

Andrea Nolte

Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats POPSTARS

2003

<https://doi.org/doi:10.25969/mediarep/14379>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nolte, Andrea: Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats POPSTARS. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15), S. 55–67. DOI: <https://doi.org/doi:10.25969/mediarep/14379>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andrea Nolte

Wirklichkeit auf Abwegen?

Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats *Popstars*

Fernsehen erscheint nicht denkbar ohne dokumentarische Sendeformen.¹ Nach wie vor gilt es gerade durch sie als Medium, das wie kein anderes Orientierungswissen über eine immer komplexer werdende Welt und sich stetig wandelnde Gesellschaft bietet.² So selbstverständlich jedoch audiovisuell aufbereitete Realitätsfragmente seit den Anfängen des Fernsehens als wesentliche Teile des Gesamtprogramms fungierten, so problematisch war lange Zeit die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen.³ Der Diskurs über dokumentarisches Fernsehen löste sich nur schwerfällig und emanzipierte sich nie ganz von dem der ursprünglich für das Kino konzipierten Dokumentarfilme. Die Debatten kreisten über Jahrzehnte nahezu unverrückbar um die Frage nach der Einheit von vorfilmischer Wirklichkeit und filmischer Abbildung.⁴ Heinz B. Heller skizziert das daraus resultierende Dilemma des Dokumentarischen:

Die Konturen einer ontologisierenden Genrebestimmung sind verschwommen. Dies gilt auch und insbesondere für das allgemeinste und vermeintlich verlässlichste Unterscheidungskriterium, demzufolge sich dokumentarisches Filmen durch die Reproduktion einer vorgefundenen, real existierenden Wirklichkeit von der Gestaltung und Präsentation einer erfundenen, imaginären Wirklichkeit im Fiktionsfilm abgrenze. Indes, allein die Erfahrung lehrt, wie wenig tragfähig eine solche Unterscheidung ist. Denn welche besonderen Qualitäten auch immer mit dem Attribut des Dokumentarischen verbunden werden [...] Filme geben von sich aus nicht preis, ob sie in diesem Sinne dokumentarisch sind oder nicht.⁵

Erst in den letzten Jahren gibt es in der Film- und Fernsehwissenschaft Ansätze, die der Prämisse folgen, dass „Dokumentarfilme wie andere ästhetische Objekte auf ihre *spezifischen Diskursmerkmale* und *pragmatischen Wirkungsbedingungen* hin untersucht werden sollten [...]“.⁶ Nur so kann die „Frage der Modellierung des Realitätsbezugs im jeweiligen filmischen Diskurs“⁷ gestellt werden, denn

[t]atsächlich [...] stellt sich der dokumentarische Wirklichkeitseindruck, der Authentie-Effekt des Gesehenen, weit weniger über das (zumeist ohnehin nicht nachprüfbare) Verhältnis von filmischem Abbild und vorfilmischer Realität ein; vielmehr realisiert er sich in vielschichtigen kommunikativen Zusammenhängen zwischen Filmproduzenten und –rezipienten; pragmatisch begründete Zusammenhänge, die sich strukturell dem Kommunikat, den dokumentarischen Bildern eingeschrieben haben.⁸

Problematisch ist dabei m. E., dass der Dokumentar-*Film* nach wie vor fokussiert und das Dokumentar-*Fernsehen* häufig en passant mitbearbeitet wird, während die Unterschiede dieser beiden Medien vernachlässigt werden.⁹ Das scheint z.T. rein pragmatische Gründe zu haben:

Fällt es schon schwer, eine konsequent stichhaltige Definition für den mediengeschichtlich vor und außerhalb des Fernsehens entstandenen ‚Dokumentarfilm‘ zu finden, so mehren sich die Probleme angesichts des Fernsehens: Nicht nur, dass das Fernsehen mit der Übernahme und Weiterentwicklung einzelner Traditionen des Dokumentarfilms dessen begriffliche Unschärfen bewahrt, - verkompliziert wird die Lage dadurch, dass das Fernsehen darüber hinaus ein breites Spektrum medienspezifisch neuer dokumentarischer Filmformen ausgebildet hat.¹⁰

Diese Vielgestaltigkeit - vermeintlich - immer neuer nicht-fiktionaler Formate im Fernsehen erfordert eine andere Fokussierung. Ausgehend vom Medium Fernsehen, seinen Bedingtheiten und Möglichkeiten, gilt es anhand konkreter medialer Produkte herauszufinden, welche Konventionen und Strategien manchmal offen, zumeist verdeckt als formale und inhaltliche Konstruktionselemente dokumentarischer Realitäten fungieren, worauf sie basieren, und was das in der Konsequenz für das dokumentarische Fernsehen, seine Themen, Ästhetik und Wirkung bedeutet.¹¹

Hattendorf befürchtet, dass der „Begriff des Dokumentarischen in Anbetracht der vielfältigen Entwicklungen der Fernsehsendeformen jegliche Trennschärfe zu verlieren droht, da er in zu viele, z.T. beliebige Unterbegriffe zerfällt.“¹² Diese Sorge erscheint bezogen auf die im Bereich des dokumentarischen Fernsehens gegenwärtig kursierenden Begrifflichkeiten nicht unberechtigt. Immer einfallreichere Etikettierungen für immer neue Varianten des Dokumentarischen treiben immer buntere Stilblüten. Komposita wie Reality-TV, Real-People-TV, Docu-Fiction, Docu-Drama oder Docu-Soap sind inzwischen Fernsehmachern, -wissenschaftlern, -kritikern und -zuschauern gleichermaßen geläufig. Stichhaltige Analysen der dokumentarischen Konzeptionen, die sich hinter diesen schicken, kurzerhand aus dem anglo-amerikanischen Sprachgebrauch übernommenen compound words¹³ verbergen, fehlen bislang. Insbesondere die Fernsehkritik fühlt sich durch das duale System und seine Entwicklungen ohnehin bis auf wenige Ausnahmen ganz der Kategorie ‚Qualitätsfernsehen‘¹⁴ verpflichtet. Kommentare zu den o.g. Formaten beschränken sich so oft auf pauschale Vorurteile: thematische Beliebigkeit, mangelnde dokumentarischer Qualität, Oberflächlichkeit.¹⁵

Trotz bestehender definitorischer Unsicherheiten und einiger inzwischen produzierter Flops gilt speziell die aus dem englischen Fernsehen übernommene Form der Docu-Soap¹⁶ sowohl bei öffentlich-rechtlichen als auch bei privaten Sendern als eine wesentliche Möglichkeit, um dokumentarische Formate im Fernsehen wieder nach vorne zu bringen.¹⁷ Die Zuschauer sollen durch sie davon überzeugt werden, dass dokumentarisches Fernsehen etwas anderes ist als „das einzige Schlafmittel, das man durch die Augen einnehmen kann.“¹⁸ Der Begriff verweist in seiner Zweiteiligkeit auf das gestalterische Prinzip der Hybridität¹⁹, das Wolf bezogen auf die Docu-Soap wie folgt beschreibt:

