tages hört Harold diese Stimme und erfährt dadurch, dass er bald sterben wird. Diese kurze inhaltliche Skizzierung genügt, um das Spiel mit den unterschiedlichen Erzählebenen dieses Films zu verdeutlichen. Jenes Spiel scheint jedoch nicht nur im Kino, sondern zunehmend auch im Fernsehen betrieben zu werden. Verstärkt stellt sich die Frage nach der Wahrheit des Rezipienten.

Nach Haas ist die „Narrativierung der Fakten [...] ein Mittel, um mit professionellen Konventionen und neuen textorganisierenden Strategien Nachvollziehbarkeit bei den Rezipienten zu erzielen und somit Bedeutungen zuzuschreiben, Lesarten vorzuschlagen und Interpretationen anzubieten“.<sup>100</sup>

Hoffmann und Kilborn weisen darauf hin, dass sich der Dokumentarfilm noch bis in die 1950er Jahre hinein aufgrund seines damals noch technisch großen Aufwands (schwere 35 mm-Kameras etc.) dem Spielfilm zwangsläufig annähern musste. Doch auch heute sei ein Dokumentarfilm „immer künstlerisch gestaltet“.<sup>101</sup> Diese Gestaltung muss im heutigen Fernsehen immer ansprechender, fesselnder, einzigartiger sein, denn seit Einführung des Privatfernsehens 1984 kommt den Einschaltquoten eine immer größere Rolle zu. Die Konkurrenz um die Zuschauer wächst also stetig.<sup>102</sup> Nach Hoffmann und Kilborn sei die „immer stärkere Formatisierung, Serialisierung, Fiktionalisierung – zusammengefasst mit dem Begriff Docutainment – der Programme [...] eine Konsequenz, um das Publikum an einen Sender zu binden. Dies hat auch Fakten orientierte Programme im Fernsehen wie die Nachrichten oder Magazine verändert“.<sup>103</sup>

Folcoianu definiert die Hybridisierung des Fernsehens als einen „Vorgang, bei dem durch die Verknüpfung unterschiedlicher Gattungs- und Genremerkmale neue Programmformate entstehen. [...] Obwohl das Fernsehen Formate und Inhalte von ande-

---

99 ebd.: S. 95

100 Haas, 2004: S. 54

101 vgl. Hoffman / Kilborn, 2012: S. 13

102 vgl. ebd.: S. 14

103 ebd.

ren Medien bereits seit Jahrzehnten übernimmt, scheint sich der Trend zur Hybridisierung innerhalb des Mediums erst in den neunziger Jahren durchgesetzt zu haben. Die Vermischung der Programmgenres hat seitdem jedoch so rasant zugenommen, dass klare Trennlinien zwischen verschiedenen Sendeformen immer schwieriger zu ziehen sind“.<sup>104</sup>

Seitens der Rezipienten besteht nach Falcoianu durchaus „zunehmend der Wunsch nach unterhaltenden medialen Präsentationen des ‘echten‘ Lebens. An dieses Anliegen knüpft das Medienphänomen Reality TV an“.<sup>105</sup>

Nach Mikos findet dort „eine Bearbeitung des Alltags statt, der dann in dieser dramatisierten, inszenierten Form auf dem Bildschirm erscheint. [...] Mit den Docusoaps hat sich ein zunächst rein fiktionales Genre wie die Serien hin zu einer Mischform entwickelt, die auf lebensweltliche Orientierung, Authentizität und Performanz der Menschen baut“.<sup>106</sup>

Die Kamera bewegt sich konstant und befindet sich immer in der Nähe der Protagonisten der jeweiligen Sendung. Sie „filmt nicht statisch aus großer Distanz, sondern befindet sich [...] fortwährend mittendrin im Geschehen. [...] Es lässt sich vermuten, dass eine Kameraführung unter erschwerten Bedingungen im Reality TV gerne in Kauf genommen wird, da wacklige Bilder sowie Probleme bei der Fokussierung und Bildgestaltung in der Regel [...] als Zeichen von Authentizität und einem spontanen Mitverfolgen der Geschehnisse betrachtet werden“.<sup>107</sup>

Falcoianu konstatiert, „dass [...] von unmittelbarem Abfilmen und Wiedergabe des Lebens kaum die Rede sein“ könne, da „[d]urch die Kameraführung und narrative Strukturierung des Ausgangsmaterials [...] Reality TV Darstellungs- und Erzählkonventionen wirklichkeitsnaher sowie fiktionaler Programmgenres“ kombiniere.<sup>108</sup>

In der Reality-TV-Rezeption sei „der Bruch zwischen dem Inhalt und der Ästhetik des Programmgenres deutlich zu spüren. Die Eigendefinition als ‘Wirklichkeitsfernsehen‘ wird insofern bestätigt, als dass die Zuschauer im Programmgenre gewisse Wirklichkeitselemente identifizieren. [...] Durch die Tatsache, dass nicht-prominente Akteure in Eigenregie ohne Drehbuch agieren können, entsteht für die Zuschauer das ‘Unvorher-

---

104 Falcoianu, 2010: S. 16f

105 ebd.: S. 9

106 Mikos, 2000: S. 170

107 Falcoianu, 2010: S. 35

108 vgl. ebd.: S. 53

sehbar<sup>109</sup>, was eine weitere Bekräftigung des Wirklichkeitsbezugs des Reality TV darstellt<sup>109</sup>.

