

## Reality-TV

### Von Geschichten über Risiken und Tugenden

Reality-TV ist eine *medialisierte Form der Alltagserzählung*, lautet die These, und hat sowohl formal wie inhaltlich seinen Unterboden in oraler Vis-à-vis-Erzählung. Die Geschichten des Reality-TV sind somit auch gebunden an gewisse Rahmenbedingungen des alltäglichen Erzählens – an nachbarschaftliche Beziehungen zum Beispiel, an ein interaktives Nahfeld, in dem sich das Subjekt orientiert und austauscht, an einen privaten Horizont von Sinn und Aneignung (ähnlich Grimm 1993a, 4).

Reality-TV unterscheidet sich von anderen Gattungen des Berichterstattens und des Erzählens von Wirklichem, wie sie uns im Fernsehen vertraut sind. Für Nachrichten gilt es, ihren *Wert* abzuwägen mit Blick auf die politischen Prozesse; die "Bedeutung" einer Nachricht bemißt sich am politischen System.<sup>1</sup> Für Reality-TV gilt dagegen: Eine Geschichte muß darauf befragt werden, ob sie die Funktion erfüllen kann, die Gefährdetheit der alltäglichen Normalität angemessen und eindringlich zum Thema zu machen.

Die Geschichten des Reality-TV sind *Geschichten*, das ist wichtig und scheidet das Reality-TV zuallererst von den Nachrichtengenres. Geschichten haben eine *Moral von der Geschichte*. Sie bildet den Grund, warum man die Geschichte überhaupt erzählt. Aus Geschichten kann man etwas lernen, und Geschichtenerzählen ist eine alltägliche Praxis des Beybringens. Eine Nachricht bezieht sich auf etwas, das die politische Lage verändert; eine Geschichte dagegen exponiert *ex negativo* etwas, das im Alltagsleben Bedeutung hat.

Nach der *Moral* muß also gefragt werden, weil sie die Rückbindung der Geschichte an das Alltagsleben leistet. Reality-TV ist ein *ereignisorientiertes* Fernsehen. Das Ereignis hat Spannungscharakteristiken, entwickelt sich also

---

1 Ich spreche hier ausschließlich über das deutsche Fernsehen. "Nachrichten", wie ich sie hier idealtypisch gegen das Wirklichkeitsfernsehen setze, entspringen einer öffentlich-rechtlichen Vorstellung, was "Nachrichten" sein sollten, und umfassen deutlich einen normativen, Journalismus-ethischen Aspekt, der in der Nachrichtenpraxis anderer Mediensysteme – insbesondere der USA – so überhaupt nicht eingelöst sein oder auch nur in Geltung stehen müßte.

gegen den Protagonisten. Der Protagonist als Opfer, seiner Handlungsfähigkeit beraubt. Eine zweite Rolle – die des Helfers – kann nun hervortreten. Reality-TV handelt von Protagonisten, die hilflos sind (so daß die Rede vom "Agonisten" eigentlich sinnlos ist).

Wenn der Protagonist einer ist, der sich durch etwas auszeichnet, eine besondere Person ist, und wenn er einer ist, der im Geschehen fast zuschanden kam, dann kann jene rhetorische Figur gezogen werden, die das Geschehen als "Fingerzeig Gottes" nimmt. Ich erinnere mich an einen Risikokletterer, der abstürzte und gerettet wurde – "daß man nicht immer so weitermachen kann", war sein Kommentar danach. Das erinnert an die Endlichkeit des Lebens und die Realität der Gefahr.<sup>2</sup>

Die Grenze zwischen Leben und Tod ist im Alltagsleben immer gefährdet. Sie muß ausgelotet werden. Geschichten dienen auch dazu, *Grenzwerte und Grenzüberschreitungen* zu thematisieren. Grenzerfahrungen bilden einen unausschöpflichen Stoff für das Geschichtenerzählen. Das alltägliche Leben siedelt immer an der Grenze zur Katastrophe. Meistens geht es gut. Aber es gibt zu alltäglichen Situationen einen jenseitigen Bereich, ein Feld der Vernichtung. Das Leben ist nie sicher. Es grenzt immer an Tod, Leid und Verstümmelung. Geschichten sichern das Wissen um diese Grenze.

Geschichten vom möglichen Unglück, vom tatsächlichen Unglück, vom unabwendbar Scheinenden, von der Rettung in letzter Minute verweisen auf Grundbedingungen der menschlichen Existenz: sich lokalisieren auf einer Gratwanderung zwischen Abgründen. Vielleicht auch die Gratwanderung zwischen dem Wissen, daß das Unglück immer möglich ist, und dem (kasuistischen) Aufatmen: Es hat nicht mich getroffen! Die Erzählung verlagert den Punkt des Unglücks aus dem Individuum auf ein anderes, fingiertes, zum Thema erhobenes Individuum. Das schafft Raum für Orientierung, schafft Distanz zum Luftholen.

Dieses ist interessant, weil darin auch an die Tatsachen der *primären Erfahrung* erinnert wird. So, als sollte versichert werden: Nicht alles ist Zirkus! Es hängt eng mit den dokumentarisierenden Hinweisen dieser Texte zusammen. Auch *stofflich* wird oft auf alltägliche Erfahrungsbereiche zurückverwiesen: Die Geschichten spielen auf dem Jahrmarkt und anderen Feldern des Freizeitvergnügens, Sport hat eine zentrale Rolle inne; vor allem aber ist immer wieder vom Verkehr die Rede, von Arbeitsunfällen, von Nachlässigkeiten im Haushalt, die zu katastrophalen Folgen führen. Alles dies Bereiche, die tatsächlich alltägliche Gefahren in sich bergen, Risikobereiche, auf die sich

---

2 Und folgt im übrigen den Konventionen des Bergfilms: Der Mensch spottet gegen die Allmacht der Natur, wird eines Besseren belehrt und muß sich am Ende der höheren Macht beugen.

Alltagspraxis einrichten muß. Die Sensibilisierung für mögliche reale Gefahr muß das Subjekt hinter sich haben, sonst würde es sich und sein soziales Nahfeld permanent gefährden. Eine der alltäglichen Techniken, das war die Ausgangsthese, sich gegenseitig für mögliche Gefahrenquellen zu sensibilisieren, ist das Erzählen von Unglücks- und Rettungsgeschichten. Rein stofflich ist im Reality-TV die Rede von jenem Feld von Tätigkeiten und Risiken, in dem das Individuum sich alltäglich bewähren muß.