Doku-Soaps sind die bewußt gesuchte Verbindung von dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie, wie sie in der fiktiven TV-Serie entwickelt wurde. Sie haben einen Grundbestand an Personal und konzent-

rieren sich nicht, wie oft im klassischen Dokumentarfilm, auf eine, sondern stets auf mehrere Personen. Deren Geschichten werden dann häufig parallel montiert und erzählt - bis hin zu patchworkartigen Erzählweisen. Die einzelnen Handlungsstränge werden in dramaturgische Spannungsbögen gesetzt. Cliffhanger werden gesetzt, die die Spannung auf die nächste Folge hinlenken sollen.²⁰

Diese an Ereignissen orientierte Dramaturgie, die dem Zuschauer mit einem eher erzählenden als dokumentierenden Gestus eine Reihe narrativer Höhepunkte bietet, bemüht sich um verschiedene Wirkungen:

Die Docu-Soaps versprechen [...], unterhaltsamer zu sein als so manche spröde Dokumentation. Sie versprechen aber auch Authentizität: Echte Menschen mit echten Geschichten. In diesem Sinne profitiert die Docu-Soap von einem allgemein gewachsenen Interesse am Dokumentarischen. Mir scheint, dieses Interesse hängt auf eine vertrackte Weise mit einer Welt zusammen, die sich dem Einzelnen sonst immer mehr entzieht. [...] einen Menschen, den der Wunsch nach Selbstversicherung umtreibt. Der sich vielleicht mehr als je zuvor vergleichen muß und etwas wissen will davon, wie andere leben und wie sie mit dem Leben fertig werden. Es muß aber so aussehen wie im Fernsehen.²¹

Wolf nennt die wesentlichen Merkmale des Formats, Narration *und* Authentizität, und verweist auf seine mögliche gesellschaftliche Funktion, Selbstversicherung im Alltäglichen. Allerdings ist das Interesse am Alltag keine neuartige Tendenz innerhalb des dokumentarischen Fernsehens²² und gleichzeitig haben inzwischen viele dokumentarische Produktionen bewiesen, dass der Alltag allein in den wenigsten Fällen ein ausreichende Basis für dokumentarisches Fernsehen darstellt. Für eine Docu-Soap bedarf es einer speziellen Präsentation des Alltags:

Doku-Soaps feiern den Alltag als das Besondere: Menschen im Kaufhaus, am Flughafen, beim Tierarzt, im Urlaub - jeder kann dort Star sein. [...] Das größte Problem der Filmemacher ist im wirklichen Leben Geschichten zu finden, die einen Erzählbogen bieten.²³

In der Docu-Soap erfährt der Alltag deshalb eine Aufwertung durch gezielt eingesetzte Narrationsstrukturen.²⁴ Doch auch mit einer Geschichte allein ist es nicht getan, denn die Docu-Soaps versprechen den Zuschauern gleichzeitig Authentizität, die sich nach Heller ja aus einem speziellen Zusammenspiel von audiovisueller Produktion und Rezeption ergibt. Zum gleichen Schluss gelangt Hattendorf. Er sieht Authentizität als

ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die >Glaubwürdigkeit< eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.²⁵

Wesentlich ist erscheint ihm dabei der Umgang mit der Kamera:

Der Eindruck der Authentizität eines Filmes ist in entscheidendem Maße an die Kamerahandlung als spezifisch filmischen Code gebunden. Durch

die Wahl der gefilmten Motive (Selektion) und deren optische Gestaltung (Kombination) codiert die Kamera fotografische Zeichen von Wirklichkeit filmisch und situiert sie in dem rhetorischen Gesamtkontext (Montage). In der Wahrnehmung eines Filmes wirken Selektion und Kombination immer simultan: Die vom Dokumentaristen ausgewählten Wirklichkeitsbereiche werden durch optische Gestaltungsmittel wie Bildkomposition, Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Kamerabewegungen zu Teilen eines Diskurses und tragen so zur Etablierung einer Perspektive als >Fluchtpunkt< des Filmes bei, in der sich dem Betrachter das implizit vorgestellte Norm- und Wertesystem vermittelt.²⁶

Als weitere Authentizitäts-Faktoren gelten neben den filmischen Codes der Kamerahandlung und Montage die sprachliche Gestaltung, Ton und Musik sowie der im Film dokumentierte Beobachtungszeitraum.²⁷ Eine durch Bild- und Tönelemente als lang gekennzeichnete Beobachtung beglaubigt nicht nur das Gefilmte; sie verleiht der Beobachtung Tiefe; ein im Hinblick auf die Authentizität des filmischen Ergebnisses entscheidendes Moment, das die Docu-Soaps in ihrer seriellen Struktur signalisieren. Es dient damit nicht nur zur Segmentierung der Erzählung, sondern auch der Intensivierung des authentischen Eindrucks. Authentizität schließt demnach auf verschiedenen Ebenen dokumentarischer Darstellung Inszenierung²⁸ ein, funktioniert nicht ohne sie. Auf Basis dieser Erkenntnis streiten Theorie und Praxis bislang ergebnislos über ‚richtige‘ Mischungsverhältnisse und einzuhaltende Grenzwerte.²⁹

*Popstars*³⁰ bietet ein besonders schillerndes Spannungsverhältnis zwischen Realität und Konstruktion, Authentizität und Inszenierung. Das Format wurde von der Kritik häufig als Docu-Soap, wahlweise aber auch als Reality- bzw. Real-People-Soap bezeichnet. Einiges spricht für, anderes gegen diese Kategorisierungen. Ich orientiere meine Analyse zwar an den o.g. Merkmalen einer typischen Docu-Soap, gehe aber gleichzeitig davon aus, dass es sich bei *Popstars* ggf. um eine Weiterentwicklung, zumindest jedoch eine Variante dieses Sendetyps handelt. Thema des Formats ist ein in der Musikbranche überaus gängiges, aber selten offengelegtes Prinzip, das sogenannte ‚Bandbuilding‘; im konkreten Fall der Aufbau der fünfköpfigen Girlgroup *No Angels*. Die erste Hälfte der Folgen dokumentiert diesen Prozess von den ersten Massencastings³¹ und weiterführenden Auswahlrunden über einen Tanz- und Gesangs-Workshop auf Mallorca bis zur Endausscheidung - aus der Sicht einzelner Teilnehmerinnen sowie der für die Auswahl zuständigen Jury.³² Die anschließenden Folgen zeigen die Entwicklung des Girlgroup-Images, d.h. die Namensgebung, das Styling, das erste Foto-Shooting, die Studioproduktion der ersten Single und den dazugehörigen Videodreh, Promotertermine sowie den ersten großen Bühnen-Auftritt der Gruppe.