Der österreichische Filmmacher Ulrich Seidl ist ein medialer Grenzgänger zwischen den Genres, weshalb er für sich den Begriff der *Faction* eingeführt hat: „Ohne Fiktion mit den dazugehörigen 'Facts', ist keine 'Faction' möglich.“<sup>110</sup> Da selbst in seinen eigentlich fiktionalen Spielfilmen wie *Hundstage*, deren pseudo-dokumentarischer Stil sich aufgrund von in Mundart sprechenden Laiendarstellern kaum noch als solcher enttarnbar ist, fast schon als fiktionale Dokumentarfilme zu bezeichnen sind, wurde Seidl bewusst im Gegensatz zu Dresen in dieses Kapitel eingeordnet. Seidls Filme sind sehr überzeichnet. Da der Zuschauer durch seine Fernsehsozialisation jedoch an derartige Theatralisierungen gewöhnt ist, kann er einen Seidl-Film durchaus als realistisch, fast schon real rezipieren. Auf diesen Zusammenhang weist auch Lamp hin:

„[...] Parallelen der von Seidl so genannten 'Factions' könnte man mit den in den letzten Jahren aufgenommenen Fernsehformaten der sogenannten 'Real-Life-Dokus' sehen. Als bekannteste Sendungen seien hier BIG BROTHER [...] oder die Polizeisoap TOTO UND HARRY erwähnt. Auch hier wird versucht, Realität abzubilden, allerdings auf eine andere Art und Weise, die sich vor allem in den wesentlich geringeren Produktionskosten der genannten Formate auswirkt.“<sup>111</sup>

Lamp zeigt allerdings einen entscheidenden Umstand auf: „Seidl bildet den Alltag seiner Darsteller ab, der durchaus langweilig und monoton ist, während alle o. g. Formate künstliche Spannung erzeugen. [...] Die größte Parallele hinsichtlich der durchaus manchmal zu beobachtenden 'Null-Handlung' in Seidls Filmen besteht zu BIG BROTHER, wo es möglich ist, den Bewohnern des Hauses den ganzen Tag beim Langweilen zuzuschauen.“<sup>112</sup>

Aus Fiktionalem wird also Spannung genommen, während eigentlich Dokumentarisches künstlich durch Inszenierung mit Spannung aufgeladen wird. Dieses Phänomen, quasi als Rollentausch oder *180-Grad-Wendung* der Genres zu bezeichnen, scheint eine allgemeine Tendenz in der medialen Darstellung zu sein.

Bildhaft beschreibt Lamp Seidls Dekonstruktion der Medienwirklichkeit als Destruktion von Künstlichkeit: „Seidls Bilder aus 'einer anderen Realität' bestechen mit dem gezeigten 'Wahnsinn' derselben. Die eben noch gegebene Hand, als Metapher für eine heile

---

109 ebd.: S. 94

110 Lamp, 2009: S. 11

111 ebd.: S. 155

112 ebd.: S. 156

Welt, wird bei Seidls Versuchen, 'Wahrhaftigkeit' abzubilden, heftig auf den Boden geschmissen, so daß sie wahrscheinlich in tausend Splitter springt. Diese Splitter lassen sich nun freilich nicht mehr in die Form der 'objektiv schönen Welt' von vorher bringen, sondern bieten höchstens noch die Möglichkeit zu einem zersplitterten Zerrbild derselben. Dieses Zerrbild hat aber dennoch eines mit dem vorher unzerstörten Bild gemeinsam: Es zeigt eine Welt und keine rein künstliche Fassade.“<sup>113</sup>

Das oben erwähnte Format *Big Brother* (RTL2 / SKY) wird nach Jacke „bei all seiner durchschaubar konstruierten Authentizität als das authentische, reale Fernsehereignis (an sich schon ein Paradoxon) mit beinahe Nachrichtencharakter [...] präsentiert. Hier verlagert sich offensichtlich [...] die Differenz Fakten/Fiktionen in Richtung Alltäglichkeit/Sensation, wobei derzeit zumindest noch die zweite Seite der Unterscheidung von Journalisten als auch Rezipienten präferiert wird“.<sup>114</sup>

Die besagten Fernsehformate „versuchen, Alltags-Realität zu inszenieren, indem sie diese nicht nur nachstellen und imitieren, sondern in verfremdeten Kontexten verwenden. Die Dramaturgie wird dem mehr oder weniger Alltagsleben entnommen. Unter Zuhilfenahme von Inszenierungsstrategien soll der Wirklichkeit geholfen werden, spannend zu erscheinen“.<sup>115</sup>

Den Erfolg des Reality-Formats versucht Hohlfeld durch das Laienhafte zu erklären, welches „seinen Reiz darin [hat], daß wir es bis vor kurzem nur aus dem Alltagsleben kannten, das in der Regel mit der 'Fernsehwirklichkeit' wenig gemein hat. Nun werden wir plötzlich Zeugen der grenzenlosen Veröffentlichung von Unvollkommenem, Unzulänglichem und Unvorteilhaftem und weisen dem eine neue, andere Qualität zu. Da wir es jetzt in den Medien sehen, wo es uns im Alltag und in unserer nichtmedialen Lebenswelt wenn nicht genervt, dann doch meist gelangweilt hat, glauben wir, es hätte eine (höhere) publizistische Weihe erhalten. In Verdrängung, daß der Dilettantismus uns bislang sonst eher belästigt als belustigt, betrachten wir ihn mit neuen Augen“.<sup>116</sup>

Kurotschka weist darauf hin, dass Menschen auch ohne Fernsehkameras zur Selbstinszenierung neigen: „Generell versuchen Menschen [...] durch Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit einen positiven Eindruck von sich zu vermitteln. Um das zu erreichen, versuchen sie ihr öffentliches Selbstbild einem idealen Selbstbild anzunähern [...]“.<sup>117</sup>

---

113 ebd.: S. 157f

114 Jacke, 2000: S. 186

115 Hohlfeld, 2000: S. 198f

116 ebd.: S. 201f

117 Kurotschka, 2007: S. 135

Kurotschka thematisiert die Modifikationsmöglichkeiten dieser Selbstdarstellung von medialen Akteuren, welche regelmäßig im Fernsehen auftreten, anhand des Beispiels der Casting-Show *Deutschland sucht den Superstar* (RTL): „Inwieweit die tatsächlichen Darstellungen des Selbst den eigenen Vorstellungen der Selbstdarstellung entsprechen, kann dabei anhand der medial aufgezeichneten Bilder im Nachhinein von den Kandidaten kontrolliert werden. Sie haben die Möglichkeit, ihre Selbstdarstellung im Laufe der Show zu optimieren und sich dem Bild, das sie von sich geben möchten, weiter anzunähern [...]“<sup>118</sup>

Der intersubjektive Blick, der Blick des Anderen wird hier also zum entscheidenden Handlungsmotor. Kurotschka beschreibt die Grenzverschiebung zwischen wirklichem Sein und gespielter Fassade wie folgt:

