

Caroline Elias; Thomas Weber

Defekt als Referenz. Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14202>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Elias, Caroline; Weber, Thomas: Defekt als Referenz. Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur. In: Harro Segeberg (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*.

Marburg: Schüren 2009 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 16), S. 177–197. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14202>.

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.

Caroline Elias, Thomas Weber

Defekt als Referenz

Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur

Einleitung

Der Dokumentarfilm hat in den letzten Jahren einen ungekannten Boom erlebt – so scheint es zumindest, wenn man die Inflation des Dokumentarischen im Fernsehen betrachtet, das seit wenigen Jahren die Sendeplätze des Programmschemas in immer größerem Maße füllt. Zugleich hat man den Eindruck, dass die quantitative Ausweitung von dokumentarischen Formaten einhergeht mit einem dramatischen Verlust an Qualität oder zumindest mit einem Wandel des Grundverständnisses dessen, was unter dem Dokumentarischen überhaupt noch zu verstehen sei. Nicht zuletzt wird dabei – gerade von vielen «Insidern» wie z. B. Jürgen Bertram¹ – ein Verfall von Fernsehkultur beklagt, der sich unter anderem auch daran zeige, dass anspruchsvolle Dokumentarfilme immer seltener einen angemessenen Sendeplatz finden oder gar nicht mehr ins Fernsehen gelangen. Gerade für engagierte Filmemacher, die für die Finanzierung ihrer Produktion eine Auswertung sowohl im Kino als auch durch das Fernsehen einplanen müssen, zerbrechen damit grundlegende, über Jahrzehnte hinweg gewachsene Produktionsstrukturen.

In unserem Beitrag «Defekt als Referenz» möchten wir diesem Eindruck nachspüren und mögliche Ursachen benennen. Dabei haben wir nicht nur versucht, zwei verschiedene Sichtweisen miteinander zu kombinieren, die zwei Seiten der gleichen Medaille darstellen; Kino und Fernsehen werden darüber hinaus auch als ökonomischer Regelkreis wahrgenommen, in dem insbesondere das Kino sich als vom Fernsehen abhängig erweist. Dabei gehen wir wie folgt vor:

- I. Der erste Teil von Thomas Weber beschäftigt sich mit der ökonomischen Dynamik von neuen, fernsehtypischen Doku-Formaten und ihrer Ästhetik des Defekts.
- II. Der zweite Teil von Caroline Elias befasst sich mit den strukturellen Defiziten der aktuellen Dokumentarfilmproduktion und der ökonomischen Situation derer, die versuchen, kinotaugliche Dokumentationen zu produzieren.

1 Jürgen Bertram: *Mattscheibe. Das Ende der Fernsehkultur*. Frankfurt a. M. 2006.

Der Begriff des Defekts dient dabei als formale Klammer, um ganz unterschiedliche, disparate Dimensionen eines «Verfalls» der Doku-Kultur zu beschreiben, deren Zusammenhang in der ökonomischen Dynamik zu suchen ist. Ohne den Begriff des Defekts hier als analytische Kategorie systematisch aufarbeiten zu wollen², muss deutlich bleiben, dass jeweils unterschiedliche Aspekte visiert werden, woraus folgt, dass es im ersten Beitrag um die Ausweitung eines ästhetischen Phänomens geht, während der zweite Beitrag die individuelle Arbeitssituation der Filmemacher untersucht.

Beide Aspekte beschreiben einen mediologischen Zusammenhang von sozialen Bedingungen, ökonomischen Veränderungen und ästhetischer Ausdifferenzierung, aus dessen Perspektive auch die Frage nach Referenz sich neu stellt und als Frage nach Selbstreferenz eine neue Bedeutung erhält. Wo die Auflösung gewachsener Medienkulturen und nicht zuletzt auch die fortschreitende Auflösung von Vertragsverhältnissen der Wissens- und d.h. auch der Medienmitarbeiter selbst zu beobachten sind, erscheint die von Soziologen wie etwa Manfred Füllsack³ beschriebene Entwertung von Wissen und Wissensarbeit in der sogenannten Wissensgesellschaft längst nicht mehr als Einzelphänomen.

I. Hybrid-Formate und die Inszenierung von Defekten

In den letzten Jahren zeichneten sich rasante Veränderungen von dokumentarischen Formaten im Fernsehen ab. Noch 2003 stellte Georg Feil von der HFF München fest, dass auch «die neuen hybriden Formen des Dokumentarischen» bei den Machern, Sendern und Zuschauern keine größere Aufmerksamkeit finden;⁴ seither hat sich das Bild gewandelt.

Hybride Formen des Dokumentarischen, also Formate, die dokumentarische mit spielerisch-inszenierenden Ausdrucksformen kombinieren, sind en vogue und besetzen in zunehmendem Maße die Sendeplätze. Sie folgen damit einer Tendenz zur Ausdifferenzierung der dokumentarischen Formate, deren «relative thematische Beliebbarkeit», wie Wolfgang Mühl-Benninghaus anmerkte⁵, kaum mehr einen gemeinsamen Nenner zu haben scheint.

2 Der Defekt bzw. die Dysfunktion wurde systematisch beschrieben in Thomas Weber: «Die Erzählung von futurischen Medien als inszenierte Dysfunktion im Kino der 80er und 90er Jahre», in: Corinna Müller / Irina Scheidgen (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 128 – 141.

3 Manfred Füllsack: *Zuviel Wissen? Zur Wertschätzung von Arbeit und Wissen in der Moderne*. Berlin 2006.

4 Georg Feil (Hrsg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz 2003.

5 Wolfgang Mühl-Benninghaus: «Kommunikative und ästhetische Funktionen des deutschen Dokumentarfilms». In: Joachim-Felix Leonard / Hans-Werner Ludwig / Dietrich Schwarze /

Entsprechend schwierig ist heute auch eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen, dessen Definition keineswegs mehr so selbstverständlich erscheint wie noch zu Zeiten Griersons.