Der Traum von einer Karriere im Show-Geschäft und seine Verwirklichung, der lange, steinige Weg eines No-Names zum Star-Ruhm ist den Zuschauern aus diversen medialen Vermittlungen fiktionaler und nicht-fiktionaler Art bestens vertraut. Die Basis-Handlung von *Popstars* z.B. gehört einerseits seit langem zum Grundrepertoire filmischen Erzählens und ist in ihrer Struktur entsprechend

stark konventionalisiert. Insbesondere einige Hollywood-Musikfilme der 80er Jahre wie *Fame*³³ (1980), *Flashdance* (1983) oder *A Chorus Line*³⁴ (1983) liefern bleibende Eindrücke von talentierten Tagträumern, die dennoch ihr Ziel klar vor Augen haben, von entbehrungsreichen Lebensphasen und existenziellen Krisen, von Knochenjobs, harten Trainings und gnadenlosen Auditions. Am Ende stehen immer die guten, tapferen Gestalten, die hart gearbeitet, ihr Bestes gegeben haben und doch Mensch geblieben sind. Genau zum Abspann haben sie es geschafft, stehen an der Schwelle zu einem neuen Leben, leben ihren Traum. Und ist es den Zuschauenden - aus welchen Gründen auch immer - gerade nicht möglich, ihr Glück ebenso zu versuchen, so haben sie hier die Möglichkeit, für ein Weilchen ein anderes Leben zu träumen, und das Gefühl, einen authentischen Blick hinter die Kulissen geworfen zu haben. Sie verlassen das Theater, den Kinosaal oder den Fernsehsessel auf jeden Fall mit einem trügerischen Wissen darüber, wie es hinter den Kulissen des Show-Business zugeht.³⁵ Im dokumentarischen Fernsehen gibt es andererseits eine lange Tradition von Features und Reportagen, die den Zuschauern - zumeist mit kritisch-aufklärerischem Impetus - vergleichbare Einblicke in die geheime Welt der Miss-Wahlen, Model-Contests u.ä. Casting-Wettbewerbe gewähren. Als einer der ersten dokumentierte 1966 der Filmemacher Roman Brodman in einem Feature der SDR-Dokumentarreihe *Zeichen der Zeit* die Hintergründe einer Miss-Wahl. Seitdem gehört dieser Bereich zum festen Themen-Repertoire des Fernsehens; in den 90er Jahren wurde die Berichterstattung über dieses Thema - bedingt durch Körperkult und Jugendlichkeitswahn - geradezu unkritisch-inflationär.³⁶

Auf genau diesen konventionalisierten Casting-Geschichten und dem mit ihrer Offenlegung verbundenen Authentie-Effekt baut *Popstars* auf und formuliert den vermeintlich paradoxen Aspekt der realistischen Tagträumerei aus der Sicht der Zuschauenden bereits im Untertitel des Formats – als Appell an die Protagonistinnen: „*Popstars* - Du bist mein Traum!“³⁷ Wolf stellt in diesem Zusammenhang richtig fest:

Das Wichtigste an der Doku-Soap [...] sind die Personen. Sie müssen stark und interessant genug sein, halbstündige Episoden oder einen ganzen Vierteiler zu tragen. Die Protagonisten stehen unbedingt im Vordergrund, bis hin zur Identifikation mit den Zuschauern.³⁸

Vanessa z.B., die später tatsächlich ein Mitglied der Girlgroup wird, sagt in einem ihrer ersten Interviews auf die Frage, warum gerade sie für dieses Projekt geeignet sei: „Ich bin ein ganz normales Mädchen, ich bin gar nicht Besonderes.“ Genau dadurch betont sie ihre ‚Identifikation mit den Zuschauern‘, ein wesentlicher Faktor gerade für dieses Format. Wolf bemerkt über das Aufspüren geeigneter Protagonisten von Docu-Soaps:

Sie sind keine Schauspieler, aber sie agieren nicht selten wie Schauspieler - zumal ihnen ja eine Erzählstruktur übergestülpt wird. [...] Sie zu finden und auszuwählen wird mit dem gleichen Begriff bezeichnet wie in der Spielfilm-Branche die Suche nach den Stars und den Sternchen: „casten“.³⁹

Das *Popstars*-Casting unterscheidet jedoch gleichzeitig das Format von einer typischen Docu-Soap. Diese vermitteln häufig den Eindruck, die dokumentierte Realität und die gezeigten Personen seien quasi ‚vorgefunden‘, dabei werden gerade hier häufig aufwendige Castings durchgeführt, die jedoch - obwohl Prolog zur eigentlichen Geschichte - nicht Teil des fertigen Fernsehprodukts sind. Sie werden ausgeklammert, um den Realitätseindruck alter Prägung nicht zu schmälern. *Popstars* hingegen zeigt offensiv, dass die im weiteren Verlauf des Formats dokumentierte Handlung, die an die fünf gecasteten Frauen gekoppelt ist, nicht im dokumentarischen Sinne ‚vorgefunden‘ wurde, sondern Ergebnis eines Auswahlverfahrens und in diesem Sinne konstruiert ist. Hier dient das Casting quasi als Initial der sich im weiteren entwickelnden Handlungen, die Auswahlrunden und die sich hier ergebenden Geschichten bilden das Kernthema der ersten Staffelhälfte. Dass das Casting dokumentiert und als Teil der Gesamtinszenierung in das Format integriert wird erhöht den Authentizitätseindruck, die ‚Ehrlichkeit‘ des Konzepts. Darüber hinaus geht es bei *Popstars* nicht nur darum, geeignete Protagonistinnen für ein Fernsehformat zu finden, sondern auch die Mitglieder einer zukünftig erfolgreichen Popgruppe, d.h. die dafür notwendigen Talente in den Bereichen Tanz und Gesang müssen zumindest im Ansatz vorhanden sein. Dieser Aspekt rückt das Casting weit mehr in die Nähe der Talentsuche als dies bei einer durchschnittlichen Docu-Soap der Fall ist.⁴⁰

Popstars führt die Geschichte des langen Wegs zum Ruhm nach dem Abschluss des Castings fort und gibt sich dadurch noch authentischer, noch näher dran an der Realität des Pop-Business. Die Botschaft lautet: nicht nur das Popstar-Werden, sondern auch das Popstar-Sein ist alles andere als ‚Lari-Fari‘⁴¹, und verdient die Aufmerksamkeit der Kamera sowie der Zuschauer. Eine weitere wesentliche Authentizitätsstrategie, die *Popstars* von anderen Real-People- und Docu-Formaten unterscheidet, ist daher die der Professionalisierung. Während in einigen Formaten die Teilnehmer aus ihren jeweiligen professionellen und privaten Kontexten herausgelöst oder in Umgebungen und Situationen beobachtet werden, die mit ihrer Profession nichts zu tun haben, funktioniert *Popstars* gegenläufig. Die Castings, die daran anschließenden Auswahlrunden, die Ausgestaltung einer neuen Lebenssituation und das ‚Sich-Bewähren‘ der Beteiligten in dieser neuen Situation machen die Profession ‚Popstar‘ zu einem Kernaspekt der Darstellung. Zum Begriff der Professionalität stellt Michaela Pfadenhauer folgendes fest:

Professionalität ist [...] keine unmittelbar sichtbare Qualität (eines Akteurs) bzw. ein historischer Zustand (z.B. bestimmter Berufsgruppen), der mittels ‚objektiver‘ Indikatoren beschrieben werden könnte, sondern ein über ‚Darstellungen‘ rekonstruierbarer *Anspruch* (des einzelnen und /oder der Gruppierung). Inszenierungstheoretisch betrachtet erscheint Professionalität folglich als ein spezifisches Darstellungsproblem. Es geht demnach wesentlich um die Frage, *wie*, auf welche Art und Weise, mit welchen ‚Techniken‘, es einem (individuellen oder kollektiven) Akteur, der Professionalität beansprucht, gelingt, andere dazu zu bewegen, ihm diese zu attestieren, d.h. wie es ihm gelingt, bei anderen glaubhaft den Eindruck von Professionalität zu erwecken [...].⁴²