Die Untersuchung von "Gewalt" im Reality-TV geht an diesem alltäglichen Sinn völlig vorbei.<sup>3</sup>

Die Geschichten des Reality-TV folgen einem Schema, das in diversen Variationen ausgearbeitet ist. Einer Vorbereitungsphase, in der "normaler Alltag" vorgestellt wird, folgt die Katastrophe und die Rettung. Das Hereinbrechen der Katastrophe ist oft mit Strategien der Spannungserzeugung (Verlangsamung und Retardation, Verengung des Raums etc.) vorgetragen. Diese drei Elemente sind berechenbar, immer da. "Brutaler Exzeß" und "Erlösung" seien die Gegenstände, die man erwarten könne, schreiben Baum und Muser (1992, 5). Eine ähnliche Großgliederung in die makrostrukturellen Teiltexthe *Unfall*, *Rettung* und *Fazit* schlägt Grimm (1993a, 6) für die NOTRUF-Beiträge vor. Diese drei Teile bildeten ein "dynamisches Beziehungsdreieck", schreibt der Autor weiter (ibid., 10), und er konnte insbesondere feststellen, daß das Ausbleiben des "Fazits" zu einer Abschwächung der prosozialen Effekte führte, die er mit großer Regelmäßigkeit beobachtete. Das spricht dafür, daß die Bauformen der Beiträge des Reality-TV zugeschnitten sind auf einen funktionalen Rezeptionsrahmen, in dem die Geschichten als Alltagserzählungen aufgeschlossen werden.

In einer Erzählung ist das szenische Nahfeld immer auch Quelle möglicher Gefahr. Insbesondere dann, wenn in der filmischen Auflösung ein technisches Detail hervorgehoben wird, das sich als Indikator eines drohenden Unglücks lesen läßt, öffnet sich der "Rand" der Situation, sie erhält einen Unterton von "Gefahr!". Das ist allgemeine Regel, kein Spezifikum des Reality-TV: Erzählungen handeln vom Nicht-Alltag, vom Nicht-Normalen, von Gefahren, Dilemmata und bösen und guten Überraschungen. Einer Erzählung zuzuhören oder zuzusehen bedeutet auch, das Material daraufhin zu befragen, welches narrative Potential es eröffnet. So importiert der Zuhörer oder Zuschauer das Gefährliche in die Geschichte. Er weiß, daß es ums Ganze gehen wird. Ein Beispiel ist Kieslowskis *DREI FARBEN: BLAU* (Polen/Frankreich/Schweiz 1993): Ganz am Anfang, eine Familie im Auto; während einer Rast dann ein Bild des Bremszylinders, von dem die Bremsflüssigkeit in dicken Tropfen abperlt. Der Unfall ist programmiert und kann

---

3 Vgl. dazu exemplarisch Wegener 1994, 63.

nicht mehr überraschen; fraglich bleibt nur, wann und wie er sich ereignen wird. Dies ist eine elementare Technik der Spannungserzeugung.

Eine gegebene Situation steht am Rande eines Feldes virtueller Entwicklungsmöglichkeiten, und der Film inszeniert natürlich auch – oder gerade – diese Übergangsstelle. Das verwundert nicht, weil hier doch die Phantasie des Zuschauers ins Spiel gerät. Es ist nicht mehr allein das Darstellen des Vorfilmischen, sondern vielmehr die *Instruierung eines Phantasieprozesses*, um die es nun geht. Jede Abbildtheorie des Fernsehens greift hier fehl, läuft ins Leere: Das Mögliche kann nicht abgebildet, es kann nur nahegelegt, evoziert, vorbereitet werden. Eine Analyse, die das Kräftefeld des Textes ausloten will, muß die Hinweise, die Indizien verfolgen, mit denen auf das Verstehen des Zuschauers eingewirkt wird.

Es gibt diverse Kniffe, mit denen Erwartungen geweckt und in gewisse Richtungen gesteuert werden können. Und manche filmischen Mittel sind ganz diesen Zwecken untergeordnet. Musik gehört wesentlich dazu. Darum lohnt die Analyse des Musikeinsatzes im Reality-TV, weil sie, vermittelt über Genrekonventionen, die Existenz der Gefahr im Bewußtsein hält, die *virtuelle Katastrophe* nicht entschwinden läßt.

Das Mögliche ist weder anschaulich zu machen noch einzuholen. Man kann das Potential der Möglichkeiten einschränken, das ist wichtig, und es wird zu fragen sein, warum im Reality-TV solche Einschränkungen gemacht werden. Wenn also das Unfallopfer in einem *voice-over* eingespielten Interview erzählt, wie es ihm gegangen ist: Dann kann die schlimmste der Katastrophen schon nicht mehr eintreten.

Wie die Gefahr entsteht, wird im Feld dieser Überlegungen zur leitenden Frage. Zwei elementare Typen scheinen am ausgeprägtesten zu sein:

- (1) Immer wieder sind es die technischen Bedingungen des Arbeits- und Alltagslebens, die auftreten: Straßenverkehr, Maschinen am Arbeitsplatz, Brücken, Gebäude.
- (2) Und es ist menschliches Versagen, Unachtsamkeit, Dummheit und Unvernunft – Gruppen, die in den Bergen bei Nebel wandern gehen; Amateursegler, die trotz Windstärke zehn zu segeln versuchen; etc.

Beides läßt sehr verschiedene Schlüsse und Fragen zu. Es deutet manches darauf hin, daß es ein Wissen über die technischen Konditionen unseres Lebens gibt, das im Reality-TV umgesetzt ist. Das Vertrauen in die Technik als problematisches Verhältnis, als Bruchstelle. Dem wohnt ein Moment von statistischem Realismus inne – die Gefahr könnte auch an einem Baum, der zu stürzen droht, auftreten, könnte auf einen natürlichen Feind (aber welchen?) hinweisen und dergleichen mehr. Aber wir sind häufiger in Autos und

Aufzügen einer technisch bedingten Situation ausgesetzt, die einen unmittelbaren Rand mit der Gefahr teilt!

Ambivalent ist die technische Bedingung aber allemal: Denn auch die Retter und Helfer rücken natürlich mit großem technischen Aufwand an, und manche Technik rettet so Leben. Die technische Ausrüstung wird in den Filmen immer auch ausgestellt, als eine besondere exponiert und besprochen. Und wieder geraten die möglichen Verläufe der Situation in den Blick, weil Technik möglichen Katastrophen vorbeugt, deren Existenz aber auch anzeigt.