„Obwohl die Kandidaten als reale Personen und nicht als Schauspieler agieren, stellt die Inszenierung sie vor die Aufgabe, verschiedene Darstellungsformen zu bedienen und unterschiedliche Rollen anzunehmen. Dabei stellt der moralische Anspruch der Gesellschaft nach Authentizität die Kandidaten vor die paradoxe Aufgabe, überzeugend darzustellen, dass sie nicht schauspielern.“<sup>119</sup>

Kurotschka konstatiert: „Was Fiktion, was Realität, was Spiel, was sozialer Ernst, was inszeniert und was authentisch ist, ist über weite Strecken hinweg uneindeutig und somit individuell verhandelbar.“<sup>120</sup>

Weiter weist Kurotschka darauf hin, dass der Zuschauer „[b]eim Betrachten dieser Sendungen [...] sein soziales Verhalten mit dem der Darstellung der realen Menschen [vergleicht]. In der Regel um einen Unterschied festzustellen, der das eigene als sozial angemessenes Verhalten herausstreicht. [...] Um als Zuschauer einen grundsätzlichen Anhaltspunkt zu haben, wie das beobachtete Verhalten [...] einzuordnen [ist], muss zunächst [der] Realitätsgehalt bestimmt werden. Nur wenn der Zuschauer davon überzeugt ist, dass seine Einschätzung der Situation diesbezüglich richtig ist [...], kann er eine klare Haltung zu ihr entwickeln“.<sup>121</sup>

Flügel fasst die Konsequenzen der Wirklichkeitsvermischung zusammen: „In einer Zeit, in der es zu einer wachsenden Vermischung von medialer und sozialer Wirklichkeit kommt, sind das Verhältnis von medialen Vorbildern und Vorbildern aus der sozialen

---

118 ebd.: S. 136

119 ebd.: S. 145

120 ebd.: S. 146

121 ebd.: S. 147

Wirklichkeit und die Frage, welche Rolle Vorbilder im Prozess der Identifikationskonstruktion spielen, von besonderem Interesse [...].<sup>122</sup>

Besonders in Bezug auf Körper- und Schönheitskonzepte kann, so Flügel, „sich eine Fernsehsendung, in der Schönheitsideale ausgehandelt werden, immer nur auf die jeweiligen Körperkonzepte der Rezipienten beziehen, da sich in solchen Sendungen auch immer Wünsche und Hoffnungen der Rezipienten manifestieren“.<sup>123</sup> Schönheitsideale werden also möglicherweise ebenso konstruiert wie Identitäten, welche gleichermaßen fiktionalisiert und somit zu etwas Artifiziellem werden. Die konzeptuellen Vorstellungen des eigenen Körpers werden also in ihrer Natürlichkeit in Frage gestellt, wodurch die Selbstwahrnehmung bzw. das Selbstbild in ein Ungleichgewicht kommen kann.

Auffallend ist, dass derartige Schönheitsideale mittlerweile nicht nur in Fernsehformaten wie *Germany's Next Topmodel* (Pro7) postuliert werden, sondern z.B., wenn auch indirekt, durch Set-Verlagerung einzelner Folgen von *Deutschland sucht den Superstar* (RTL) in die Karibik, damit die Kandidaten, insbesondere die Kandidatinnen leicht bekleidet am Strand singen können. In diesem Zusammenhang wird häufig von einer Sexualisierung bzw. gar *Pornografisierung* der Medien gesprochen.

Regisseure wie Lars von Trier setzen auf den menschlichen Körper. In *Antichrist* (2009) setzt von Trier Pornodarsteller ein, um explizit die vaginale Penetration einer Frau zu zeigen. In seinem neuesten Filmprojekt *Nymphomaniac* (2013) sollen die Schauspieler selbst echten Sex haben.

Auch Filme anderer Regisseure beinhalten explizite sexuelle Darstellungen: Bereits im preisgekrönten Film *Intimacy* (2001) hatten die Darsteller Sex vor der Kamera, Filme wie *Ken Park* (2002), *9 Songs* (2004), *Lie with me - Liebe mich* (2005) und *Shortbus* (2006) folgten. Auch Seidls Filme enthalten meist explizite Darstellung von Sexualität.

Die Kunsthistorikerin Maike Brochhaus äußert im Interview mit Oskar Piegsa in der Zeitschrift ZEIT Campus: „Das Pornografische ist zunächst mal ganz wertfrei ein Darstellungsmodus expliziter Sexualität. [...] Dessen kann sich der kommerzielle Pornofilm ebenso bedienen wie die Kunst.“<sup>124</sup> Daher hat sie beschlossen, diese These selbst in die Tat umzusetzen: „Mein Ziel ist es, Sexualität medial neu zu fassen [...] und einen Film zu machen, der authentische Menschen und ästhetische Bilder zeigt. [...]“<sup>125</sup> In

---

122 Flügel, 2007: S. 281

123 ebd.: S. 313

124 Piegsa, 2013: S. 70

125 ebd.



Brochhaus' „postpornografischem Filmexperiment“ *Häppchenweise* sollen [sich] „normale Leute, keine professionellen Pornodarsteller [...] Stück für Stück näherkommen. Erst bei Gesprächen, dann beim Flaschendreher. [...] Alle Teilnehmer sind grundsätzlich bereit, während des Drehs Sex zu haben. Ob es wirklich dazu kommt, entscheiden sie spontan. Gefilmt wird live, ohne Drehbuch oder Regieanweisungen, jeder soll nur das tun, wozu er Lust hat“.<sup>126</sup> Auch wenn einige Kameras bei diesem Projekt versteckt sind, so sind die Akteure sich doch des künstlich hergestellten Settings bewusst. Es mag sein, dass sie diesen Umstand nach einer Weile verdrängen, es bleibt jedoch fraglich, inwieweit sie dies bei der Option des Geschlechtsverkehrs vor den aufzeichnenden Kameras wirklich können. Dennoch ist gerade das Körperliche ein Echtheitsfaktor. So ist möglicherweise ein Schauspieler am echtesten, wenn er nackt ist, da sein eigener Körper schließlich identisch mit der gespielten, verkörperten Figur ist. Ist dieser Körper nackt, so ist dieser Echtheitsfaktor scheinbar am größten. Im Theater wird diese Wirkung noch verstärkt, da der Zuschauer dort analog zur Face-to-Face-Kommunikation gewissermaßen body to face das Kommunikat des Senders (Schauspieler) empfängt. Der Schauspieler ist auf der Theaterbühne also selbst sein eigener Sender, im Gegensatz zu seiner medialen Repräsentation in Film und Fernsehen.