Im *Popstars*-Format stellen die Teilnehmerinnen ihre Talente, aus denen eine Profession erwachsen soll, in mehreren konkreten Handlungssituationen unter Beweis, die Momente der Konkurrenz und der Auswahl erzeugen den notwendigen Spannungsbogen, der die narrative Struktur der Serie nachhaltig prägt. Ob während der Casting- und Auswahl-Runden oder beim ersten Promo-Auftritt der fertigen Gruppe: es gilt, nicht nur die in der jeweiligen Situation tatsächlich anwesenden Personen von der wachsenden Professionalität der zukünftigen Popstars zu überzeugen, sondern auch die vor Ort durch die Kamera repräsentierten Fernsehzuschauer und möglichen Fans.⁴³ Damit das schon in den frühen Stadien der Professionalisierung gelingt, wird das dokumentierte Geschehen zusätzlich extensiv kommentiert. Besonders eindrucksvoll ist die Kommentarebene während der Folgen gestaltet, die den Workshop auf Mallorca dokumentieren. Formulierungen wie „die Mädchen müssen hart arbeiten“, „ihr Bestes geben“, „einhundertprozentige Leistung zeigen“ kommentieren Aufnahmen des morgendlichen TaeBo-Workouts - denn Stars müssen fit sein - und des nach dem Frühstück stattfindenden Tanztrainings. Dieses hat besondere Priorität, da eine ausgefeilte Choreographie zusammen mit dem passenden Styling als wesentliches Kennzeichen von Boy- bzw. Girlgroup-Performances gilt. Beides - Fitness und Tanz - signalisiert Professionalität auf körperlicher Ebene. Wesentlich hierbei ist nicht nur das individuelle perfekte Beherrschen der Schrittfolgen und die Fähigkeit, das Ganze leicht aussehen zu lassen, sondern insbesondere die Gleichförmigkeit, die Uniformität des Äußeren und der Bewegungsabläufe innerhalb der Gruppe. Mit Girltruppen und menschlichen Massenornamenten beschäftigte sich bereits Siegfried Kracauer in „Das Ornament der Masse“.⁴⁴ Hartmut Winkler greift diese Ausführungen auf:

Den körperlichen Drill, die Koordinierung der Bewegungen und die Mechanizität, die Voraussetzung wie Ergebnis dieser Koordinierung ist, fanden die Girltruppen in der Tradition der Militärs und der soldatischen Körperbildung vorentworfen; anders als im Fall des Militärs aber war es bei der Girltruppe kein äußerer Zweck, der die rabiaten Eingriffe motivierte, sondern allein die spezifische Ästhetik und die - sicher erklärungsbedürftige - Lust, die diese Ästhetik den Zuschauern bot. Zudem waren es nun nicht mehr Männerkörper, die dem Drill ausgeliefert wurden, sondern Frauen, und damit dasjenige Geschlecht, das die gesellschaftliche Phantasie, dem Mechanischen entgegengesetzt, wiederum gerade mit ‚Leben‘ und Natur assoziiert.⁴⁵

Dieser Bezug drängt sich bei *POPSTARS* förmlich auf; das zeigt insbesondere eine Szene, in der sich eine Teilnehmerin gleich zu Beginn des Workshops nach Ansicht des Tanztrainers und Choreographen Detlef „Dee“ Soost unprofessionell verhält und in einer dramatisch-emotionalen Szene aus dem Projekt geworfen wird. Wolf stellt passenderweise fest, „dass die Docu-Soap, anders als der analytische oder distanziert beobachtende Dokumentarfilm, auf Emotionen“⁴⁶ setzt. Dies gilt insbesondere für *Popstars*. Neben dem körperlichen Funktionieren, das der Authentifizierung der Professionalität dient, dokumentiert das Format große Gefühle, die überdies klischeehafte Vorstellungen von Weiblichkeit zu

bedienen. Besonders emotionsgeladen ist der Gesangsunterricht. Die von den Teilnehmerinnen vorgetragenen Lieder sind zumeist der Kategorie ‚Popballade‘ zuzuordnen und dienen der medialen Vermittlung von Lebendigkeit und Echtheit auf einer Ebene, die viel stärker als die dokumentierten Tanzszenen mit dem Gefühl korreliert.⁴⁷

Nachdem die Entscheidung gefallen ist, welche der Bewerberinnen zur neuen Girlgroup gehören, nehmen die fünf ausgewählten jungen Frauen ihre Tätigkeit als Popstars unter dem Gruppen-Namen *No Angels* auf. Sie haben ihren Job gekündigt, die Schule geschmissen, ihre Ausbildung abgebrochen. Ihr Terminkalender ist randvoll mit Interview- und Fototerminen, Trainings und Studioaufnahmen, die Gruppe verbringt viel Zeit im Flugzeug und auf der Autobahn, schläft zu wenig und weiß noch nicht, ob der Stress tatsächlich von Erfolg gekrönt sein wird. Denn als erfolgreich kann das Projekt *Popstars* nur angesehen werden, wenn sich nicht nur die Einschaltquoten der Sendung, sondern auch die Verkaufszahlen der CDs und der Merchandising-Produkte positiv entwickeln. Noch einmal ist ein Bezug zur Professionssoziologie möglich. Pfadenhauer stellt fest, dass professionelle Praxen sich unter Rahmenbedingungen vollziehen,

die von Zeitnot und Entscheidungsdruck geprägt sind, und [...] deshalb immer das Risiko von Misserfolg [bergen]. Denn die Situationen, in denen Professionelle handeln müssen, sind von Ungewißheit hinsichtlich der zu wählenden Lösungsstrategie geprägt, was auf der Seite der Professionellen subjektive Komponenten wie Intuition, Urteilsfähigkeit, Risikofreudigkeit und Verantwortungsübernahme, auf der Seite der Klienten Vertrauen erfordert.⁴⁸

Die Frage für die *No Angels* lautete zu diesem Zeitpunkt also, ob dieses ‚Vertrauen der Klienten‘ auch über die Serie hinaus Bestand haben würde, ob sie auch ohne den wöchentlichen Bonus einer eigenen Fernsehsendung weiterhin das ihnen entgegengebrachte Vertrauen - ‚Du bist mein Traum!‘ - rechtfertigen könnten. Die Frage konnte im weiteren Verlauf deutlich mit ‚ja‘ beantwortet werden.⁴⁹

Die Sendung - und mit ihr die Gruppe - wurde zu Beginn immer wieder mit dem Vorwurf des Artifizialen konfrontiert. Als Ergebnis einer bewusst herbeigeführten Realität mussten die *No Angels* in ihren ersten an die Serie anschließenden Auftritten nicht nur sich selbst sondern auch das Format authentifizieren: „In konkreten Handlungssituationen ist der Professionelle jedoch mit Erwartungen konfrontiert, denen er offenbar in irgendeiner Form nicht nur ‚dramaturgisch‘, sondern auch ‚substantiell‘ gerecht werden muß [...].“⁵⁰ Das wiederholte Erbringen dieses Belegs innerhalb des eigenen Fernsehformats reichte offenbar nicht aus, um die Authentizität der Performance dauerhaft zu belegen. Bei Fernsehauftritten gaben die *No Angels* nach dem professionell arrangierten Playback-Performances⁵¹ daher häufig noch eine live und acapella vorgetragene Zugabe, um die Professionalität ihres Gesangs nicht nur ‚dramaturgisch‘ sondern auch ‚substantiell‘ unter Beweis zu stellen.