Die gegebene Lage ist mit dem Potential der möglichen und wahrscheinlichen Verläufe im Modus der *Kausalität* verbunden. Für die narrative Verfaßtheit des Reality-TV ist die Frage des *Ortes der Kausalität* äußerst zentral, ist doch die kausale Verbindung zwischen Handlungen eines der Kernstücke narrativer Strukturiertheit. Manche Wissenschaftler gehen sogar so weit anzunehmen, daß die kausale Kette zwischen Handlungen bzw. Ereignissen die narrative Struktur überhaupt ausmache. Im Reality-TV lassen sich zwei verschiedene Typen ausmachen: Der eine umfaßt "Geschichten" im engeren Sinne, die das Ineinanderhaken von Ursache und Folge, von Handlung und Effekt zum zentralen Mittel der Darstellung machen. Der andere Typus produziert Kausalität erst auf Seiten des Rezipienten: Gezeigt wird eine gegebene Gefahrensituation, und die Spannung entsteht daraus, daß sie sich *möglicherweise* in eine Katastrophensituation verwandelt. Aus einer langweiligen Bergungsaktion auf der Autobahn wird so die Androhung eines "flammenden Infernos", wie es im Kommentar heißt – die im Dunstkreis der möglichen Situation auch schlummernde schlimmste Situation kann so benannt werden, im Rückverweis auf eine schon medialisierte Erfahrung.

Die Dramaturgie des Reality-TV basiert auf einem Spiel um die Tragweite, die Schwere und die Einlösung von Vorverweisen, möchte man resümieren. Die Beiträge wirken auf einen Raum des Möglichen ein, der vom Zuschauer als zeitlich offener Horizont einer gegebenen Lage entworfen und gefüllt werden muß – und die *Arbeit am Horizont* scheint der wesentlichste Beteiligungsmodus zu sein, der am Text selbst festgestellt werden kann. Eine gegebene Lage fortzuschreiben, in das Feld der möglicherweise folgenden Lagen zu verlängern, kann nicht geschehen ohne Wissen – und dies ist der Ort, an dem einer der Lerneffekte ansetzt, der im Reality-TV auftritt.

\*\*\*

Christiane von Wahlert bringt Bilder der Nachrichten und des Reality-TV mit der Heiß-Kalt-Skalierung zusammen und schreibt:

Die weltweite Medienkonkurrenz um die 'heißesten Bilder', also um diejenigen Bilder, die den realen Tod oder zumindest der realen Todesgefahr am zeitnahesten liegen, ist gigantisch. Stichwort: Reality TV. Was macht nun diese Bilder so begehrt, daß sie zum festen Bestandteil jeder Nachrichtensendung geworden sind? Sie unterstreichen die Glaubwürdigkeit und Authentizität einer Nachricht bzw. einer Information... (1993, 22).

Ein "heißes Bild" ist glaubwürdig, weil es auf eine "heiße Realität" verweist? Oder hat es zu tun mit dem Akt des Bildermachens und seinen Bedingungen? Dann wären die Medien im Spiel, sie bildeten den Bedingungsrahmen; außerhalb dessen wäre es sinnlos, von "heißen Bildern" zu sprechen.

Nehmen wir diesen Standpunkt ein, eröffnen sich ganz neue Gesichtspunkte der Analyse: Vor uns liegt ein Feld der *Reflexivität*, in dem die Bilder auf ihre kommunikationsethischen Voraussetzungen verweisen. In der Aneignung von Bildern ist diese Rekursion notwendiger Bestandteil (und zugleich Element von ganz anderen Prozessen der Selbstvergewisserung). Gerade das Grenzgngerische der "heißen" zu den "verbotenen" Bildern, gerade die Fragwürdigkeit des Materials zeichnet es aus, es fordert den Zuschauer zur Auseinandersetzung in den Ring. Nicht nur die Bilder werden betrachtet, sondern sie werden auch geprüft, evaluiert, auf ihre Zulässigkeit hin befragt. Wenn nun die Bilder mit Grenzwerten spielen, involvieren sie den Zuschauer, weil der über Bilder nachdenkt – die Stoffe sind nur der Anlaß für den Rekurs auf die Bilder.

Niemand würde vermuten, daß das Vorfilmische nicht geschähe, wenn die Bilder verboten oder nicht gemacht würden, das wäre naiv (und etwas für die Pathologie). Die rezep tive Bewegung folgt einem ganz anderen Muster: Sensationelle Bilder sind Anlaß, über die eigene moralische Verfaßtheit nachzudenken. Sie richten die Aktivität des Zuschauers auf jenen selbst, auf seine kulturellen Verstrickungen, auf seine Wert- und Normenwelten. Das Stoffliche tritt dabei in den Hintergrund.

\*\*\*

Reality-TV ist angesiedelt in einem Grenzfeld zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität dessen, wovon die Rede ist, wird immer wieder beteuert, *expressis verbis* wie in der Verwendung mancher filmischer Mittel. Gegen die Dokumentarisierungshinweise stehen Fiktionalisierungshinweise. Die Lektüre muß ausbalanciert werden zwischen Fiktivitt und Dokumentation.

Die Nomination von Personen, Firmen, Zeitangaben, das schlechte Spiel der Laien, die Imperfektheit des Films: Hinweise auf den Reportage-Charakter, auf den Zeitdruck und andere Bedingungen, unter denen er entstand, auch

auf den ökonomischen Rahmen. Die Szenenauflösung, die Raumrepräsentation, Spannungsdramaturgien, das Spiel mit Vorverweisen und anderem, die Musik, die das Geschehen dramatisiert, die Technik der *voice-over narration*: Hinweise auf die Erzählung, auf eine "authentische Fiktion".

Die Bildwelten des fiktionalen Fernsehens kontrastieren dieser Stilistik deutlich. Darum ist die "Faktionalität" des Materials allein schon dem Stil abzulesen. Man kann solches Material fälschen, also falsche Fakten schaffen. Man läuft aber in eine semiotische Falle, wenn man derartiges Material als fingiert-fiktionales ausgibt: Weil dann ein Widerspruch entsteht, in dem die Unzulänglichkeiten des Materials nicht dadurch entschuldigt werden können, daß die Bedingungen der Aufnahme es nicht anders gestattet hätten. Grimm hat Recht, wenn er behauptet, Glaubwürdigkeitsdefizite förderten "die Reflexion auf das mediale Gemachtsein" (1993b, 24); aber er greift zu kurz, das reflexive Verhältnis von filmischem Stil und den Attribuierungen, die der Zuschauer am Material vornimmt, zu beschränken auf den Fall, daß Widersprüche auftreten. Schon die Zuweisung der Eigenschaften der "Dokumentarizität" fußt auf einem reflexiven Bezug zwischen dem Gegenstand der Darstellung, den verwendeten Mitteln und Prinzipien der Repräsentation und dem Vorwissen des Zuschauers.