Wohlmöglich ist auch der Erfolg des Fernsehformats *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* (RTL), neben der wie bei *BIG BROTHER* einem soziologischen Experiment ähnelnden Befriedigung des voyeuristischen Triebes, durch die Kameraüberwachung des Dschungelcamps und durch die Körperlichkeit der sogenannten Dschungelprüfungen erklärbar. Der Affekt des Ekels ist hier ein zentrales intendiertes Ziel der Darstellung, welche überspitzt formuliert auch als sadistisch zu bezeichnen wäre. Diesen Aspekt betreffend ist diese Art von Affektfernsehen, wie auch Filme mit expliziten Gewaltdarstellungen mit pornografischen Darstellungen vergleichbar, nur eben ohne explizit sexuelle Komponente.

Da der bereits erwähnte Film *Antichrist* von Lars von Trier sowohl explizite Sexszenen als auch explizite Gewaltdarstellungen enthält, hatte dieser eine besonders polarisierende Wirkung und gilt einigen Kritikern als Skandalfilm.

Schließlich stellt sich die Frage: Ist die wahrhaftigste Authentizität also im Pornografischen zu suchen?

Der Medienwissenschaftler Georg Seeßlen widerlegt diese These, da die authentische Sexualität ein Fantasma sei: „möglicherweise ist Sexualität nichts anderes als dasjeni-

---

<sup>126</sup>ebd.

ge körperliche Geschehen, das durch 'technische' Eingriffe und Transformationen, durch semiotische und fiktionale Anreicherungen und schließlich [...] durch gesellschaftliche Codes und Kontrollen erfunden wird. Die klassische Pornographie demnach ist die Herstellung einer Illusion von authentischer Sexualität [...].<sup>127</sup> Wird diese insbesondere von jüngeren Rezipienten dennoch als authentisch rezipiert, ist eine zumindest teilweise Adaption auf ihr eigenes Sexualverhalten möglich. Wenn dies der Fall sein sollte, entsteht möglicherweise ein spiralförmiger Kreislauf: Es wäre nur noch eine authentische Rezeption der pornografischen Darstellung möglich, da sie dem adaptierten Verhalten entspräche.

Nach Krebs setzt sich der Begriff Pornografie „aus den altgriechischen Begriffen *porne* = Hure und *graphos* = Zeichnung, Radierung, Schrift [zusammen]. Als *porne* wurde im alten Griechenland die Hure, also die am wenigsten beschützte und respektierte Frau verstanden, die allen Männern zur Verfügung stand“.<sup>128</sup>

Referierend auf obige These begründet die Philosophin Svenja Flaßpöhler die sexuell stimulierende Wirkung pornographischer Darstellungen, ihre einzige Intention, mit einer Trennung von der Wirklichkeit „durch einen unüberwindbaren Riss“.<sup>129</sup> Authentisch ist nach dieser Argumentation zwar der körperliche Akt, die Darstellungsweise zielt bekanntlich eher auf die vermeintliche Fantasieerfüllung der Rezipienten und hat somit in dieser Argumentationskette recht wenig mit dem wirklichen Sexualleben zu tun. Der Journalist Philip Siegel konstatiert in seinem Buch „Porno in Deutschland“, „dass Pornographie davon lebt, immer nur Annäherung, aber nie Erfüllung zu sein.“<sup>130</sup> Durch die Virtualität und damit räumliche Distanz kann der Rezipient, wie schon beim Fernsehformat *Big Brother*, weshalb dieses u.a. auch als sozialpornografisch bezeichnet wird, zum sicheren Voyeur ohne schlechtes Gewissen werden. Es wird zwar heimlich zugehört, dies jedoch mit einer legitimierten Erlaubnis durch öffentliche Verbreitung. Der Rezipient ist jedoch eben nicht mittendrin. Siegel weist außerdem auf die Unmöglichkeit hin, den weiblichen Orgasmus sichtbar zu machen.<sup>131</sup> Laut Flaßpöhler könne der Pornofilm „nie dauerhaft befriedigen [, da er] das Reale notwendig verfehlen muss [:] Der Pornokonsument hofft unentwegt, wenn nicht in diesem, so doch im nächsten Film das Reale zu entdecken.“<sup>132</sup> Diese Hoffnung kann leicht in zwanghaftes Verhalten übergehen. Der Film *Shame* (2011) stellt diese Problematik anschaulich dar. Es stellt sich

---

127 Seeßlen, 2011: S. 15

128 Vgl. Krebs, 1994: S. 353

129 vgl. Flaßpöhler, 2007: S. 246

130 vgl. Siegel, 2010: S. 38

131 vgl. ebd.

132 vgl. Flaßpöhler, 2007: S. 213

also nicht nur nach Amokläufen die Frage, welche Wirkungen der Medienkonsum haben kann.

## 4 Medienwirkung

Zunächst scheint wieder eine Begriffsdefinition sinnvoll. Was ist Wirkung? Ist sie überhaupt messbar? Klaus Merten weist in diesem Zusammenhang auf die naturwissenschaftliche Entlehnung des Wirkungsbegriffs hin: Es werde „eine kausal strukturierte Ursache-Folge-Relation“ bezeichnet. Die Folgen würden „prinzipiell als Wirkung von Irgendetwas“ angesehen.<sup>133</sup>

Da die Medien nur einer von vielen auf den Menschen einwirkenden Faktoren sind, besteht große Uneinigkeit über ihre Wirkung. So gibt Klaus Merten zu Bedenken: „Viele als verbürgt angesehene Theoreme, Konzepte und Ergebnisse der Wirkungsforschung erweisen sich [...] bei genauerer Prüfung als wenig valide [...].“<sup>134</sup>

Entscheidend ist eine zentrale These Luhmanns: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“<sup>135</sup>