Die Ausstrahlung der ersten *Popstars*-Staffel liegt inzwischen mehr als zwei Jahre zurück. Die damals auf dem Bildschirm präsentierte, konstruierte Realität

hat nicht nur ihre Bezüge zu einer vorfilmischen Realität bewahrt, sondern eine eigene nachfilmische Realität erzeugt, die wiederum zu einer vorfilmischen wird, da sie Material für weiterführende mediale Verwertungen bietet. Aber ist diese Realität als Ausgangsstoff immer noch ebenso authentisch wie die in der Serie gezeigte? Die *No Angels* haben bereits ihren zweiten Longplayer auf den Markt gebracht; ihr Eigenanteil daran soll nach eigenen Aussagen diesmal deutlich höher sein als bei der ersten CD. Den Zuschauern der Serie, die inzwischen Fans der Gruppe und ihrer Musik sind, könnte der Wahrheitsgehalt dieser Bemerkung herzlich egal sein. Aber auch dieser Hinweis erscheint als eine Authentifizierungsstrategie, die dem Pop-Artefakt Lebendigkeit und Glaubwürdigkeit geben soll. Die Beteuerung der ‚Echtheit‘ des musikalischen Produkts führt somit zur nächsten Stufe der Selbst-Inszenierung der *No Angels* als ‚echter‘ Band.⁵²

Die Vielschichtigkeit der authentisch inszenierten Dramaturgie in *Popstars*, die hier lediglich anhand einiger Beispiele veranschaulicht werden konnte, belegt, dass Authentizität und Inszenierung sich im Rahmen eines konkreten dokumentarischen Formats weder ausschließen noch abstoßen sondern vielmehr wechselseitig bedingen. Dass Formate wie dieses die Antwort auf die Frage nach der Zukunft des dokumentarischen Fernsehens sind, ist ebenso fragwürdig wie das Vorurteil, hier befände sich die Wirklichkeit auf Abwegen. Vielmehr müssen die „Veränderungen der Fernsehästhetik im Zeichen der Ökonomisierung des dualen Rundfunksystems“⁵³ ernstgenommen und die daraus resultierenden medialen Produkte zu Gegenständen kritischer Reflexion werden.

¹ Den Begriff des Dokumentarischen belasse ich an dieser Stelle zunächst unbestimmt, um „der Aporie der Definitionslast zu entgehen“. (Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK 1994, S. 43) Synonym verwende ich an einigen Stellen den Begriff des Nicht-Fiktionalen.

² Vgl. dazu Hickethier, Knut: „Trashfernsehen und gesellschaftliche Modernisierung“. In: Bergermann, Ulrike und Hartmut Winkler (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I Love to Hate*. Marburg: Schüren 2000, S. 23-37 sowie Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 15ff. Nach Bleicher übernehmen neben dem Fernsehdokumentarismus - sie bezeichnet damit „verschiedene Genres der Informationsberichterstattung [...], die in sehr unterschiedlicher Form Ausschnitte aus der Wirklichkeit vermitteln“ (ebd., S. 169) - Nachrichten und Magazine die „Funktion der Weltvermittlung“ (ebd.). Einerseits kann kaum von der Wirklichkeit die Rede sein, andererseits greift diese Eingrenzung darüber hinaus zu kurz, da auch fiktionale Medienprodukte vielfältige Realitätsbezüge aufweisen und somit zumindest impliziten Anteil an der ‚Weltvermittlung‘ haben. S. dazu auch Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 52f.

³ Hattendorf bemerkt, dass die wesentlichen Diskussionen „fast ausschließlich in einem kleinen Kreis von Filmschaffenden und Filmkritikern“ geführt wurden (Hattendorf, Manfred: „Vorwort“. In: ders. (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig 1995, S. 7-10, hier S. 7), fundierte theoretische Studien zumeist eng verbunden waren mit konkreten ‚Schulen‘, ‚Wellen‘ oder ‚Richtungen‘ und im Rahmen der (Spiel)filmwissenschaft randständig blieben. Vgl. dazu auch Schillemans, Sandra: „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie“. In: Hattendorf: *Perspektiven des Dokumentarfilms*, S. 11-28, hier S. 14 sowie Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 13f.: „Eine lang anhaltende Vernachlässigung des Dokumentarfilm in der wissenschaftlichen Diskussion, in der Historiographie aber noch stärker in der Theoriebildung war die Folge.“ (ebd., S. 14) Hattendorf stellt allerdings nicht in Abrede, dass es bereits in der ersten Jahrhunderthälfte „Phasen einer regen publizistischen Tätigkeit im Bereich des Dokumentarfilms“ (ebd., S. 28) gab, spricht diesen Schriften aber bestenfalls einen zumeist programmatischen, an der jeweiligen dokumentarischen Praxis orientierten Ansatz zu (Vgl. ebd., S. 28f.). Sandra Schillemans führt dies auf eine damals fehlende „Unterscheidung zwischen Filmtheorie

und Filmkritik“ (Schillemans, Sandra: „Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms“, S. 11) zurück. M.E. hat sich daran bis heute verhältnismäßig wenig geändert, auch wenn es sich in den letzten zehn Jahren Institutionen gegründet und Forschungszusammenhänge gebildet haben, die neue Perspektiven auf den Gegenstand eröffnen (S. dazu Hattendorf: „Vorwort“, S. 7f.).

⁴ Besonders intensiv geschah dies noch einmal Anfang der 80er Jahre in der sogenannten ‚Kreimeier-Wildenhahn-Debatte‘. Für eine kurze Zusammenfassung der wesentlichen, z.T. normativen Positionen dieser Diskussion s. Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 15ff. Mitte der 90er Jahre änderte sich der Diskurs im Hinblick auf die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung. S. dazu insbesondere Hoffmann, Kay (Hg.): *Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*. Konstanz: UVK 1997 sowie auch Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 23f., der in diesem Zusammenhang auf die postmodernen Theorien Jean Baudrillards zur Simulation und die Arbeiten Florian Rötzers zu digitalen Medien verweist.

⁵ Heller, Heinz B.: „Dokumentarfilm als Fernsehen - Fernsehdokumentarismus“. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Band 3: *Informations- und Dokumentarsendungen*. Hg. von Peter Ludes et al. München: Fink 1994, S. 91-100, hier S. 91. Die grundlegende Frage, ob es sich „bei genauerer Betrachtung überhaupt um ein Genre“ (Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 14) handelt, wurde häufig vernachlässigt. Zu dieser Problematik und zum Begriff des Genres s. ebd., S. 41f.