Hier nun sind es einzelne Elemente der Gestaltung, die dazu beitragen, den Zuschauer in die Lage zu versetzen, jene besondere Art der Teilnahme aufzubauen, die auf die Geschichten des Reality-TV gerichtet ist. Insbesondere die Charakteristiken des Bildes tragen dazu bei, daß der Eindruck einer unverfälschten Nähe zum Geschehen entsteht. Dabei scheint die Tatsache, daß das Bild *verwackelt* ist, ein wichtiger Hinweis dafür zu sein, daß die Kamera bzw. der Kameramann *am Ort des Geschehens* gewesen ist, so daß die Hektik und Panik der vorfilmischen Situation sich auf das Bild überträgt.

Baum und Muser ist wohl zuzustimmen, wenn sie die Unsicherheit des Bildes als eine besondere Dramatisierungstechnik des Reality-TV annehmen:

Aussagekräftig werden die Videos nur in den Momenten, wo der Kamerablick versagt. Wenn der Vater seine Familie inmitten der Sturmböen eines Tornados aus dem Sucher verliert, dann kündigt das fassungslose Zittern und Wackeln der vernachlässigten Kamera – als Geste mehr denn als Bild – von echter Panik und Verzweiflung (1992, 3).

Insbesondere dann, wenn das Verhalten der Kamera mit dem inneren Erleben einer beteiligten Person (wie hier der des Vaters) verbunden werden kann, dann kann man das Bild psychologisieren, mit Motivation und Emotion aufladen. Das Bild thematisiert sich gewissermaßen selbst, weil es als Bild einer beteiligten Person lesbar gemacht wird. Oft ist es der *voice-over* von Erzähler oder Kameramann, manchmal auch die Erlebnisschilderung eines Geretteten, der die Bilder überhaupt erst als Bilder eines Geschehens

lesbar macht. Man sieht aufgewühlte See, hoher Wellengang, darin ein winziges Boot – es ist kaum zu identifizieren –, dazu erzählt "Billy", daß das Boot umgeschlagen sei und die Kabine langsam vollaufe, die Luft werde knapp... In einem derartigen Bericht ist das Bild einerseits Spielmaterial für die Phantasie, andererseits eine indexikalische Spur in die Realität. Spielmaterial kann es sein, weil es so wenig zeigt, so wenig Information tatsächlich exponiert; diese muß hinzuerfunden werden, dann läßt sie sich dem Bild auch ansehen. Interessanter ist die indexikalische Qualität derartiger Bilder. Würde man nur mit dem argumentieren, was die Bilder zeigen und einzelne dazu äußern, ergäbe sich immerhin schon ein Gerüst von Hinweisen und gegenseitigen Bezugnahmen, das die Bilder als Spuren realen Geschehens ausweisen könnte.

Es tritt aber noch hinzu die Tatsache, daß die Bilder überhaupt im Fernsehen verwendet werden – weil das Geschehen so wichtig sein muß, daß es die Eingangsbedingungen ins Reality-TV erfüllt. Gerade schlechte Bilder, auf denen fast nichts zu erkennen ist, verweisen auf das Fernsehen und das Genre selbst und tragen deshalb die Legitimation, warum sie im Fernsehen sind, in sich selbst. Eine paradox-zirkuläre Doppelung von Voraussetzung und Folge also, deren Schluß-Charakter auf dem Verhältnis von Regel und Fall basiert: (1) Im Fernsehen sind Bilder, die wichtig und von Interesse für das Publikum sind; (2) diese Bilder sind im Fernsehen, also (1).

Augenzeugenschaft ist im Reality-TV ganz fundamental, es ist ein heliographisches Genre. Die Nähe des Berichterstatters zum Ort des Unglücks nennt Meierding als besonders auffallende Charakteristik des Reality-TV: "Mit Reality-TV ist der Zuschauer direkt am Unglücksort" (1993, 127). Hautnah dabei sein und sich doch in sicherer Distanz befinden: Genau dieser Widerspruch gehört zur ästhetischen Grundverfassung der Ereignisberichterstattung vom Typ Reality-TV dazu. Meierding nimmt das Geiseldrama von Gladbeck als einen "ausgedehnten Fall" von Reality-TV, eine Live-Geschichte, in der sich das Medium natürlich mit allen Konsequenzen auf das *Risiko* einlassen mußte, daß sich die Geschichte katastrophal entwickeln könnte.

An diesem Punkt unterscheidet sich das Geiseldrama indes von den Beiträgen zum Reality-TV: Auch hier ist der zukünftige Ereignisverlauf wichtig, die Möglichkeit der Katastrophe ist im zeitlichen Horizont des Ereignisses immer vorgesehen. Aber der Ereignisverlauf ist in den Beiträgen des Reality-TV unter Kontrolle, das Geschehen eigentlich abgeschlossen, der Bericht ist nachzeitiger Bericht. Vielleicht aus diesem Grunde ist die *Zeitbehandlung* in Beiträgen des Reality-TV so gleichmäßig: Fast immer wird auch ein Zeitpunkt konstruiert, der *nach* dem verhängnisvollen und bedrohlichen Ereignis lokalisiert ist. Die Gefahr ist also nicht akut, schon überstanden.



Vielleicht ist dadurch die Rezeption entlastet. Denn wenn der Zuschauer dem Kommunikator vertraut, dann darf er annehmen, daß er ihm nicht das Schreckliche zumutet, sondern von Rettung und Erlösung erzählt. Vielleicht waren die bürgerlichen Kritiker des Reality-TV deshalb so empört, weil dieses Vertrauen sich angeblich als trügerisch erwies – viele Beiträge, in denen das Reality-TV problematisiert und kritisiert wurde, liefen ja darauf hinaus, den Journalisten oder gleich dem ganzen Fernsehen die Frage zu stellen, was es denn zeigen dürfe.<sup>4</sup>

Eine eigenartige Argumentation im übrigen: Mein Vertrauen ist enttäuscht, und ich weise mein Gegenüber auf seine Pflichten hin. "Du hast mich hintergangen, und das darfst Du nicht!" – nach einem solchen Modell werden auch stehlende Kinder ermahnt.

\*\*\*

In der Untersuchung strikt voneinander zu trennen sind der Repräsentations- und der Lerneffekt. Das eine betrifft die Frage nach dem Zustandekommen eines Verweises auf äußere Realität. Ganz etwas anderes ist das Effektivwerden einer Geschichte in Erfahrungsweisen, und auch die Kanonisierung von Angstanlässen darf nicht mit dem "Realismus" einer Erzählung verwechselt werden.