Lange Zeit hindurch galt die begrifflich präzise Differenzierung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion als die eigentliche Herausforderung bei einer Definition des Dokumentarfilms. Doch lässt sich diese Differenz allein auf einer filmsprachlichen Ebene bestimmen? Kritiker von literaturwissenschaftlich oder semiologisch inspirierten filmtheoretischen Ansätzen, wie etwa Eva Hohenberger⁶, wenden zudem ein, dass abseits einer wie auch immer eindimensionalen Betrachtung andere Aspekte des Dokumentarfilms wie etwa seine vom Spielfilm zu unterscheidende Ökonomie, seine Verflechtung mit anderen Medien oder seine gesellschaftliche Funktion⁷ bei einer Diskussion des Dokumentarischen mit einbezogen werden müssten; denn die enge Vernetzung von institutionellen, gesellschaftlichen, ökonomischen und ästhetischen Faktoren lässt es immer mehr unangebracht erscheinen, sie isoliert voneinander zu betrachten (wie dies in den letzten Jahren auch von einer integrativen Medienwissenschaft oder einer aus Frankreich angeregten Mediologie gefordert wird).

Auch stellt sich die Frage, ob man im Zeitalter digitaler Manipulationsmöglichkeiten überhaupt noch zuverlässig Aussagen über Authentizität treffen kann oder ob nicht vielmehr die Frage nach Authentizität selbst obsolet wird.

Authentizität ist ein Strukturmerkmal dokumentarischer Formate. Sie erscheint als Garant für die Annahme, dass sich dokumentarische Filme auf eine unabhängig existierende Realität, eine – wie auch immer definierte – Außenwelt beziehen. Was genau unter Authentizität zu verstehen ist, kann dabei ebenso variieren wie die ästhetischen Strategien, die verwendet wurden, um den Eindruck von Authentizität zu erzeugen. Auch wenn die Sehnsucht nach Authentizität, die bis heute das Interesse des Publikums an dokumentarischen Ausdrucksformen wachhält, kaum gebrochen ist und umgekehrt proportional anzusteigen scheint zu den wachsenden Möglichkeiten der Bildmanipulation, so haben sich die konkreten ästhetischen Ausdrucksformen von Authentizität im Laufe der Zeit immer wieder gewandelt. Sie sind Teil eines Kommunikationsprozesses zwischen Zuschauern und Produzenten, so wie das Dokumentarische selbst. Entscheidend ist dabei, wie Volker Wortmann feststellt, die Bereitschaft des Betrachters, «der spezifischen Beschreibung folgen zu wollen, die kulturhistorisch variierenden Kriterien authentischer Darstellung anzuerkennen.»⁸

Erich Straßner (Hrsg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin / New York 2001, S. 1123-1136.

6 Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998.

7 Hohenberger, ebd., S. 20f. .

8 Volker Wortmann: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln 2003, S. 235.

Geht man davon aus, dass die Vorstellung eines inszenierten Defekts paradox scheint, da es sich bei Defekten um unerwartete, sich einstellende Störungen eines erwarteten Handlungsablaufs handelt, dann mutet auch die hier vertretene These zunächst paradox an: Je mehr die aktuellen hybriden Formate Defekte ästhetisch inszenieren und damit selbstreferentiell auf das eigene Produktionssystem verweisen, desto größer sind die tatsächlichen Defekte, Störungen oder konkreten Verfallsmomente, die dieses System bedingen.

Dies kann selbstverständlich hier nicht erschöpfend behandelt werden. Zwei Fragen sollen hervorgehoben und schlaglichtartig behandelt werden:

1. In welchem Umfang sind die neuen hybriden Doku-Formate im Programm überhaupt vertreten und lässt sich daraus eine ökonomische Strategie erkennen?
2. Was sind die besonderen ästhetischen Merkmale der neuen hybriden Formate und welche Rolle spielt dabei die Ästhetik des inszenierten Defekts?

1. Ökonomische Größenordnung der Hybridisierung

Wenn wir von einer Krise oder einer Umbruchsituation sprechen, dann ist zunächst ein offensichtlicher Widerspruch zu erläutern:

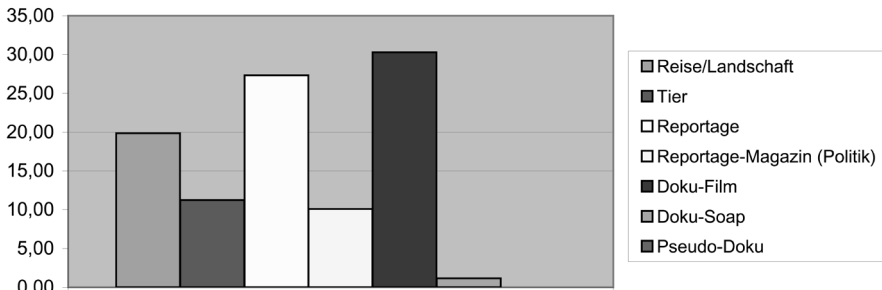
Als vor drei Jahren die Dokumentarfilmer bzw. Medienberater Lutz Hachmeister und Jan Lingemann resümierend feststellten, dass das Fernsehen längst der eigentliche Ort der dokumentarischen Filmarbeit sei, kamen sie nicht umhin einzuräumen, dass das «viel gescholtene Medium [...] seit Beginn der 90er Jahre einen internationalen Boom des dokumentarischen Films» verzeichnet, dass sogar «von einer neuen Ökonomie des Dokumentarischen gesprochen werden muss.»⁹

Doch was ist aus diesem vor wenigen Jahren noch beschworenen Dokumentarfilmboom geworden? Ist das Fernsehen noch immer zentrale Plattform oder längst Totengräber einst anspruchsvoller Sendeformen? Und wie ist die neue Ökonomie des Dokumentarischen organisiert?