⁶ Ebd., S. 17f.

⁷ Ebd.

⁸ Heller: „Dokumentarfilm als Fernsehen“, S. 92. Demnach gewinnen „jene medienästhetischen Strategien Bedeutung, die sich als Anweisungen für eine dokumentarisierende Lektüre dem filmischen Kommunikat eingeschrieben haben und die man - in partieller Übernahme literaturwissenschaftlicher Begrifflichkeit - als filmische Appellstrukturen bezeichnen kann.“ (ebd., S. 97) Eine eingehende Vorstellung der erwähnten Ansätze und ihrer filmtheoretischen Implikationen ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich. S. weiterführend u.a. Nichols, Bill: *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991; Odin, Roger: „Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre“. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl 1990, S. 125-175; Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1991; Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm - Ethnographischer Film - Jean Rouch*. Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 1988.

⁹ Auch wenn einzelne historische Phasen dokumentarischen Fernsehens inzwischen aufgearbeitet sind – ein eigenständiger, fundierter Rückblick auf die komplexe Geschichte des deutschen Fernsehdokumentarismus fehlt bislang, obwohl er die für eine Theoriebildung notwendige Voraussetzung wäre.

¹⁰ Heller: „Dokumentarfilm als Fernsehen“, S. 91. Heller formuliert in diesem Zusammenhang die theoretisch gegebenen Möglichkeiten des Dokumentarischen im Medium Fernsehen mit. Gleichzeitig muss jedoch gesagt werden, dass sich die Macher von Dokumentarsendungen auch Zwängen des Mediums Fernsehen anpassen mussten, um ihre Produktionen platzieren zu können (Sendelänge, Themen, stärkere Konventionalisierung der Darstellung). Die Ausbildung dieses ‚breiten Spektrums‘ ergab sich also nicht in allen Fällen immer freiwillig und ohne Opfer. (S. dazu auch Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 22f.)

¹¹ Was nicht bedeutet, dass der filmische Diskurs, insbesondere der über Dokumentarfilme, dabei ausgeklammert werden soll. Er ist in mancherlei Hinsicht unverzichtbar, aber nicht länger Ausgangspunkt der Analyse.

¹² Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 13.

¹³ Fritz Wolf bezeichnet sie als „Germish-Begriffe“. (Wolf, Fritz: „Plot, Plot und wieder Plot. ‚Doku-Soap‘: Mode oder Zukunft des Dokumentarfilms?“. In *epd medien*, Nr. 22, 24. 3. 1999, zit. n. <http://www.epd.de/medien/1999/22leiter.htm>; 17.3.2002). Zur Übersetzungsproblematik der aus England übernommenen Format-Bezeichnungen s. ebd.

¹⁴ Dabei dürfte allen Beteiligten klar sein, dass die Bestimmung dieses Begriffs ein nicht minder schwieriges Unterfangen darstellt. S. dazu und insbesondere zu den Polen Information und Unterhaltung bzw. Ernst und Spaß im Fernsehen: Hall, Peter Christain: *Fernsehen für die Spaßgesellschaft. Wettbewerbsziel Aufmerksamkeit*. 34. Mainzer Tage der Fernsehkritik. Mainz: ZDF 2002.

¹⁵ S. Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“.

¹⁶ Wolf moniert die Bezeichnung: „Möglicherweise ist der Begriff, der als Etikett auf dokumentarische oder pseudodokumentarische Mehrteiler geklebt wird, ein Hindernis, wenn man sich darüber Gedanken machen will, ob hier wirklich ein neues Genre entsteht. Zu verschiedenen sind die Produkte, in ihrer Absicht ebenso wie in der Ästhetik, in den Produktionsbedingungen ebenso wie in der Realisierung.“ (ebd.) Er macht insbesondere dem Kultursender ARTE den Vorwurf, allzu unreflektiert mit diesem neuen Format umzugehen: „Ein Nebeneffekt des Booms an Doku-Soaps jedenfalls ist,

dass die alten illusionistischen Versprechungen wieder aufgewärmt werden, als gäbe es keine mehr als hundertjährige Geschichte des Films und keine bald halbhundertjährige des Fernsehens. Es ist wieder mal alles authentisch und wahr wie das Leben selbst. „Das Leben - eine Serie“ textet selbst ARTE, wo man es nun wirklich besser wissen müsste.“ (ebd.) Zum Format s. außerdem Izod, John und Richard Kilborn mit Matthew Hibberd (Hg.): *From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries*. Luton: University of Luton Press 2000.

¹⁷ Gemeint sind hier sowohl die Einschaltquoten der Formate als auch ihre Platzierung im Programm der jeweiligen Sender. Das hierbei manchmal ganz spezielle Anforderungen an die Programmplanung eine Rolle spielen, zeigt wiederum ARTE. Docu-Soaps werden dort um 20.15 Uhr im Programm angesiedelt, um die unterschiedliche Anfangszeit der deutschen und der französischen Prime Time zu überbrücken. S. dazu auch Wolf, Fritz: „Die Docu-Soap. Renaissance oder Ende des Dokumentarfilms im Fernsehen“. In: Ballhaus, Edmund (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster: Waxmann 2001, S. 290-295, hier S. 291.

¹⁸ Krieg, Peter: „Der Dokumentarfilm: ein Schlafmittel“. In: *Weiterbildung und Medien*, H.5, 1986, S. 35.

¹⁹ Der aus dem Lateinischen abgeleitete Begriff des Hybriden findet seine ursprüngliche Verwendung in der Biologie, wo er „einen Bastard, ein aus Kreuzungen hervorgegangenes Produkt von Vorfahren mit unterschiedlichen erblichen Merkmalen“ bezeichnet (Julika Griem: „Hybridität“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 220-221, hier S. 220f.) Er gilt inzwischen als kulturtheoretischer Schlüsselbegriff (vgl. ebd.). Als „hybride Genres“ gelten in der Literaturtheorie „Textsorten, die Merkmale unterschiedlicher Gattungen in sich vereinen [...] insbesondere wenn eine über die realistische Darstellung hinausgehende Mischung von Fakt und Fiktion vorliegt. Dies ist z.B. der Fall, wenn authentisches Material mit Mitteln fiktionalen Erzählens strukturiert wird [...]“ (Jutta Ernst: „Hybride Genres“, Ebd., S. 220) Eine Übertragung dieses Begriffskonzepts auf das dokumentarische Fernsehen nehmen u.a. Richard Kilborn und John Izod vor: „As a result of television's need to generate large and loyal audiences, we have witnessed a marked tendency in recent years to introduce a range of mixed-genre formats. This has involved combining elements of one genre with those of another in order to make what the broadcasters hope is an attractive new hybrid.“ (Kilborn, Richard und John Izod, John: *An Introduction to Television Documentary. Confronting Reality*. Manchester 1997, S. 1X) Ihr intendiertes Ziel ist die endgültige Aufhebung der Dichotomie fiktional - nicht-fiktional.