Reality-TV ist in aller Regel lehrhaftes Fernsehen. Da geht es nicht um lebendige Teilnahme, um geschlossene Illusion, um Perfektheit der Illusionsbildung. Der Zweck der Übung bleibt immer greifbar: Die einzelne Geschichte wird erzählt zum Nutz und Frommen der Zuschauer. Mögen sie etwas davon lernen! Die Teilnahme am Reality-TV bleibt wach, rational, kalt. Es ist vor allem Neugierde, die die Zuwendung reguliert. In manchen Schriften war die Rede vom Voyeurismus der Zuschauer (vgl. z.B. Gangloff 1993, 18; Wegener 1994, 63). Ich zweifle daran, daß diese Annahme Aufschluß geben könnte über irgendwas. Denn der Blick ist nicht gerichtet auf Verbotenes; zumeist sind es Blicke auf Geschehen, das eigentlich öffentlich ist. Die Häuserfront, an der die Feuerwehr löscht: Die Kameras stehen in aller Regel dort, wo auch die beobachtenden Passanten stehen. Öffentliches Unglück, in der Art dargestellt, wie man es vor Ort auch besichtigen könnte.

Wo ist der Ort der Kamera? Eine wichtige Frage, weil sie Aufschluß darüber gibt, welche Rolle die Opfer innehaben. Kameras dort, wo Passanten stehen, am Rande der Straße, im Gegenüber brennt's und arbeiten die Feuerwehren.

---

4 Es sollte vermerkt sein, daß viele derjenigen, die über Reality-TV geschrieben haben, wohl nur sehr kursorische Textkenntnis hatten.

Kameras dort, wo die Helfer arbeiten, ein Blick aus dem Hubschrauber, aus dem sich gerade jemand abseilt, ganz unten die Opfer, die im Gebirge von Nebel überrascht wurden. Kameras am Ort der Opfer – gibt es gar nicht oder sind sehr selten. Das wäre auch nicht schlüssig: Denn erst muß das Opfer seine Handlungsfähigkeit verlieren, zu einer "gefährdeten Sache" gemacht werden, bevor der Auftritt der Helfer erfolgt. Helfer retten Opfer ohne deren Dazutun – es ist auffallend, wie wenig Raum der Aktivität der Opfer gegeben wird.

Die *Helden* des Genres sind ganz eindeutig die Helfer. Reality-TV ist Helfer-Propaganda. Feuerwehrleute, Krankenwagenbesatzungen, manchmal auch Polizisten und Zivilisten als Alltagshelden, auf die sich *Tugenden* bündeln: Mut, Selbstlosigkeit, Opferbereitschaft, Überlegenheit, Professionalität etc.

Daß man etwas lernen kann, verwundert nicht. Das Geschichtenerzählen ist eine der elementarsten pädagogischen Techniken überhaupt. Lernen am erzählten Beispiel ist in Gang gesetzte Kasuistik. Doch was läßt sich lernen?

Normalerweise enden Reality-TV-Geschichten mit *happy endings*. Eine Ausnahme bilden die kriminologischen Sendungen: AKTENZEICHEN XY... UNGELÖST-Geschichten enden (fast) immer mit *bad endings*. Dies könnte ein Differenzierungskriterium sein. Und auch: Ereignisse mit unglücklichem oder gar katastrophalem Ausgang gehören in die Nachrichten. Rettungen werden nur berichtet, wenn sie ganz und gar außergewöhnlich sind.

Meierding weist auf eine andere Differenz hin: Reality-TV basiere auf der Schaulust des Publikums<sup>5</sup>; AKTENZEICHEN dagegen auf der "gewalttätigen Lust an der Denunziation" (1993, 127). Auch dies ist wichtig – in welche Aktivität kann eine Sendung münden, was schließt sich an, wie kann der Zuschauer etwas tun? Es gilt also, das *Potential der Folgetätigkeiten* abzu-stecken. AKTENZEICHEN ruft auf zur Hatz. Sehr pointiert vertritt Claus-Dieter Rath die These, daß die polizeiliche Exekutive in AKTENZEICHEN: XY... UNGELÖST an die einzelnen Bürger abgetreten werde, die zu Zwecken der Strafverfolgung instrumentalisiert und ideologisch zu einer neuen Form von "Volksgemeinschaft" zusammengeschlossen würden:

Der Staat löst sich in die Fernseh-Bürger auf: Der Bürger zeigt 'Hilfsbereitschaft' im Interesse 'gesellschaftlicher Wohlfahrt'. Zugleich: Der Bürger als Spitzel, Fernsehen als Medium des Spitzelwesens, Spitzel-Öffentlichkeit. Die elektronischen Medien machen einen Teil des traditionellen Spitzelwesens

---

5 Ich habe oben schon gezeigt, daß die "Arbeit am Horizont" der primäre Rezeptionsmodus des Reality-TV ist und nicht eine aus dem Voyeurismus entspringende Schaulust, zumal der voyeuristische Gestus selbstgenügsam ist und nicht in Folgetätigkeiten einmündet – ein semantisch-alltagspraktischer Rahmen der Rezeption, um den es mir hier geht.

überflüssig. Sie beschleunigen das Verhältnis von Denunziation und polizeilicher Aktion (Rath 1984, 44).

Doch ist AKTENZEICHEN (die meisten anderen Kriminalmagazine sind ähnlich gelagert, auch wenn sie moderater argumentieren) ein eigener Fall und läßt sich nicht auf das ganze Genre hin generalisieren. NOTRUF zeigt heldische Helferfiguren, auch solche, die kühlen Kopf bewahrt haben und darum das Richtige tun konnten. DER SIEBTE SINN ist gleich ein Ratgeber, gibt Tips, appelliert an die Verantwortung des Fahrers und gibt solche der Lächerlichkeit preis, die glauben, mit Sommerreifen auf Schnee sicher fahren zu können.

Die "Moral von der Geschichte" ist nur eine Manifestation des Übergangs von einer Geschichte in das Potential der Folgetätigkeiten. Aus der "Moral" muß kognitiv eine Brücke gebaut werden, die sich als Regel eigenen Verhaltens möglicherweise sedimentieren kann. Aufforderungen kann man befolgen oder es lassen. Einen Ratschlag kann man annehmen, zumal es sehr materielle Gründe sind, die für eine Verhaltensänderung sprechen. Jürgen Grimm beobachtete "prosoziale Effekte" der Besichtigung einer NOTRUF-Sendung. Das verwundert eigentlich nicht, denn wie wollte man ein gegenteiliges Ergebnis wohl begründen? Derartige Effekte basieren darauf, daß Geschichten zu Folgetätigkeiten hin geöffnet sind – und es ist der Text selbst, der die Richtung weist, das Handlungsmodell vorgibt oder das Material liefert, aus dem der Rezipient eine Ableitung vornehmen kann. Immer vorausgesetzt, daß überhaupt Modulationen vorgenommen werden, vielleicht ist eine Geschichte ja so verstanden worden, daß sie bestätigte, was einer sowieso schon wußte und als Richtlinie des Handelns beachtete.