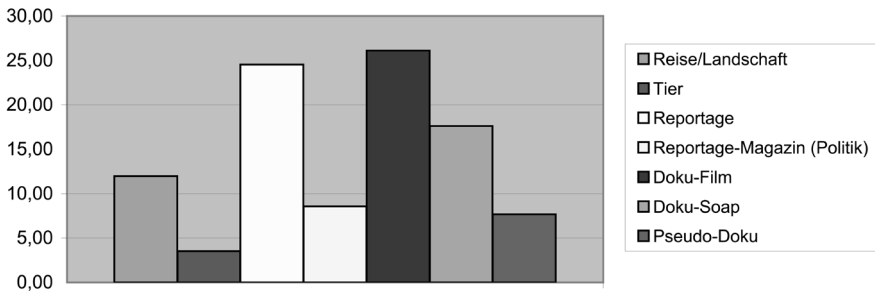
Antworten hierauf fallen nicht einfach, da es neben Boulevard-Formaten mit dokumentarischer Geste wie etwa *AKTE 06* immer auch *DIE MANNS* eines Heinrich Breloers gibt und neben einer Doku-Soap wie *SUPER NANNY* auch anspruchsvolle Dokumentarfilme wie *BERUF LEHRER* von Thomas Schadt, wenn auch ins Spätprogramm abgedrängt. Die Situation scheint unübersichtlich, doch Tendenzen sind erkennbar.

Im Sommer 2006 haben wir – um die Größenordnung verschiedener dokumentarischer Formate zu bestimmen – schlicht einmal nachgezählt, d.h. eine

9 Lutz Hachmeister/ Jan Lingemann: «Die Ökonomie des Dokumentarfilms». In: Feil: *Dokumentarisches Fernsehen* (wie Anm. 4), S. 18-41.



Tab. 1: 2000



Tab. 2: 2006

Woche 17. – 23. Juli 2006 (Tab. 2) mit einer Woche vom 15. – 21. Juli 2000 (Tab. 1) verglichen. Auch wenn der Umfang der Stichprobe noch zu gering erscheint, um methodisch wirklich verlässliche Aussagen zur Entwicklung der Doku-Formate gewinnen zu können¹⁰, lassen sich an ihr jedoch bereits jetzt Größenverhältnisse erkennen, deren Veränderung eine eindeutige Tendenz aufweist.

Der Anteil an dokumentarischen Formaten am Gesamtprogramm der untersuchten 18 Sender lag im Jahr 2000 bei knapp 2%, im Jahr 2006 bei 4%, d.h. der Gesamtanteil von dokumentarischen Formaten hat sich damit in den letzten 6 Jahren mehr als verdoppelt.

Bei der Zählung wurden 7 Kategorien gebildet:

10 Detaillierte Statistiken zu Doku-Formaten fehlen bislang weitgehend oder sind z. T. auch nicht verlässlich, da durch vergrößerte Kategorienbildung ein unscharfes oder gar falsches Bild gezeichnet wurde. Auch gegen die hier vorgelegten Zahlen lassen sich methodische Einwände erheben: Auf Grund des geringen Umfangs der Stichprobe sind die Zahlen nicht wirklich repräsentativ und können in Einzelfällen das Bild verzerren, wie etwa bei Tierdokumentationen, deren Anteil in den letzten Jahren tendenziell eher gestiegen ist. Eine umfangreichere Studie mit einer wesentlich breiteren Stichprobe ist derzeit gerade in Arbeit; die Ergebnisse lagen zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Beitrags allerdings noch nicht vor.

1. Reise- und Landschaftsfilme,
2. Tierfilme,
3. Reportagen,
4. Reportage-Magazine,
5. Dokumentarfilm,
6. Doku-Soaps und
7. Pseudo-Dokus.

Unter Doku-Soaps verstehen wir Formate, die eine Situation dokumentieren, die erst dadurch entsteht, dass sie von den Produzenten geschaffen oder zumindest maßgeblich von ihnen beeinflusst wird. Wenn z. B. in *FRAUENTAUSCH* die Frauen von zwei unterschiedlichen Familien für einige Tage ausgetauscht werden, dann wird dieser Tausch von den Produzenten allein zum Zweck der Produktion einer Doku-Soap organisiert. Entsprechend geben die Produzenten den Teilnehmern an diesem Format die Spielregeln vor.

Die Pseudo-Doku ist keine Dokumentation, sondern ein fiktionales Format, das den Anschein erweckt, es sei dokumentarisch. Der Zuschauer wird über den fiktiven Charakter der Handlung nicht aufgeklärt – im Gegenteil, durch verschiedene Authentifizierungssignale wird er im Glauben bestärkt, es handele sich um reale Ereignisse, die lediglich durch nachgestellte Spielszenen zu illustrativen Zwecken ergänzt worden seien wie z. B. bei *LENSEN & PARTNER*, *NIEDRIG UND KUHN* etc. etc..

Während Reise-, Landschafts- und Tierfilme zusammengenommen noch 2000 rund 30% von allen Dokumentarformaten ausmachten, sind dies 2006 nur noch 15%, also fast eine Halbierung. Reportagen und Dokumentarfilme zusammen stellten 2000 noch 57% der Dokumentarformate, im Jahr 2006 waren es nur noch 50%, also ein leichter Rückgang. Auch die Reportage-Magazine mussten Sendezeit abgeben. Von 10% im Jahr 2000 schrumpfte ihr Anteil auf nunmehr 8,5%; besonders schmerzhaft ist dies für tradierte Politmagazine wie *Monitor* oder *Panorama*, die zum Teil eine Drittel ihrer Sendezeit verloren haben; dafür wurden Boulevard-Formate deutlich ausgeweitet.