²⁰ Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“: „Das neue Genre der Doku-Soap ist eine ambivalente Gratwanderung für Autoren und Protagonisten, ein Balancieren zwischen Authentischem und Erzähltem, zwischen Beobachten und Inszenieren, zwischen Finden und Erfinden.“ (ebd.) In einem anderen Zusammenhang schreibt er: „Die Docu-Soap ist das Pendant zum Reality-TV. Während im einen Fall fiktive Bilder ein reales Geschehen nachstellen, werden im anderen dokumentarische Bilder wie eine fiktive Geschichte arrangiert.“ (Wolf: „Die Docu-Soap“, S. 294.)

²¹ Ebd. „Dazu kommen soziale Bedingungen. Viele Menschen haben nichts mehr dagegen, gefilmt zu werden, mehr noch, sie wollen auch unbedingt im Fernsehen vorkommen. Die Talkshows haben ein Terrain freigeschlagen, in dem gewohnheitsmäßig Privates und Intimes öffentlich verhandelt wird und niemand mehr etwas dabei findet, sich zu veröffentlichen.“ (Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“) S. auch Wellershoff, Marianne: „Jeder kann ein Star sein“. In: *Der Spiegel*, S. 100-102. Zur Selbstinszenierung in Daily Talks vgl. Hickethier: „Trash und gesellschaftliche Modernisierung“, S. 31ff. S. auch Willems, Herbert und Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

²² Es gab im deutschen Fernsehen immer wieder dokumentarische Reihen und Formate, die sich dem Phänomen Alltag auf unterschiedliche Art und Weise gewidmet haben, wie z.B. *Zeichen der Zeit* (50er und 60er Jahre, Süddeutscher Rundfunk), *Notizen vom Nachbarn* (60er und 70er Jahre, Süddeutscher Rundfunk) oder *Unter deutschen Dächern* (70er bis 90er Jahre, Radio Bremen). S. dazu u.a. Hoffmann, Kay: *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*. München: TR-Verlagsunion 1996; Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *Dokumentarfilm als ‚Zeichen der Zeit‘: Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen*. München: Ölschläger 1989; Peulings, Birgit und Ulrich Weih: Einblicke, aber keine Einsichten. Bemerkungen zur Sendereihe *Unter deutschen Dächern* von Radio Bremen“. In: Heller, Heinz B. (Hg.): *Reihen und Aspekte des Dokumentarfilms im Fernsehen der Gegenwart*. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 45, Siegen 1994. S. 7-22.

²³ Wellershoff: „Jeder kann ein Star sein“, S. 101.

²⁴ Dieser narrative, dramatisierende Umgang mit dokumentiertem Material ist auch keine Neuheit, wenn man sich z.B. die Filme Robert Flahertys aus den 1920er Jahren ansieht (*Nanook of the North*, *Moana*, *Men of Aran*). Zum Thema Narration und Dokumentarfilm s. insbesondere Kiener, Wilma: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz: UVK 1999.

²⁵ Hattendorf, *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 67. „Die glaubwürdige, überzeugende Vermittlung der gewählten Anordnung, von der Wahl des Beobachterstandpunktes bis zur Endmontage, stellt das zentrale Kriterium für den Eindruck von Authentizität beim Zuschauer dar.“ (ebd., S. 69) Aus diesem „Verständnis dokumentarfilmischer Authentizität als eines Beglaubigungsverfahrens in Hinblick auf eine diskursiv behauptete Realität, das sich je unterschiedlicher Strategien der Überzeugung (Authentisierung) bedient, folgt zwangsläufig, dass der Code des Authentischen kein unitäres System wie etwa die Morseschrift darstellen kann, sondern sich nur relativ als dynamische, veränderliche Größe beschreiben lässt.“ (ebd., S. 83)

²⁶ Ebd., S. 86f.

²⁷ S. dazu auch Hattendorfs ausführliche Einzelanalysen dokumentarischer Film- und Fernsehproduktionen, ebd., S. 86-213. Zum Stichwort ‚Beobachtungszeitraum‘ vgl. ebd., S. 70.

²⁸ D.h. ein „spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion“. (Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung“. In: Dies. und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 20.

²⁹ „In Großbritannien jedenfalls hat sich letztes Jahr eine heftige Debatte an einem Detail entwickelt. Da gibt es in der ‚Fahrschul-Soap‘ eine Szene, in der die Protagonistin nachts aufwacht und im Bett ihren Ehemann mit Prüfungsfragen nervt. Die Szene war natürlich inszeniert. Lange hatte die Boulevard-Presse solche Szenen nicht beachtet, plötzlich aber entwickelte sich gerade an dieser Szene eine Debatte um Glaubwürdigkeit. Ob Doku-Soaps dazu taugen, Wirklichkeitsterrain zu erobern, wie man sich das bei ARTE vorstellt, wird sehr stark davon abhängen, wie glaubwürdig sie sind.“ (Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“) Zum Problem der Inszenierung s. auch Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 215ff.

³⁰ RTL2 strahlte die 13-teilige Serie im Herbst/Winter 2000/2001 aus; der Senderhythmus war wöchentlich, der Sendetermin Dienstag Abend, 20.15 Uhr. Das Format stammt ursprünglich aus dem australischen Fernsehen. RTL2 produzierte 2001 eine zweite Staffel, die im Winter 2001/2002 ausgestrahlt wurde. Ergebnis ist die aus zwei Frauen und vier Männern bestehende Band *Bro‘Sis*. Ich beziehe mich hier ausschließlich auf die erste Staffel.

³¹ RTL2 castete in Zusammenarbeit mit Tresor Entertainment und Polydor im September 2000 in acht deutschen Städten – Köln, Hamburg, Oberhausen, Frankfurt, Berlin, Leipzig, Stuttgart und München – innerhalb von vier Wochen über 5000 junge Frauen. (Informationen zum Format s. <http://www.rtl2.de/popstars/>; 21.3.2002)

³² Die Jury-Mitglieder Mario Mendrzycki (Konzertveranstalter), Rainer Moslener (Mitarbeiter Polydor) und Simone Angel (Ex-MTV-VJane und Sängerin) verfügen laut RTL2 alle über „langjährige Erfahrung in der Musikbranche“. (ebd.)

³³ Gefolgt von einer ebenso erfolgreichen gleichnamigen Fernsehserie, die von 1981 bis 1987 produziert wurde.

³⁴ Basierend auf dem gleichnamigen Broadway-Musical.

³⁵ So steht in einem Nutzerkommentar (PinkBubbles) der Internet Movie Data Base über den Film FAME: „I knew after the audition scenes that this was a perfect movie for me. It follows the lives of tear-jerkingly believable characters of several different backgrounds. I laughed, I cried, and I bought the soundtrack. The acting is so excellent that the first time I saw it, I’d forgotten that these were not real living, flesh people, only actors.“ (<http://german.imdb.com/Title?0080716>; 13.3.2002)

³⁶ Inzwischen gibt es in Deutschland zwei (!) offizielle Miss-Wahlen und eine Mister-Wahl sowie diverse Model-Wettbewerbe, u.a. Das Gesicht, Bravo Girl/Boy etc., über die im Fernsehen regelmäßig in Reportagen sowie innerhalb von Boulevard- und Promi-Magazinen berichtet wird. Brodmans Film hebt sich von den anderen bei aller Kritik zumeist doch affirmativen Produktionen insofern deutlich ab, als dass hier eine ausgefeilte Bildsprache sowie ein knapper, ironischer Kommentar die Sinnfreiheit dieser Miss-Maschinerie entlarven.