In der Art der anschließbaren Folgetätigkeiten unterscheiden sich also die einzelnen Genres des Reality-TV. Darum ist es wichtig, nicht pure Inhaltsbeschreibung zu betreiben, sondern das kommunikative Geschehen und die interpretativen Prozesse in einem weiteren Sinne zu untersuchen, in denen Reality-TV rezipiert und verwertet wird.

\*\*\*

Ein Wirkungs- und Verstehensparadox: Es hat nicht mich, es hat einen anderen getroffen! Der "andere" als Stellvertreter? Als Platzhalter? Als Prototyp der eigenen Person? Spiegelbild? Oder ist das Verhältnis viel komplizierter: Daß es es mehrere Typen von Beziehungen gibt, die das Subjekt vor dem Schirm mit den abgebildeten Personen hat oder haben kann. Das eine ist Sympathie und Mitleid – welch' furchtbares Unglück, so jung, und die armen Kinder!

Doch schon der sympathische, attraktive, einsichtige und nachdenkliche fünfundzwanzigjährige Risikokletterer – entsteht nicht auch Distanz? Abstand von jemandem, der das Schicksal versucht hat? Kann einer, der sich in Gefahr begibt und dann fast darin umkommt, als Identifikationsfigur dienen? Oder ist der Auftrag, pfleglich mit dem eigenen Leben umzugehen, so stark, so dominant, daß sich sofortige Skepsis einstellt, Skepsis, vermehrt um das Gefühl: Du hast es selbst herausgefordert! Sturz und Schmerz und Schaden gehen für ein unterschwelliges, distanzierteres Verstehen schon in Ordnung, weil im Sturz des Protagonisten etwas von einer göttlichen Weltordnung spürbar wird. Der Sturz ist die Quittung für eine Unachtsamkeit. So, wie manche den Krebs als eine Sühne für ein sündiges Leben ansehen. Das Beispiel verweist in moralisch-sakrale Modellvorstellungen von Verhalten und Lebenslauf, in denen die Verantwortung für das eigene Leben wahrscheinlich das Komplement einer Verpflichtung zur Hilfeleistung ist, was im Beispiel aber nicht exponiert wird: Hier geht es darum, am einzelnen Fall die Kette "Versuchung Gottes", "Strafe" und "Rettung" zu demonstrieren, zum Nutzen des Zuschauers. Hier treten denn auch die Helferfiguren in den Hintergrund, das Leben des Opfers selbst ist das Objekt, an dem die *demonstratio ad oculos* vorgenommen werden kann.

Geht man von diesem Beispiel weg, stellt sich aber das Protagonisten-Problem mit aller Schärfe. Wer ist denn eigentlich der Held? Vom Ende der Geschichte her gedacht doch der Helfer, der Retter, der Feuerwehrmann. Eigenartig bleibt es, daß die Filme die Opfer als Ankerpunkte der Inszenierung setzen. Eigenartiger Bruch, der den Fall von der Katastrophe her aufbaut. Also von der Schnittstelle zum Alltagsleben des Zuschauers und den darin verborgenen Risiko-Potentialen. Erst nach dem Unglück, wenn alles verloren scheint, treten die Helfer auf, dadurch nur um so heldischer sich gebärdend. Wie schüchtern-pathetisch geben sich die Feuerwehrleute, die am Unglücksort interviewt werden! Sie wissen natürlich um die Rolle, die sie einnehmen, und um den Glanz, den ihr Einsatz hat.

Der Grund für ihr Selbstbewußtsein mag zusammenhängen mit einer Figur, die in der Rezeption durch den Zuschauer zählt: "Ich bin lebendig und ein anderer ist tot", schreibt Christiane von Wahlert (1993, 22), und sie erinnert an Canettis Analysen dazu – jeder Anblick eines Toten verleiht dem Lebenden, dem Überlebenden neben Angst, Schrecken, Entsetzen und Trauer auch ein Gefühl der Überlegenheit und des Triumphes: Ich bin lebendig und ein anderer ist tot. Die Frage, ob das Zuschauen der einen beim Untergang der anderen reflexiv sei oder nicht, ist in der abendländischen Geschichte schon sehr alt. So wollte Voltaire den Neugier-Impuls so generell fassen, daß er ihm jede Ambivalenz absprach und ihn als die alleinige Leidenschaft ansah, die

Menschen dazu [treibe], auf Bäume zu steigen, um sich das Gemetzel einer Schlacht oder eine öffentliche Hinrichtung anzusehen. Es sei [so Voltaire] eben nicht eine menschliche, sondern dem Menschen mit Affen und jungen Hunden gemeinsame Leidenschaft (Blumenberg 1979, 36f).

Dagegen steht die andere Position, die annimmt, daß das Unglück der anderen eine Reflexion auf die eigene Unbetroffenheit impliziere. Dagegen steht aber auch Voltaires Einwand, daß man den Neugierigen, die einer Hinrichtung zusehen, Boshaftigkeit unterstellen müsse, versicherten sie sich doch im Tod des Delinquenten ihrer eigenen Unversehrtheit.

Wenn es wirklich darum geht, den kompetenten und souveränen Umgang mit der latenten Gefährlichkeit von gewissen Situationen zum Thema zu machen; wenn es darum geht, Ereignisse in einem Feld von anderen potentiellen Ereignissen zu lokalisieren; wenn es darum geht, die Möglichkeiten des bedachten Umgangs mit Situationen, des Eingreifens, der selbstlosen Pflichterfüllung zu umzirkeln: Dann geht es im Reality-TV nicht nur um Risikobewußtsein und um die Reflexion auf die eigene Unversehrtheit (ob sie boshaft ist oder nicht, sei dahingestellt), sondern auch um elementare ethische Konzepte, die am Beispiel vorexerziert werden. In den Ableitungsprozessen, in denen die Moral von der Geschichte abgesteckt wird, geschieht etwas Eigenartiges und sehr Wichtiges: Gegenüber dem unglücklichen Verlauf, den das Beispiel zeigt, wird der Rezipient als "überlegen" aufgebaut, als einer, der die Gefahr durchschaut und der die Unglücksgeschichte besprechen kann, um an ihr zu demonstrieren, daß er das Katastrophenpotential einer Situation kennt und sich dementsprechend verhalten würde.

Ob das mit den Realitäten immer zu tun hat? Oder ob aus dem Gesagten auch folgt, daß der Rezipient entlastet ist und mit einer gefährlichen Praxis (schnelles und risikoreiches Autofahren z.B.) fortfahren kann – ist er doch gegenüber den drohenden Gefahren bewußt, wach und aufmerksam?