Dies führt zwangsläufig zu einer Verschmelzung der Medienwirklichkeit mit der Realität. Schumacher nennt mögliche Ursachen dieser Symptomatik: „Festzuhalten ist die Tendenz, Zuschauer über die Bevorzugung emotional-privater Themen, über künstliche Emotionalisierung, (...) an das Programm zu binden. Mit dieser Tendenz einher geht ein Eingriff des Fernsehens in die private Realität der Zuschauer. Es entsteht eine Art TV-Cyberspace, ein Raum, der nicht mehr nur Realität, aber auch nicht mehr nur Fernsehen ist.“<sup>136</sup>

Kurotschka stellt folgende These auf: „Das Verhältnis von Realität und Fiktion, insbesondere das von Authentizität und Schauspiel, stellt bei Formaten des Factual Entertainment einen zentralen Punkt der Auseinandersetzung für den Zuschauer dar [...]. Er bewertet unterschiedliche Sendungen in Bezug auf ihren Realitätsgehalt und ist sich damit der Vermischung von realen und fiktiven Elementen in Sendungen bewusst [...].“<sup>137</sup>

Inwieweit der Zuschauer sich dessen wirklich immer bewusst sein kann, scheint fraglich. Zumindest kann er das Gesehene möglicherweise als realistisch oder unrealistisch einstufen: „[I]m Reality TV schlüpfen die Zuschauer gewissermaßen in die Rolle eines Detektivs, der die selbst auferlegte Aufgabe übernimmt, die medialen Präsenta-

---

133 vgl. Merten, 1994: S. 292

134 ebd.: S. 291

135 Luhmann, 2009: S. 9

136 Schumacher, 2000: S. 238

137 Kurotschka, 2007: S. 118

tionen sowie das Rollenspiel der Akteure zu durchschauen. Obwohl es auf dieser Entdeckungsreise darum geht, die inszenatorischen Eingriffe zu entblößen und somit den Wirklichkeitsbezug des Programmgenres in Frage zu stellen, kann hierbei nichtsdestotrotz eine enge Verbindung zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer beobachtet werden. Um den Authentizitätsgehalt medialer Präsentationen zu überprüfen, benötigen die Rezipienten nämlich eine Bezugsquelle, die in diesem Fall ihre soziale Wirklichkeit ist. Es werden Vergleiche zum eigenen Alltag angestellt, wodurch bestimmt werden kann, inwieweit die Handlungen auf dem Bildschirm 'realistisch' oder eben auch unglaubwürdig erscheinen.<sup>138</sup>

Schmidt verdeutlicht die Bedeutung der medialen Gewohnheit, also der Mediensozialisation, in Bezug auf die Glaubwürdigkeit von Medienproduktionen:

„Da dem geübten Zu-Seher auch komplizierteste Kamera- und Schnittmanöver schon als natürliche Wahrnehmungsformen erscheinen [...] und da Texte und Bilder sich gegenseitig zu beglaubigen scheinen, erscheint ihm das Fernseh-Medienangebot als authentisches Bild der Wirklichkeit. Als Folge seiner sozialen Verwendung als Informations- und Dokumentationsmittel ist das Fernsehen zum Verkörperer des Realitätsprinzips [...] geworden.“<sup>139</sup>

Nicht jeder Rezipient ist allerdings ausreichend geübt. Nach Arriens werden mediale Darstellungen „erlebt als freigeräumt von interpretierend nachzuvollziehenden Sinnvorgaben, sei es eines Autors, eines Kommentarsprechers u.ä.; umso mehr öffnet es sich für Sinnzuschreibungen, die je nach sozialem und intellektuellem Milieu der Interpretierenden signifikant divergieren.“<sup>140</sup> Dies ist ein entscheidender Aspekt, welcher offenbar viel zu häufig außer Acht gelassen wird.

Nach Mikos entsteht „[d]er Authentizitätseindruck [...], weil der zugleich inszenierte und gelebte Alltag den Zuschauern bekannt ist, so daß sie sich zu dem Geschehen auf dem Bildschirm in Beziehung setzen können. Dadurch wird es für sie möglich, verschiedene Lebensauffassungen, die in der medialen Inszenierung als authentisch erscheinen, kennen zu lernen und zum Gegenstand der eigenen Identitätsarbeit zu machen [...]. Zugleich verändert sich das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit. Je mehr die Öffentlichkeit in Form des Fernsehens [...] in die Privatsphäre der Menschen vordringt und das Private damit öffentlich wird, umso mehr lösen sich die Grenzen zwischen diesen beiden Polen auf“.<sup>141</sup>

---

138 Falcoianu, 2010: S. 94f

139 Schmidt, 1994: S. 17

140 Behr / Kaiser, 2000: S. 127

141 Mikos, 2000: S. 166

Diese These korrespondiert mit der eingangs erwähnten These Baudrillards, dass es kein Medium im eigentlichen Sinne mehr gebe.<sup>142</sup>

Zu Gewaltdarstellungen existieren in der Wirkungsforschung nach Dagmar Krebs zwei Positionen: Entweder haben Gewaltdarstellungen „schädliche Auswirkungen, weil die Rezipienten durch solche Darstellungen Techniken und Rechtfertigungen für Gewalt und Aggression lernen“.<sup>143</sup> Diese Befürchtung sei erstmals von Platon geäußert worden. Oder gewalttätige Darstellungen sind, nach der Katharsisthese von Aristoteles im reinigenden Sinne von Furcht und Mitleid, „unschädlich, weil die Rezipienten durch das Ansehen von Gewaltdarstellungen stellvertretend in der Phantasie ihre eigenen aggressiven Handlungstendenzen abreagieren können.“<sup>144</sup>

Durch die freie Verfügbarkeit im Internet ist auch die Frage des pornographischen Einflusses auf reales Verhalten von großer Bedeutung, zumal Pornografie durch ihre sprichwörtliche Verkörperung von (medialer) Wirklichkeit, wie sich bereits zeigte, ein besonderer illusorischer Authentizitätsanspruch zukommt. Allerdings sei „erst die Dramaturgie der Darstellung, die bestimmte Handlungskontexte aufzeigt, so z.B., daß die Herrschaft des Mannes über die Frau naturgegeben ist, [...] zentral für die Wirkung, die pornographische Darstellungen haben können“.<sup>145</sup>

Nach Krebs vermittele der Konsum von gewalttätigen oder pornografischen Darstellungen „den Zuschauern hauptsächlich Informationen über Situationen, die außerhalb ihres eigenen Erfahrungsbereiches liegen. Insofern kann der Konsum derartiger Darstellungen zu einer nicht angemessenen Sichtweise hinsichtlich der Verbreitung von Aggression und Gewalt in der Gesellschaft führen“.<sup>146</sup> Alltägliche an Gewalt orientierte Verhaltensweisen innerhalb der Lebenswirklichkeit des Rezipienten erscheinen demnach also analog zu fiktionalen Darstellungen als *normal*, da medial legitimiert.