Am deutlichsten zeigen sich Unterschiede in den Kategorien Doku-Soap und Pseudo-Doku.

Die Doku-Soap war im Jahr 2000 noch eine Randerscheinung im Gesamtprogramm, die nur 1% der Doku-Formate insgesamt abdeckte; die Pseudo-Doku war noch unbekannt. Im Jahr 2006 machen die Doku-Soaps fast 18% aller Doku-Formate aus, überholen also Reise-, Landschafts- und Tierfilme zusammengenommen. Hinzukommen noch einmal die Pseudo-Dokus, die mit knapp 8% zu Buche schlagen und quantitativ einen Anteil haben, der fast dem der Reportage-Magazine entspricht.

Folgt man Georg Feil, dann ist der Doku-Boom übergegangen in eine Ausdifferenzierung des Genres, die auch solche Formate verzeichnet, die vorher dem Dokumentarischen gar nicht zugerechnet wurden.

Besonders auffällig ist dabei nicht einmal die Aufgabe oder die Marginalisierung des gesellschaftskritischen oder aufklärerischen Anspruchs, der in Einzelfällen – wenn auch vom Publikum nicht immer mitgetragen – durchaus noch eingelöst wird.

Vielmehr erweist sich neben der Hybridisierung als besonderes Merkmal vor allem der serielle Charakter der neueren Produktionen. Nicht mehr die einzelne Sendung wird mit ihren besonderen Eigenheiten dem Zuschauer vorgestellt, sondern ein bestimmter Platz im Programmschema, dem spezifische Merkmale zugeordnet werden und deren Muster in jeder einzelnen Sendung reproduziert wird. Nach einer gewissen Anzahl von Sendungen unter dem gleichen Label wird eine kleine Variation des Labels vorgenommen, deren Merkmale sich jedoch von den vorhergehenden kaum unterscheiden; die Unterschiede zwischen ZUHAUSE IM GLÜCK – UNSER EINZUG IN EIN NEUES LEBEN oder UNSER NEUES ZUHAUSE können hier vernachlässigt werden.

Ökonomisch gesehen folgt dies einer klaren Tendenz zur Verbilligung der Produktion.¹¹ Während etwa für aufwendige BBC-Dokumentationen von ca. 50 Minuten Länge rund 400.000 EUR an Investitionskosten anfallen, die sich erst durch eine internationale Vermarktung amortisieren, kosten Low Budget Reportagen oder eben auch Pseudo-Dokus oder Doku-Soaps 12- bis 15mal weniger, wenn man für 30 Minuten rund 20.000 EUR einkalkuliert. Diese Produktionen sind auf Grund ihrer deutlich geringeren Qualität zwar international nicht vermarktbare, sie füllen aber einmal etablierte Sendeplätze im Programmschema mit kostengünstigem Filmmaterial. Eine Strategie, die im Hinblick auf die eben beschriebenen Wachstumsraten durchaus aufzugehen scheint.

Doch ist dies nur eine ästhetische Variation von Altbekanntem oder entsteht hier etwas Neues, das sich nicht allein nur auf der Ebene dramaturgischer Konstruktion und Streben nach Wohlgefallen erklären lässt?

2. Ästhetik des inszenierten Defekts als Referenz

Sieht man von affirmativen Formaten (Reise-, Lehr-, Industriefilme u.ä.) einmal ab, zu denen letzthin auch altbekannte Boulevard-Magazine zählen, und konzentriert sich auf die neuen hybriden Formate, dann fällt auf, dass unabhängig vom individuellen Anspruch der Filmemacher (und der Qualität der Filme) das Authentizitätsversprechen der dokumentarischen Formate vor allem

11 Vgl. auch Hachmeister / Lingemann, «Die Ökonomie des Dokumentarfilms» (wie Anm. 9), S. 29.

durch inszenierte Störungen und Defekte eingelöst werden soll. Derartige Störungen zeigen sich einerseits auf einer ästhetischen Ebene in der misslungenen Form (der Kameraführung, der Beleuchtung etc.), andererseits in einer thematischen Fixierung auf Defekte der Wirklichkeit, angefangen bei falschen politischen Verhältnissen bis hin zu den Abgründen des (durchaus im Sinne Adornos) beschädigten Alltagslebens.

Die Pseudo-Dokus knüpfen thematisch an bekannte Muster des Boulevard-Journalismus an und konzentrieren sich fast ausschließlich auf Sex and Crime im weiteren Sinne. In LENSSEN & PARTNER, NIEDRIG UND KUHN oder K I I treffen die ausgesandten Ermittler immer wieder auf ähnliche soziale Dispositive: Junge Frauen werden mit Drogen gefügig gemacht, zur Prostitution gezwungen, entführt, wechseln die Sexualpartner und treiben damit den Ehemann zu unüberlegten Taten oder entpuppen sich letztthin selbst als skrupellose Verbrecher, die nur hinter dem Geld ihrer Beziehungspartner her sind. Die bevorzugten Szenen folgen bekannten Exploitation-Filmen: Opfer werden entführt, ermordet oder befreit, Ermittler dringen *under cover* in ein Milieu ein oder schleichen sich heimlich an Verdächtige heran. In der Auflösung der Geschichten zeigen sich – typisch für das Kriminalgenre – meist gestörte Familien- und Beziehungsverhältnisse, die durch die kriminellen Handlungen endgültig zerbrechen.