\*\*\*

Ein anderer Aspekt, an dem eine Analyse der rezeptionsästhetischen Qualitäten des Reality-TV ansetzen kann, ist der Umgang mit der Distanz zwischen Medium und Zuschauern: "Der reduzierte Standard der ausgestrahlten Augenzeugenvideos ermutigt zum Mitmachen", schreibt Meierding (1993, 133). Die Beziehung zwischen Medium und Zuschauern ändert sich, sie wird durchlässiger, die beiden Akteure gleichberechtigter. Zuschauer bedienen sich des Medienangebots zur narzißtischen Selbstdarstellung, lautet eine These, die die Bereitschaft von Kandidaten in Shows erklärbar machen soll. Im Reality-TV manifestiere sich also eine Beziehung, die auf der massenhaften Praxis des Amateur-Videos aufbaue. Damit eröffne sich eine Chance und

biete sich ein Fundament an, auf dem der Zuschauer aktiv am Medium teilnehmen kann. Ob dem tatsächlich so ist und das Reality-TV an einer grundsätzlichen Veränderung der Beziehung des Publikums zum Fernsehen hängt, will ich hier nicht entscheiden.

Mich interessiert die zweite Seite der Behauptung, die mit der Auflösung des Politischen (vgl. auch Grimm 1993a, 4) ebenso zusammenhängt wie mit dem Sinken der Entfernung zwischen Fernsehen und Zuschauern: Nahezu jedes Alltagsereignis kann so interessant werden, daß es telegen wird. An Schärfe eingebüßt hat die Selektion, die aus dem täglichen Geschehen jenes herausfilterte, das würdig war, berichtet zu werden. Im Selektieren äußert sich kommunikative Macht, und es ließe sich Reality-TV ganz überraschenderweise auch so auffassen, daß es Ausdruck einer "Demokratisierung von Medienkultur" (ibid.) ist – der Zugänglichkeit von Ereignissen ins Medium zunächst, sodann aber natürlich auch der Kriterien, die jene kontrollieren.

So steht nicht nur die Art, wie ein Ereignis *dargestellt* und *erzählt* wird, gegen die üblichen Usancen des Fernsehens, sondern auch die *Art des Ereignisses selbst* ist etwas, das durch die Raster der üblichen Fernsehberichterstattung durchfallen würde. Sowohl stofflich wie darstellungsmäßig *kontrastiert* Reality-TV dem Umfeld.

Eine ganz andere Seite der Medium-Zuschauer-Distanz basiert auf der Fiktionalität bzw. Faktionalität des Materials. Ich hatte oben schon behauptet, daß aus der Zentralität der "Moral von der Geschichte" folgere, daß die Teilnahme nicht auf Illusionsbildung ausgerichtet sei, sondern auf Informationsaufnahme und Evaluation der Beiträge in Hinsicht auf die für eigenes Verhalten effektive "Botschaft". Über der oft drastischen Realistik (nicht nur des Geschehens, sondern auch der Art der filmischen Darstellung) baut sich ein ganz eigener Zuwendungs- und Erfahrungsmodus auf. Ähnliche Beobachtungen machte Jürgen Grimm (1993b), der einen Bericht über Lynchjustiz in Brasilien (entnommen der RTL+-Sendung EXPLOSIV) im *voice-over*-Teil manipulierte und einmal als Tatsachenbericht, einmal als erfundenen Bericht ausgab. Grimm konnte zeigen, daß die Beteuerung der Glaubwürdigkeit nicht nur die Glaubwürdigkeit des Beitrags, sondern auch die Einschätzung des "Realismus" der Darstellung deutlich erhöhte; damit ging einher, daß der für dokumentarisch erklärte Beitrag sowohl als angsterregender wie aber auch als interessanter genommen wurde als die fiktionalisierte Fassung:

Die kognitive Etikettierung des Films als "Wirklichkeit" beeinflusst demnach die Zuwendungsattraktivität; sie forciert das Interesse und das emotionale Involvement bei der Rezeption (Grimm 1993b, 24).

Fiktionalisierung schützt vor Angsterleben, möchte man schlußfolgern, setzt aber auch das Interesse so stark herab, daß kaum noch Zuwendung erfolgt – dazu wäre wohl auch eine andere Stilistik des Films erforderlich, eine weni-

ger schlichte narrative Struktur und eine Spannungsdramaturgie, die eine wiederum andere Zuwendung des Zuschauers organisierte.

\*\*\*

Wessen Geschichten sind es, die im Reality-TV erzählt werden? "Lower class stories", sagte uns ein Reporter von 'Bild'-Hannover. Und die Lügen, die durchsichtige Ideologie?

Generisch ist das Reality-TV gelegentlich unter dem Rubrum "*Boulevardisierung des Fernsehens*" genannt worden (z.B. in Baum/Muser 1992, 5f):

Reality TV ist im Grenzbereich zwischen Dokumentation und Fiktion zuzuordnen, wobei sich die Macher der Bildsprache von Informationssendungen und dem [sic!] Vokabular des Sensationsjournalismus bedienen (Bleicher et alii 1993, 45).

Tatsächlich sind die Berührungspunkte und Ähnlichkeiten mit der Ereignisberichterstattung gewisser Boulevardzeitungen nicht von der Hand zu weisen.

Allerdings sollte im Auge behalten werden, daß die "Boulevardisierung" eine Gattungsbezeichnung für Prozesse einsetzt, in denen es um ganz etwas anderes geht. Das weist zurück auf die Entscheidungen, die getroffen werden müssen, bis eine Nachricht, eine Meldung, eine Geschichte es tatsächlich schafft, in den Medien aufzutreten: Einer der verdeckten Orte von *Macht*, die sich in den Medien manifestiert, ist die Definitionsmacht darüber, was "nachrichtenwürdig" ist. Der "Nachrichtenwert" bemißt sich nicht an objektiven Eigenschaften von Ereignissen, wie manche Theorien annehmen, sondern fußt auf Interpretation und damit auf der Macht, Relevanz und Bedeutsamkeit zuzuteilen. Öffentlichkeit ist die Öffentlichkeit der gesellschaftlichen Institutionen, die ihre Rolle und die an ihnen hängende Macht, das festzulegen, was wichtig ist, mittels der Medien ausüben. Erst dann, wenn neue Gruppen auftreten und abweichende Definitionen des Wirklichen bzw. des Wichtigen in das Konzert der gesellschaftlichen Stimmen einzubringen versuchen, wird die Definitionsmacht der Alteingesessenen in Frage gestellt. Die verschiedenen Versuche, Gegenöffentlichkeiten zu bilden, sind weniger deshalb interessant, daß sie "andere Nachrichten" produzierten, als vielmehr, weil sie "von den etablierten Medien unterdrückte Nachrichten ins Licht der Öffentlichkeit zerrten" (Mikos 1993, 50). Die Übereinkunft, daß Nachrichten das Wichtige zu berichten hätten, teilen aber auch die Medien der Gegenöffentlichkeiten.