Joachim Westerbarkey spricht von einem „Differenzverlust zwischen Realität und Fiktion, der beispielsweise die Illusion nährt, daß Kameras erspähen, während sich vieles nur für Kameras ereignet. Nennen wir es Inszenierung oder Fake: Die Konturen zwischen Leben und Spiel lösen sich hier ebenso auf wie die Grenzen zwischen Bedeutsamkeit und Belanglosigkeit, Ernst und Spaß“.<sup>147</sup>

---

142 vgl. Baudrillard, 1978: S. 48

143 vgl. Krebs, 1994: S. 352

144 vgl. ebd.

145 ebd.: S. 358 f

146 ebd.: S. 368

147 Westerbarkey, 2000: S. 70

Weiter bezeichnet er den Fernsehzuschauer als „Medienvoyeur“. Dieser sei „in der komfortablen Situation des unbeobachteten Beobachters, für den zwar aufgespielt wird, der aber keine Mitverantwortung übernehmen muss. Gleichwohl brauchen ihn die Schausteller und Exhibitionisten und versuchen deshalb, ihn mit immer absonderlichen Demonstrationen und [...] Tabubrüchen bei Laune zu halten, wobei er nicht selten von bezahlten Darstellern betrogen wird.“<sup>148</sup> In dem Sinne wird der gesamte Fernsehkonsum pervertiert.

---

148ebd.: S. 71

## 5 Fazit

Auffällig ist, dass in der öffentlichen medialen Wahrnehmung durch Einfluss konservativer Wertvorstellungen Debatten über eine mediale Pornografisierung scheinbar ausschließlich auf die Sexualisierung fokussiert werden, anstatt die allgemeine Fiktionalisierung zu thematisieren, welche sich eben nicht ausschließlich auf Körperlichkeit beschränkt, wie sich oben bereits zeigte. Es scheint nach obiger Untersuchung medialer Grenzverschiebungen problematisch, welche Illusionen als echt und damit als wahr und richtig publiziert und von den privaten Fernsehsendern regelrecht vermarktet werden. Diese Illusionen beziehen sich eben nicht nur auf Illusionen des Körperkults und Schönheitswahns.

Nicht nur auf der Rezipientenseite haben die aufgezeigten Grenzverschiebungen weitreichende Konsequenzen. Besonders der Journalismus scheint sich neu definieren zu müssen:

„Heute und erst recht in Zukunft drohen Deformation und Bedeutungsverlust des Journalismus [...] von einer Beliebigkeit, die alle zuverlässigen Gestaltungs- und Wahrnehmungsparameter des Journalismus aufheben könnte: eine offenbar unaufhaltsame Ausuferung der Kommunikationstechniken; eine total kommerzialisierte Industrialisierung der Medien; die wachsende Unüberschaubarkeit und Kurzlebigkeit aller Information; die allgegenwärtige Symbiose von Wichtigem und Banalem, von Öffentlichem und Privatem, von Politik und Entertainment, von Publizistik und Werbung...“<sup>149</sup>

Mit den Worten Luhmanns gefragt, „wie ist es möglich, Informationen über die Welt und über die Gesellschaft als Informationen über die Realität zu akzeptieren, wenn man weiß, wie sie produziert werden?“<sup>150</sup>

Wie kann man also die mediale Produktion verändern? Ein *Post - New Journalism* scheint dringend von Nöten.

Postman hat schon früh erkannt: „Unser Fernsehapparat sichert uns eine ständige Verbindung zur Welt, er tut dies allerdings mit einem [...] Lächeln auf dem Gesicht. Problematisch am Fernsehen ist nicht daß es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, daß es jedes Thema als Unterhaltung präsentiert.“<sup>151</sup>

---

149 Roß, 2004, S. 97f

150 Luhmann, 2009: S. 147

151 Postman, 2003: S. 110



Hier stellt sich die Frage, ob die sich ausschließlich durch Werbeeinnahmen finanzierenden Privatsender nur noch auf Unterhaltung setzen und reine Informationssendungen streichen sollten, da diese in kommerzialisierter Form eigentlich nicht mehr ihrer ursprünglichen Bedeutung und Aufgabe des rein sachlichen Informierens entsprechen und nachkommen.

Die Notwendigkeit der Bebilderung und damit Illustrierung von Fernsehsendungen unterstreicht Postman:

„Für das Fernsehen kommt es einzig und allein darauf an, daß die Leute zusehen, deshalb heißt es ja auch Fernsehen. [...] Aus dem Wesen dieses Mediums ergibt sich, daß es den Gehalt von Ideen unterdrücken muß, um den Ansprüchen optischer Anziehungskraft, das heißt: den Wertmaßstäben des Showgeschäfts, zu genügen.“<sup>152</sup>

Es stellt sich hier die Frage, inwieweit dann bspw. Nachrichtensendungen überhaupt für das Medium Fernsehen geeignet sind.

Postman betont schließlich die gesellschaftliche Bedeutung des Fernsehens:

„Das Fernsehen ist für unsere Kultur zur wichtigsten Form der Selbstverständigung geworden. Deshalb [...] wird die Art, wie das Fernsehen die Welt in Szene setzt, zum Modell dafür, wie die Welt recht eigentlich aussehen sollte. Es geht nicht bloß darum, daß das Entertainment auf dem Bildschirm zur Metapher für jeglichen Diskurs wird. Es geht darum, daß diese Metapher auch jenseits des Bildschirms dominiert.“<sup>153</sup>

Wenn jedoch gar kein Realitätsbezug mehr erkennbar ist, alles zu einer einzigen Metapher verkommt, was macht dann die Medien überhaupt noch aus?