Die ästhetische Konstruktion dieser Pseudo-Dokus orientiert sich an Doku-Formaten, die unter schwierigen Bedingungen gedreht werden und damit den Eindruck von Gefahr, des Heimlichen, des Verbotenen verstärken, das nur mit Mühe von der Kamera aufgezeichnet werden kann.

Die Action-Szenen werden grundsätzlich aus der Hand gefilmt (d.h. mit Schulterstativ), die Kamera imitiert z.T. den Blick der Ermittler (simuliert also eine subjektivierte Kameraperspektive), ist verhuscht, lugt um die Ecke, nimmt ungewöhnliche, nur durch vermeintliche Hast motivierte Positionen ein, der Blick ist verstellt oder unscharf; vielfach werden Überwachungskameras eingesetzt und deren Sichtweise durch schwarz/weiß Bilder mit minderer technischer Qualität und durch Störungen dargestellt.¹²

12 Produzentin z. B. von LENSSEN & PARTNER ist die Constantin Entertainment GmbH, eine der vier großen TV-Auftragsproduktionsfirmen, die auf der Webseite der Gruppe erwähnt werden. Bei der Serie wird der dokumentarische Look und das Interesse des Publikums am (vermeintlich) Echten zum Mittel in der Kostendämpfung eingesetzt. Caroline Elias konnte mit einem der Mitwirkenden sprechen: K. aus Berlin bezeichnet sich selbst als «Darsteller», «irgendwas zwischen Komparse und Schauspieler.» Die Dreharbeiten findet er nur erträglich, «wenn man es nicht ernst nimmt. Wir bekommen Text, na klar, dürfen es dann aber doch wie im wirklichen Leben in eigenen Worten sagen. Es wird kurz geprobt und oft ist nach ein, zwei Takes die Szene im Kasten. Meistens sind wir schlecht (...), aber das interessiert niemanden.» «Der Look hat bewusst so etwas Unfertiges. Die geben sich mit der Kamera keine Mühe, es soll so sein als wär' es versteckte Kamera.» Eine Folge von 30 Minuten wird im Durchschnitt an einem Tag abgedreht. Von Hause aus gelernter Opersänger, lebt er vom Gesangsunterricht und dem Darstellen. Seine Gagen liegen bei 120 Euro für einen Drehtag und bei 180 Euro für zwei Drehtage. Vergleichen wir jetzt diese



Abb. 1: ABSCHLUSS-
KLASSE 05, 25.07.06, VIVA



Abb. 2: LENSSSEN &
PARTNER, 17.07.06, SAT.1



Abb. 3: LENSSSEN &
PARTNER, 17.07.06, SAT.1



Abb. 4: LENSSSEN &
PARTNER, 17.07.06, SAT.1



Abb. 5: ABSCHLUSS-
KLASSE 05, 25.07.06, VIVA



Abb. 6: NIEDRIG UND
KUHN, 17.07.06, SAT.1

Ästhetisch gestörte, defekte Bilder finden sich auch in den Doku-Soaps, die allerdings Boulevard-Themen geradezu vermeiden. Sex and Crime spielen allenfalls am Rande eine Rolle, im Zentrum steht ausdrücklich betonte Alltagsnähe:

In FRAUENTAUSSCH werden die Frauen verschiedener Familien in einer Art sozialem Experiment für ein paar Tage ausgetauscht und müssen in ihnen fremden sozialen Milieus mit dem Alltag zurechtkommen. Bei der SUPER NANNY geht es um Kindererziehung, die den überforderten Eltern über den Kopf zu wachsen scheint, und die durch eine Kinderpsychologin geeignete Erziehungsratschläge erhalten (auch Tiertrainer oder Tierkommunikatoren sind sehr beliebt und richten weniger die Vier- als die zugehörigen Zweibeiner ab).

In diesen Formaten, die als Ratgeber letztlich nicht taugen, da die vorgeführten Fälle allzu individuell voneinander abweichen und die geschilderten Probleme kaum auf die Lebenssituation der Zuschauer direkt übertragen werden können, werden letztlich defekte, zum Teil auch hochgradig gestörte Familiensituationen oder charakterliche Deformationen der Protagonisten vorgeführt. Es wird keine heile Welt gezeigt, die sozialen und wirtschaftlichen Probleme bleiben präsent, doch der Fokus liegt auf den psychologischen Defiziten. Für ihre Reparatur wird vom Fernsehsender – der wie ein *deus ex machina* agiert – ein sogenannter Experte entsandt, der Schwierigkeiten wie mit Zauberhand aus dem Weg zu räumen versteht.

Summen mit Schauspielergagen: Die Einstiegsgage liegt bei 1800 Euro für einen Tag bei einer Krimiserie des Privatfernsehens sowie bis 2500 Euro für einen Drehtag für den Tatort.

Doch nicht allein nur Psychoprobleme werden dargestellt, sondern auch banales Leiden an der alltäglichen Wohnsituation, die als zu langweilig, beengt oder ungeeignet empfunden und von den von den Fernsehteams beauftragten Handwerkern und Innenarchitekten im Nu behoben werden. In Formaten wie *DIE HAMMER-SOAP. HEIMWERKER IM GLÜCK* oder *UNSER NEUES ZUHAUSE* werden die Protagonisten durch Profis von überalterten Wohnwelten befreit, nicht selten ohne dass dabei auf die sozialen Probleme hingewiesen wird, die eine entsprechende Lösung bisher unmöglich gemacht haben, z. B. wenn die Familie ein behindertes Kind pflegen muss und sich einen behindertengerechten Umbau des neuen Zuhauses schlicht nicht leisten kann. Das Fernsehen präsentiert sich hier als Retter in der Not, kann aber in anderer Laune in der nächsten Saison sich schon als *advocatus diaboli* präsentieren wie etwa in der Sendung *HILFE! - ZUHAUSE SIND DIE TEUFEL LOS*, in der ein Haus nach den Wünschen und Phantasien der Kinder umgebaut wird ohne Rücksicht auf Bedürfnisse der Erwachsenen.