Nicht politische Gegenbewegung, sondern die Quotenregulierung privaten Rundfunks bringt Bewegung in die Nachrichtengenes: Die ganz anderen

Inhalte der Reality-TV-Shows, die Abwendung vom Politischen und die gleichzeitige Hinwendung zu den Risikopotentialen des Alltagslebens, die Neuaufkunft eines Kanons von Tugenden und das Ausstellen dieser Tugenden in narrativen Formaten, die Brüchigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Bericht: Das sind semiotische Tendenzen im Reality-TV, die man auch als implizit vollzogene Auseinandersetzung mit den bislang vorherrschenden Formen der Berichterstattung auffassen kann.

Politische Nachrichten als distante Formen stehen dann gegen die Nahformen des Reality-TV – gleich in doppeltem Sinne: Zum einen entstammen die Register der Berichterstattung im einen Fall der "öffentlichen Verlautbarung", im anderen Fall dem Erzählen im sozialen Nahfeld. Zum anderen behandelt die eine Form Stoffe, die wenig erfahrungsrelevant sind, während die andere gerade die Nähe des Berichteten zur Erfahrungswelt der Adressaten aufsucht.

Es gibt noch mehr gewichtige Differenzen zwischen beiden Formen, die in Bezug aufeinander gesehen werden können: Die Nachrichten sind sprachdominierte Formen, setzen elaboriertes Sprechen in einem komplizierten Formel-Wortschatz voraus, während das Reality-TV eher handlungsdominiert ist und die sprachlichen Mittel wiederum eher der Erzählung als dem Kommentar zugehören. Während die Nachrichten zu einem großen Teil ritualisierte Auftritte und formale Umgebungen präsentieren, selbst ungeregeltes Geschehen in ein formales Präsentationsformat von Kommentar und Bildbericht zwingen, gibt das Reality-TV dem Einbruch des Ungeregelten und Unkontrollierten einen eigenen Raum (eine genauere Analyse zeigt allerdings, daß es auch hier Strategien der Bedeutungskontrolle gibt).

Reality-TV ist im Horizont der Genres des Fernsehens verortet. Dabei sind die Unterschiede im Verhältnis zu anderen Formen der Fernsehberichterstattung eigene Qualitäten, die von Zuschauern dazu benutzt werden können, Reality-TV als *soziale Bezugsgröße* zu setzen und dadurch die Stoffe, Erzählweisen und Interpretationsmuster des Reality-TV als "eigene", mit der eigenen Klassenlage und -identität eng verbundene Tatsache anzusehen. Die These, der ich hier zu folgen versuche, besagt, daß die *Differenz* der Darstellungsweisen und der Stoffe zum normalen Angebot des Fernsehens in der Aneignung des Reality-TV produktiv ist. Das gemeine Fernsehen verfügt über einen Kanon von Techniken, Realität zu repräsentieren bzw. besondere Modelle von Wirklichkeit zu konstituieren. Dabei spielen Gesichtspunkte der Relevanz, der Auswahl von Themen, der Gewichtung von Ereignissen usw. eine Rolle. Das sogenannte Reality-TV wendet sich gegen dieses Prinzip, setzt andere Realitäten gegen das, was normalerweise im Fernsehen dargestellt wird. Und es greift auf die Darstellungsmittel der Alltagserzählung und der lehrhaften Erzählung zurück, um seine Sujets zu exponieren. Es



unterscheidet sich von seinem Fernseh-Umfeld, weil es sich durch andere Stoffe und andere Modalitäten der Mitteilung auszeichnet. Deshalb schert es aus dem hegemonialen Diskurs des Fernsehens nicht aus, wie manche meinen (z.B. Mikos 1993): Denn es trägt keine Gegenöffentlichkeit. Aber die Beiträge des Reality-TV erweitern das kommunikative Feld des Fernsehens um Register des Sprechens und um Gattungen des Sich-Äußerns, die in der öffentlich-rechtlichen Phase des deutschen Fernsehens eher randständig oder sogar ausgespart gewesen sind.

Fernseh-Genres sind "soziale Bezugsgrößen", an denen sich Klassenlagen und Erfahrungsweisen orientieren lassen: Wenn man dieser Annahme folgen will, dann muß sich das Interesse auf die Sinn-Horizonte richten, die am Reality-TV greifbar werden. Der medienethische Diskurs, der das Besprechen des Wirklichkeitsfernsehens dominiert hat und der meist auch dazu gedient hat, das kontrollierte Programm der öffentlich-rechtlichen Anbieter gegen die privaten "Hasardeure" zu verteidigen, erfaßt diese Dimension keineswegs. Vielmehr läßt er sich lesen als Indiz dafür, wie fragil und gefährdet das Fernsehen als soziale Tatsache ist – als sozialer Ort ebenso wie als soziale Institution. Mit den ästhetischen Qualitäten, den argumentativen Mustern und den didaktischen Strategien des Reality-TV hat diese Debatte aber kaum etwas zu tun.

## Literatur

- Baum, Achim / Muser, Martin (1992) Die Wirklichkeit als Lüge. Reality TV: Bestandsaufnahme eines angeblich neuen Fernsehgenres. In: *Funkkorrespondenz*, 46, pp. 3-6.
- Bleicher, Joan et alii (1993) Deutsches Fernsehen im Wandel. Perspektiven 1985-1992. In: *Arbeitshefte Bildschirmmedien*, 40, pp. 3-78.
- Blumenberg, Hans (1979) *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gangloff, Tilmann (1993) Dabeisein ist alles. Warum das Realitätsfernsehen eine spekulative Fälschung ist. In: *Medium* 23,2, pp. 18-19.
- Grimm, Jürgen (1993a) *Opfer, Retter, Sensationen. Ergebnisse empirischer Untersuchungen zu Reality TV*. Vortragsmanuskript, 13. Bundeskongreß Rettungsdienst, 4.-6. Juni 1993.
- (1993b) Vom wahren Schrecken. Schockerlebnisse in der Mediengesellschaft. In: *Medien praktisch*, 1, pp. 22-27.
- Meierding, Gabriele (1993) *Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt*. Reinbek: Rowohlt.
- Lothar Mikos (1993) Im Zweifel für die Betroffenen. In: *Medien Concret*, 1, pp. 48-51.
- Rath, Claus-Dieter (1984) Das unsichtbare Netz. In: *Kursbuch*, 66, pp. 39-45.
- Wahlert, Christiane von (1993) Die dunkle Kammer. Präliminarien zu "Film und Tod". In: *Arnoldshainer Filmgespräche*, 10, pp. 17-24.
- Wegener, Claudia (1994) Reality-TV – konkret. In: *GMK-Rundbrief*, 36, pp. 59-64.