Der Soziologe Niklas Luhmann konstatiert nüchtern: „Die Realität der Massenmedien, ihre reale Realität könnte man sagen, besteht in ihren eigenen Operationen. Es wird gedruckt und gefunkt.“<sup>154</sup>

Eine weitere Realität der Massenmedien sieht Luhmann „im Sinne dessen, was für sie oder durch sie für andere als Realität erscheint“.<sup>155</sup>

Weiter fasst er zusammen: „Wirklichkeit ist in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft also zunehmend das, was wir über Mediengebrauch als Wirklichkeit konstruieren, dann daran glauben und entsprechend handeln und kommunizieren.“<sup>156</sup>

---

152 ebd.: S. 115

153 ebd.: S. 116

154 Luhmann, 2009: S. 11

155 ebd.: S. 12

156 Schmidt, 1994: S. 18

Es hat sich gezeigt, dass Medien eine illusionäre Wirkung haben können.

Postman weist auf den Einfluss der Medien auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit hin: „[U]nsere Medien-Metaphern gliedern die Welt für uns, bringen sie in eine zeitliche Abfolge, vergrößern sie, verkleinern sie, färben sie ein und explizieren eine bestimmte Deutung der Beschaffenheit der Wirklichkeit.“<sup>157</sup>

Arriens stellt eine weitere bemerkenswerte These auf: „Nur da, wo Wahrheit intendiert wird, lässt sich sinnvoll von Täuschung sprechen, insofern sich Falschheit einstellt, wo Wahrheit erwartet wird.“<sup>158</sup> Es lässt sich also fragen, inwieweit überhaupt noch in einer zunehmend fikionalisierten Welt voller Illusionen die Frage nach Wahrheit greift. Die Aufgabe jener Suche nach Wahrheit wäre allerdings fatal. Wo keine Wahrheit gefunden wird, wird krampfhaft künstlicher Sinn konstituiert. So findet sich die These, dass bspw. das oben erwähnte Dschungelcamp-Format zwei Lesarten zulässt. Neben der natürlichen Affekte wie Ekel, Empathie und Antipathie evozierenden Funktion lässt sich die Sendung demnach auch auf einer intellektuellen Meta-Ebene lesen. Also alles nur satirischer Zynismus, wie man ihn sonst von Harald Schmidt kennt? Dieser Argumentation der selbstreferentiellen Meta-Ebene scheinen auch die Nominierungskommissionen des diesjährigen Grimme-Preises gefolgt zu sein. Die Welle der öffentlichen Empörung ist groß. Es stellt sich die dringende Frage, was geschieht, wenn das Fernsehen nur noch selbstreferentiell über sich selbst und wohlmöglich auch über seine Zuschauer lacht. Was, wenn für Geld tatsächlich nahezu alles gemacht wird. Da ist der Weg vom Dschungel zur sich prostituierenden *Porne* (= Hure) nicht mehr weit. Die Pornografisierung findet sich also eben nicht nur, wie sich gezeigt hat, im Ästhetischen, rein Äußerlichen. Die Welt wird scheinbar medial von innen her gesellschaftlich pornografisiert. Der Begriff der Sozialpornografie scheint also immer angemessener für die Tendenzen der medialen Hybridisierungen. Jene finden, wie sich zeigte, nicht nur zwischen Realität und Fiktion, sondern eben auch zwischen privater und öffentlicher, medialer und natürlicher Welt statt.

Nina Pauer bringt es in einem ZEIT-Artikel auf den Punkt: Es weiche „alles Politische einem imaginierten Außerhalb, das keine Klimakatastrophe, sondern nur unberührte Natur, mal diesseits (gedeckter Tisch), mal jenseits (Maden und Würmer) der Beherrschbarkeit“ kenne.<sup>159</sup> „Dschungel“, so Pauer, „lautet die Chiffre. Ihr Mittel und

---

157 Postman, 2003: S. 20

158 Arriens, 1999: S. 28

159 vgl. Pauer, 2013: S. 45

Zweck ist das Prinzip Fernbedienung. Die koloniale Welt, die wir so kontrollieren, ist, wie schon immer: eine Fantasie.“<sup>160</sup>

Abschließend lässt sich konstatieren, dass die fälschliche Annahme, durch Pornografisierung größtmögliche Authentizität zu erreichen, zu einer zunehmenden Artifizierung führt. Dem gilt es entgegenzuwirken.

---

<sup>160</sup> vgl. ebd.

---

## Literaturverzeichnis

ARRIENS Klaus: Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms. Würzburg 1999.

BAUDRILLARD Jean: Agonie des Realen. Berlin 1978.

BAUDRILLARD Jean: Amerika. München 1987.

BEHR Manfred / KAISER Silvia: „Echte Gefühle“ und Projektionen: Big Brother als Mittel gegen den Milieuautismus. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 125-142.

BENJAMIN Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 2007.

BITTER Anja-Magali: Die Inszenierung des Realen. Entwicklung und Perzeption des neueren französischen Dokumentarfilms. Stuttgart 2010.

BORSTNAR Nils et al.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz 2008.

BRÜLISAUER Bruno: Was können wir wissen? Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Stuttgart 2008.

DOELKER Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart 2002.

DUNKER Christine: Die Inszenierung von Wirklichkeit in Filmen Andreas Dresens. Saarbrücken 2007.

ELSNER Monika et al. (Hg.): Zur Kulturgeschichte der Medien. In: MERTEN K. et al. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994. S. 163-187.

FALCOIANU Anna: Reality TV. Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres. Marburg 2010.

FLAßPÖHLER Svenja: Der Wille zur Lust. Frankfurt am Main 2007.

FLÜGEL Anna Tasja: Medien und die Konstruktionen von Schönheitsidealen bei Jugendlichen – Das Beispiel „The Swan – Endlich schön!“ In: DÖVELING Katrin et al. (Hg.): Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung. Konstanz 2007. S. 279-314.

v. FOERSTER Heinz und PÖRKSEN Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker. Heidelberg 2008.