Wer denkt, dass sich die Fernsehteams bevorzugt nur in die heimischen vier Wände zurückziehen, wird überrascht sein von Formaten wie *DIE AUSWANDERER* oder *MEIN NEUES LEBEN*, die deutsche Kleinfamilien bei der Auswanderung begleiten.

Doch der Wechsel des Ortes wird im Grunde zum peripheren Ereignis, da nicht der in einem anderen Land gelegene Ort, also das Fremde beobachtet wird, sondern die innere Dynamik der Auswanderergruppe. Wie fühlt man sich, wenn man mit der Bürokratie des Gastlandes Probleme hat, wenn man arbeitslos bleibt oder die Sprache nicht spricht? Die Kamera interessiert sich nicht für die Ursachen der Probleme, sondern nur für die Auswirkungen auf die Protagonisten. Halten sie durch? Werden sie aufgeben und nach Deutschland zurückkehren? Die Alltagsorgen im Ausland sind fast die gleichen, wie jene, die man zu Hause hatte. Der Ortswechsel wird bedeutungslos, der deutsche Problemalltag des Kleinbürgertums ist exportfähig und daher, so sieht es jedenfalls aus, mit Ortlosigkeit geschlagen.

Auch in Sendern, die kein Vollprogramm zu bieten versuchen wie der Musikkanal *VIVA*, fallen neuerdings hybride Doku-Formate auf, die für die entsprechende Zielgruppe eingegrenzt produziert werden wie etwa *FREUNDE* oder *ABSCHLUSSKLASSE 2005* (was zuvor mit weniger Erfolg auf Pro7 lief). In der *ABSCHLUSSKLASSE 2005* werden Abiturienten in ihrem letzten Schuljahr begleitet, genauer gesagt, begleiten sie sich selbst mit der Kamera (so zumindest der Erzählrahmen). Dabei fällt auf, dass in gleichem Maße wie die Unterschiede in diesem Format zwischen Pseudo-Doku und Doku-Soap verwischen, die inszenierten Authentizitätssignale in Form von Störungen und Defekten zunehmen. Das Medium wird dadurch nicht nur intransparent, sondern inszeniert sich auch noch selbst. Immer wieder finden sich Szenen, in denen die Kamera als Akteur mit ins Geschehen eingebunden wird, in denen die Darsteller direkt in die Kamera

spielen oder die Kamera selbst ins Bild rückt.

Dies gilt allgemein auch für die anderen Formate. Die Motive für die Inszenierung von Defekten sind neben der Beschleunigung der Dramaturgie (also des Eindrucks von Gefahr, von Hast, von ungünstigen Drehbedingungen, die z.T. noch durch den Zeitraffer verstärkt wird), weniger in einem Verweis auf Authentizität zu suchen (die es so nicht gibt), als vielmehr in der Plausibilisierung einer qualitativ minderwertigen Produktionsweise, die eine optimale Ausleuchtung, Kamerafahrten auf Schienen oder gar ein größeres Verhältnis von gedrehtem zu gesendetem Material kaum mehr mit einkalkuliert.

Zwar weisen sie durchaus eine Fremdreferenz auf, doch scheint diese beliebig austauschbar zu sein, sofern sie sich in den seriellen Charakter der Produktion und die je vorgegebene Dramaturgie einfügt.

Die Referenz des Defekts bezieht sich dabei nicht mehr auf eine wie auch immer zu definierende, vom Medium unabhängige Wirklichkeit, als vielmehr auf die von Luhmann beschriebene Realität der Massenmedien selbst und d.h. auch auf die soziale Realität der Medienmacher und die kaum mehr verhüllten Marktgesetze, denen sie unterliegen.



Abb. 7: ABSCHLUSSKLASSE 05, 25.07.06, VIVA

II. Zu den strukturellen Defekten des Produktionssystems

1. Vorrede vom vermeintlichen Markt

Das Prinzip des Defekts, oder, in seiner möglichen bis in vielen Fällen wahrscheinlichen Konsequenz benannt, das Prinzip permanent drohenden Scheiterns, ist die Lebenswirklichkeit der Mehrheit deutscher Dokumentaristen. Von der klassischen Definition der marktwirtschaftlichen Gesetze her betrachtet ist das Scheitern *per definitionem* Teil des Systems; Angebot und Nachfrage regulieren sich selbst, genauso wie die beteiligten Unternehmen entstehen, wachsen,

bestehen und möglicherweise eben auch vergehen. Was so naturgegeben klingt, ist nichts anderes als *survival of the fittest*.

Indes, wir haben es im Medienbereich und insbesondere bei der Herstellung von Dokumentarfilm, Dokumentationen und Features mit keinem sich selbst regulierenden marktwirtschaftlichen System zu tun. Der Medienmarkt zeichnet sich durch eine Vielzahl von Anbietern und eine zu geringe Anzahl von Nachfragenden aus; so wird ein Käufermarkt beschrieben, d.h. derjenige, der das Produkt erwirbt, bestimmt den Preis unabhängig von den Gestehungskosten. Darüber hinaus treten die Käufer oft als Konkurrenten auf, da sie selbst auch Filme herstellen: der Ausgangspunkt ist also bereits ein Markt in Verzerrung. Zusätzlich greifen Dritte in den Markt ein, Filmfördereinrichtungen, die durchaus von positiven Intentionen geleitet sind. Strikt nach Lehrbuch argumentiert, sind die Voraussetzungen freien unternehmerischen Handels nicht gegeben.