³⁷ Eingebettet in die „Be a Star!“-Werbekampagne des Senders RTL2. Als Werbe-Slogan hätte hier ebenso gut der Flashdance-Untertitel verwendet werden können: “Take your passion and make it happen!“

³⁸ Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Das Zeigen der Castings hat gleichzeitig einen Promo-Effekt, da es die Qualität des Produkts ‚Girl-Group‘ unter Beweis stellt. Darüber hinaus entledigt man sich mit der Kreierung von Neustars einer Nebenwirkung, mit der sich die typischen Docu-Soaps nach ersten Erfahrungswerten schwer tun: „Ungleich komplizierter wird auch der Umgang mit den Protagonisten. Vertrauen herstellen, die Anwesenheit der Kamera vergessen machen, seine Protagonisten nicht vorzuführen oder dem Voyeurismus auszuliefern, das sind natürlich auch Aufgaben im klassischen Dokumentarfilm, immer gewesen. Die Doku-Soaps zielen aber viel weiter, nämlich, [...] ins Leben der Darsteller einzudrin-

gen'. Mit welchen Folgen? Größere Verantwortung sei auf sie zugekommen, erzählt Susanne Abel, die für SAT 1 die ‚Fahrschule‘ dreht; die Protagonisten empfänden sich nämlich als Stars und blieben mit der Hoffnung allein, während das Filmteam nach dem Dreh wieder verschwinde.“ (Wolf: „Plot, Plot und wieder Plot“)

⁴¹ Zitat der Teilnehmerin Nadja während des Workshops auf Mallorca.

⁴² Pfadenhauer, Michaela: „Das Problem zur Lösung“. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*, S. 291-304, hier S. 291. Aus berufssoziologischen Perspektive sind sicher Zweifel angebracht, ob die gesellschaftlich kaum als ernsthafter Beruf wahrgenommene Beschäftigung ‚Popstar‘ überhaupt der Kategorie Profession zuzuordnen ist, denn Pfadenhauer führt aus, dass die auf Talcott Parsons zurückzuführende „Professionssoziologie auf der Vorstellung basiert, dass die besondere, gesellschaftlich als wertvoll erachtete Aufgabe und Leistung von Professionellen darin besteht, adäquate und in der Regel kognitiv anspruchsvolle Lösungen für die zentralen Werte der Gesellschaft bzw. für die Existenz von Personen betreffende Probleme bereitzustellen.“ (ebd., S. 293) Betrachtet man allerdings andererseits die Etikettierungen, mit denen Soziologen die Gesellschaft der Gegenwart belegen, wie z.B. Risiko-, Erlebnis-, Inszenierungs- oder Spaßgesellschaft, erscheint die Anwendung des Konzepts in diesem Kontext weniger zweifelhaft. Sie soll zeigen, wie eine (Selbst-)Inszenierungsstrategie, die in alltäglichen Situationen berufliche Kontexte determiniert, auch als medial vermitteltes Element von Professionalität eingesetzt wird, und neben der Funktion der Kompetenzdarstellung gleichzeitig als ein Moment der Authentizitätsbildung und -stabilisierung funktioniert. Das Erkenntnisinteresse dieser Ausführungen folgt damit nicht der Intention empirischer Professionsforschung, die in Mikroanalysen zum Thema Professionalität, deren Gegenstände Arbeitsaktivitäten, -vollzüge oder -bereiche insbesondere (natur-)wissenschaftlicher Kontexte sind, zu einer Reflexion und Neubestimmung des Professionellen beitragen will.

⁴³ „Man sieht denen zu, die den ‚Trend‘ verkörpern, ihn in der Welt der Medien leben, und man beobachtet den Untergang derer, die es nicht schaffen, nicht wollen, nicht können. Als faszinierend wird die Möglichkeit erlebt, einen schnellen Blick auf den Trend zu werfen und sich selbst darin zu lokalisieren.“ (Prokop, Dieter: *Faszination und Langeweile. Die populären Medien*. Stuttgart: dtv, Ferdinand Enke Verlag 1979, S. 2)

⁴⁴ Kracauer, Siegfried: „Das Ornament der Masse“. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 50-63.

⁴⁵ Winkler, Hartmut: „Technische Reproduktion und Serialität“. In: Giesenfeld, Günter: *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, S. 41.

⁴⁶ Wolf: „Die Docu-Soap“, S. 293.

⁴⁷ Lebendige Bezüge zu einer ‚weiblichen Natur‘ herzustellen ist auch das Ziel des bereits erwähnten Stylings. In ihrem ersten Video zu der Single „Daylight in Your Eyes“ des Albums *Elle'ments* visualisieren die fünf Frauen durch Kleidung und Make Up vor jeweils passendem Hintergrund die Elemente Feuer, Wind, Wasser, Luft und – Spirit. Das fünfte Element wurde aufgrund der Mitgliederzahl kurzerhand dazu erfunden. Beim Styling setzte man mit diesem Konzept auf Bewährtes und kopierte relativ unoriginell ein Image der *Spice Girls*. Die vier verbliebenen der ursprünglich ebenfalls fünf Ur-Girlies hatten bereits in zwei Videoproduktionen ihres Albums *Forever* (2000) durch Outfit und Setting die Elemente symbolisiert.

⁴⁸ Ebd., S. 293f. Die Rolle der risikobereiten Professionellen übernehmen im konkreten Fall somit nicht nur die zukünftigen Stars, sondern das gesamte *Popstars*-Team, das die Gruppe auf ihrem Weg zur ersten Hitsingle begleitet und somit im Hinblick auf Erfolg oder Misserfolg des Projekts ebenso in der Verantwortung steht wie die Bandmitglieder.

⁴⁹ Die erste Single „Daylight in Your Eyes“ belegte nach ihrer Veröffentlichung in Deutschland wochenlang Platz eins der Charts und erreichte in Rekordzeit (ca. zwei Wochen) Platinstatus.

⁵⁰ Pfadenhauer: „Das Problem zur Lösung“, S. 291.

⁵¹ Wesentlich ist hier der professionelle Gesamteindruck, von Stimme, Styling, Choreographie.

⁵² Daher singen Sandy, Vanessa, Nadja, Jessica und Lucy in ihrer ersten Singleauskopplung des zweiten Albums *Now...Us!* mit dem bezeichnenden Titel „There's somethin' about us“ gleich einem Versprechen: „We try to be as real as we can.“ Und bezüglich ihrer Funktion als Popstars: „The only thing we're here for is to entertain.“ Dass sie damit auch eine durchaus legitime Funktion dokumentarischen Fernsehens beschreiben, stellte u.a. Heller fest. (vgl. Heller, Heinz B.: „Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung“ In: Hattendorf: *Perspektiven des Dokumentarfilms*, S. 97-110.)

⁵³ Bleicher, Joan Kristin: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 19.