HAAS Hannes: Fiktion, Fakt & Fake? Geschichte, Merkmale und Protagonisten des New Journalism in den USA. In: BLEICHER Joan Kristin und PÖRKSEN Bernhard (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden 2004.

HICKETHIER Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart 2003.

HICKETHIER Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.

HOFFMANN Kay / KILBORN Richard: Näherungen an die Wirklichkeit. Eine Einführung. In: HOFFMANN Kay et al. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Konstanz 2012. S. 13-18.

HOHLFELD Ralf: Weniger Wirklichkeit war nie – Big Brother und die Tradition des Reality-Fernsehens. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 195-204.

JACKE Christoph: Wirklichkeits-Crossover: einige Beobachtungen zu den spielerischen Ersatzkriegen Big Brother und „EM2000“. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 179-194.

JÄCKEL Michael: Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden 2008.

KEPPLER Angela: Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt am Main 2006.

KLAUS Elisabeth: Jenseits der Grenzen. Die problematische Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion. In: BLEICHER Joan Kristin und PÖRKSEN Bernhard (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden 2004. S. 100-125.

KREBS Dagmar: Gewalt und Pornographie im Fernsehen – Verführung oder Therapie? In: MERTEN K. et al. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994. S. 352-376.

KUROTSCSKA Mara: Verschwimmende Grenzen von Realität und Fiktion – Eine Analyse von „Deutschland sucht den Superstar“. In: DÖVELING Katrin et al. (Hg.): Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung. Konstanz 2007. S. 117-154.

LAMP Florian: „Die Wirklichkeit, nur stilisiert“. Die Filme des Ulrich Seidl. Darmstadt 2009.

LODE David: Abenteuer Wirklichkeit. Die Filme von Andreas Dresen. Marburg 2009.

- LÜNENBORG Margreth: Regime der Wahrheit. Doku-Soaps als New Journalism im Fernsehen? In: BLEICHER Joan Kristin und PÖRKSEN Bernhard (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden 2004. S. 395-415.
- LUHMANN Niklas: Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden 2009.
- MCLUHAN Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Basel 1995.
- MERTEN Klaus: Wirkungen von Kommunikation. In: MERTEN K. et al. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994. S. 291-328.
- METZ Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000.
- METZGER Stephanie: Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart. Bielefeld 2010.
- MIKOS Lothar: Big Brother als performatives Realitätsfernsehen – Ein Fernsehformat im Kontext der Entwicklung des Unterhaltungsfernsehens. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 161-178.
- PAUER Nina: Die Hölle der anderen. In: DIE ZEIT. Nr. 05/2013. S. 45.
- PIEGSA Oskar: Der zärtlichste Porno der Welt. In: ZEIT Campus. Nr. 1 Januar/Februar 2013. S. 68-74.
- POSTMAN Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt am Main 2003.
- ROß Dieter: Fakten und/oder Fiktionen. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen Journalismus und Literatur in Deutschland. In: BLEICHER Joan Kristin und PÖRKSEN Bernhard (Hg.): Grenzgänger. Formen des New Journalism. Wiesbaden 2004. S. 74-99.
- SCHICHA Christian: „Leb, so wie du dich fühlst?“. Zur Fiktion von Authentizität beim Sendeformat Big Brother. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 77-94.
- SCHMIDT Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. In: MERTEN K. et al. (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen 1994. S. 3-19.
- SCHUEGRAF Martina / TILLMANN Angela (Hg.): Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis. Konstanz 2012.
- SCHUMACHER Heidemarie: Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln 2000.

SEEßLEN Georg: „Victor, Sie haben Stil!“ Oder: Von der Rolle der Maschinen in der Post-Post-Pornographie. In: Schnitt. Das Filmmagazin. #64. 04.2011. S. 14-17.

SIEGEL Philip: Porno in Deutschland. Reise durch ein unbekanntes Land. München 2010.

WESTERBARKEY Joachim: Der Voyeur als Kontrolleur. Lust und Nutzen fiktiver Privatheit. In: WEBER Frank (Red.): Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Münster 2000. S. 69-76.

WINTER Elena: Improvisation im Fernsehen. Mediale Rahmen und ihr Unterhaltungswert. Konstanz 2010.

WUSS Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin 1999.

ZIPFEL Frank (Hg.): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.

<http://www.bild.de/news/aktuell/news/afghanistan-totenkopf-soldaten-959558.bild.html>  
(letzter Zugriff: 30.01.2013).

[http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837\\_2.jpg](http://www.heise.de/tp/artikel/23/23837/23837_2.jpg) (letzter Zugriff: 01.02.2013).

## **Filmografie**

9 SONGS. Regie / Drehbuch: Michale Winterbottom. Großbritannien 2004.

ANTICHRIST. Regie / Drehbuch: Lars von Trier. Dänemark / Deutschland / Frankreich / Schweden / Italien / Polen 2009.

DIE TRUMAN SHOW. Regie: Peter Weir. Drehbuch: Andrew Niccol. USA 1998.

FUNNY GAMES. Regie / Drehbuch: Michael Haneke. Österreich 1997.

FUNNY GAMES U.S. Regie / Drehbuch: Michael Haneke. USA / Großbritannien / Frankreich / Österreich 2007.

HALT AUF FREIER STRECKE. Regie / Drehbuch: Andreas Dresen. Deutschland 2011.

HUNDSTAGE. Regie / Drehbuch: Ulrich Seidl. Österreich 2001.

KENPARK. Regie: Larry Clark / Edward Lachman. Drehbuch: Harmonie Korine / Larry Clark. USA / Niederlande / Frankreich 2002.

LIE WITH ME – LIEBE MICH. Regie: Clément Virgo. Drehbuch: Tamara Berger / Clément Virgo. Kanada 2005.

SHAME. Regie: Steve McQueen. Großbritannien 2011.

SHORTBUS. Regie / Drehbuch: John C. Mitchell. USA 2006.

SOMMER VORM BALKON. Regie: Andreas Dresen. Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase. Deutschland 2005.

STRANGER THAN FICTION – SCHRÄGER ALS FIKTION. Regie: Marc Forster. Drehbuch: Zach Helm. USA 2006.



## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Hamburg, den 01. Februar 2013

Julian Struck