Gemessen an der Kaufkraft sinken in den letzten Jahren die durchschnittlichen finanziellen Beteiligungen der Sender. Das gilt jedoch nicht für deren Eigenproduktionen oder Projekte von Tochterfirmen. Standortförderungen und Quersubventionierungen führen zu weiteren Verzerrungen. Hinter vorgehaltener Hand sagen Insider, dass es im AV-Bereich für anspruchsvolle Werke keinen freien Markt gebe, ja im Grunde nie gegeben habe, dafür sei Filmherstellung zu kostspielig. Dies hat auch Auswirkungen auf die Filme. Die Beobachtung des in der Regel mitfinanzierenden Fernsehens brachte den Medienkritiker Fritz Wolf angesichts des hohen Formatierungsdrucks bereits 2003 dazu, den Untergang des Autorenfilms zu prophezeien.¹³ Zwei Jahre später, angesichts der sich weiter zuspitzenden Situation, regt er implizit eine «kulturelle Vielfaltsförderung» an.¹⁴

2. Hybridisierung der Produktionen

Die Sender beteiligen sich in unterschiedlicher Weise an den Herstellungskosten von «non fiction» – mit diesem Begriff aus dem internationalen Marketing werden die verschiedenen dokumentarischen Formate seit einigen Jahren immer häufiger zusammengefasst. Dabei treten die Sender als Auftraggeber, Koproduzent oder Käufer des fertigen Films auf; je nach Status definieren sich finanzielle Beteiligung und Mitspracherechte. Dies geschieht im Rahmen der sogenannten «Auslagerung» von Produktionen, der verstärkten Beauftragung unabhängiger Produzenten, und ist dem Gedanken verpflichtet, dass freie Produktionsfirmen im Wettbewerb untereinander als Dienstleister den verschiedenen Anstalten zuliefern. Vor dem Hintergrund, dass in den 20 Jahren seit

13 Fritz Wolf: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Düsseldorf 2003 (=LfM-Dokumentation, Bd.25).

14 Fritz Wolf: *Formatentwicklung im politischen Fernsehjournalismus*. Mainz 2005 (=10. Mainzer Mediendisput).

Einführung des dualen Rundfunksystems in den Redaktionen die Quote immer stärker die Frage nach der Zielgruppe ersetzt hat¹⁵, minimieren die Anstalten gern ihr jeweiliges Risiko einer Fehlinvestition, indem sie wie an der Börse auf mehrere Formate und Projekte setzen. Innerhalb der Familie der öffentlich-rechtlichen Anstalten standen früher primär die Sender untereinander im Wettbewerb, heute sind es innerhalb dieser Sender die Ideen.¹⁶ Auch diese Splittung führt zu weiter sinkenden Kofinanzierungsanteilen.

Anders als in Frankreich, wo der Senderzuwachs für die Finanzierung von Filmen und die Filmförderung positive Auswirkungen hatte, denn dort sind Koproduktionen zwischen den öffentlich-rechtlichen und den privaten Kabelanstalten üblich, hat sich in Deutschland die Produktionsszene im Reportage- und Dokumentarfilmbereich klar positioniert; von Ausnahmen abgesehen arbeiten die Firmen entweder für die Privaten oder für die anderen Sender.

Die Auftragslage der Masse der Filmproduktionsfirmen, die in der Folge dieser Auslagerungen entstand, ist schlecht. Wolf zitiert in seiner Untersuchung über den Fernsehjournalismus den Medienforscher Horst Röper, der befindet: «Sie (die Produzenten) leben von der Hand in den Mund. [...] Das ist eine Tagelöhnerbranche.»¹⁷ Hachmeister und Lingemann schätzen, dass hierzulande 850 Firmen Dokumentarfilme und Reportagen produzieren, wovon rund drei Viertel nur kleine Unternehmen mit bis zu 500.000 Euro Jahresumsatz sind.

Gleichzeitig heben die Autoren hervor, dass nur 8% der Anbieter drei Viertel der Umsätze machen, während das Gros der Anbieter, drei Viertel, nur ein Zehntel des Auftragsvolumens überantwortet bekommt.

Paradoxerweise firmiert unter den Machern ganz unabhängig von ihrer alltäglichen Arbeitssituation der Kinodokumentarfilm weiter als zentrale Referenz und Qualitätsmaßstab, und auch unter Redakteuren von Fernsehanstalten gilt ein Kinostart als kleiner Ritterschlag. Daher legt die Untersuchung, zu der wir hier einige erste Beobachtungen zusammenfassen, auch den Schwerpunkt auf die Finanzierung von Kinodokumentarfilmen und die sich daraus ableitenden Lebens- und Arbeitssituationen der Macher.¹⁸

15 So sagte Johannes Unger, RBB-Programmbereichsleiter für Modernes Leben und Dokumentation: «Ich gestehe, ich glaube an die Quote. Und jeden Morgen sind die Ein- und Ausschaltzahlen meine erste Lektüre!» Quelle: «Was guckst Du?», Tagung des RBB zusammen mit der AG DOK, 11./12.05.2006.

16 Und die öffentlich-rechtlichen liegen im Wettbewerb um die Zuschauergunst mit den Privaten, und kündigen damit in immer mehr Bereichen einstige Qualitätsstandards auf.

17 Wolf: *Formatentwicklung im politischen Fernsehjournalismus* (wie Anm. 14).

18 Eine Studie von mir über *Kinodokumentaristen in Deutschland – Ein Berufsstand zwischen kreativer Freiheit und ökonomischen Zwängen, dargestellt im Vergleich zu Frankreich am Vorabend der digitalen Distributionsrevolution* ist in Arbeit. Hier werden erste Forschungsergebnisse auf der Basis von 17 Interviews vorgestellt, die im Folgenden anonymisiert präsentiert werden; als Angaben wurden vermerkt «Interview», «anonymisiertes Kürzel des Interviewten» und das «Datum», an dem ich das Interview mit ihm geführt habe.

Kontinuität in der Arbeit ist ein schwer herzustellen Ziel. Arbeitsbiographien wie die von Klaus Wildenhahn, der 1995 nach 30jähriger Betriebszugehörigkeit als festangestellter Regisseur des NDR in den Ruhestand ging, klingen für den Nachwuchs von heute wie ein Märchen aus guter alter Zeit. Dabei war damals sicher die gute alte Zeit weder gut noch alt, immerhin erlaubt uns der Schritt zurück Erkenntnisse in Sachen Struktur. Denn bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass parallel zu Produktionsauslagerungen immer mehr Aufgaben auf die freien Produzenten übertragen worden sind.

3. Große Anstalten versus kleine «Independents»

Gehen wir einmal davon aus, wer welche Aufgaben übernimmt und dafür honoriert wird: Einst planten Redakteure und beauftragten den Hausregisseur oder eine Firma, Geld floss, und die Filmschaffenden konzentrierten sich auf die Herstellung des Filmes. War nicht genügend Geld vorhanden, suchte der Redakteur eine koproduzierende Anstalt. Er war unter Umständen Ansprechpartner bei gestalterischen Fragen und entwickelte die Darstellung des Projekts im Sender, bereitete möglicherweise auch schon die Ideen und Texte für das Programmheft vor.

Bei aller Gefahr des Schematisierens fällt in den Interviews mit den Machern auf, dass viele dieser Aufgaben in den letzten zwanzig Jahren verstärkt auf die Produktionsfirmen verlagert worden sind – bei tendenziell gesunkenen pekuniären Beiträgen der Anstalten. Im Wettbewerb von immer mehr Sendern hat sich das Fernsehen so tiefgreifend gewandelt, dass sich seine Funktion und Aufgabe verändert haben und weiter ändern werden. Die Filmschaffenden konkurrieren nun zum Teil von verschiedenen Standorten aus um die knappe Ressource bezahlter Sendezeit. Globalisierung also auch hier.

Eine Ausweichmöglichkeit wäre die neue Technik, wir erleben die Anfänge der digitalen Distributionsrevolution, die Filmherstellung selbst hat sich in den letzten Jahren radikal verbilligt. Noch vor wenigen Jahren kostete die dazu notwendige Technik den Gegenwert einer Eigentumswohnung; heute ist es möglich, schon mit fünf- bis zehntausend Euro einen Film herzustellen.

Wie stehen nun Produzenten von Dokumentarfilmen wirtschaftlich da, was ist ihre wirtschaftliche Realität im Sinne von Bourdieu, wie arbeiten sie, was sind ihre Strategien für die Zukunft – oder ist die Ballung der Defekte zu groß für ein Überleben?

Der Defekt ist schon auf den ersten Blick ersichtlich, wenn man lediglich die finanziellen Investitionen in die Projekte und ihre Erträge bilanziert. Der üblicherweise in diesem Kontext vernommene Einwand, dass künstlerisches Schaffen auch Risiken birgt, ist berechtigt. Film, darin sind sich alle einig, hat einen Doppelcharakter, ist Kunst – aber eben auch Ware. Am anderen Ende steht al-

so eine ökonomische Verwertungskette und damit Sender, die viele Programmstunden brauchen, um ihren Auftrag zu erfüllen.

Die Sender, aber auch Leiter von Filmförderinstitutionen, fällen darüber hinaus immer öfter Entscheidungen, die ihnen *per definitionem* nicht zustehen, wenn sie zum Beispiel bestimmte Betriebsgrößen und -formen fordern. Zu Zeiten der «Nouvelle Vague» galt der «auteur, réalisateur, producteur» als Modell der Zukunft. Auf Deutsch wird das mit «Autorenproduzent» wiedergegeben, dieser Begriff kommt jedoch seit einigen Jahren aus der Mode. Ende September 2006 sagte Petra L. Schmitz anlässlich eines von ihr in Köln organisierten Symposiums zum Thema «Protagonisten im Dokumentarfilm»¹⁹: «Der frühere Autorenproduzent existiert nur noch selten.»²⁰

Eine andere Bezeichnung ist «Rucksackproduzent», das Wort hat ein «Gschmäckle», es schwingt in vielerlei Ohren nicht nur Mobilität, sondern auch Improvisation mit, bis hin zu einem gewissen Grad von mangelnder Professionalität. Viele Vertreter der Filmförderinstitutionen sprachen sich verstärkt ab der Jahrhundertwende für eine Professionalisierung der Branche aus. In dem Kontext sagte Professor Klaus Keil, der damalige Leiter der Berlin-Brandenburger Filmboard²¹ auf einem «Branchentreff» der Region im Jahr 2002²² öffentlich: «Wir wollen keine Rucksackproduzenten, sondern Vollprofis!» Schon zu Beginn seiner Intendantenzeit legte er Wert darauf, dass Produktion und Regie von zwei verschiedenen Personen verantwortet wird.

Diese Trennung wurde inzwischen auch von etlichen Filmförderinstitutionen in ihre Regelwerke übernommen. Darüber hinaus schreiben die meisten Förderbehörden bestimmte Betriebsstrukturen vor bzw., je nach Behörde, «empfehlen» sie diese nur. GmbHs wird gegenüber GbRs deutlich der Vorzug gegeben, auch wenn letztere, die Gesellschaften bürgerlichen Rechts, mit dem Privatvermögen für die oft als bedingt rückzahlbare Darlehen vergebene Fördersummen persönlich bürgen, also eigentlich «sicherer» in der Rückzahlung sein müssten.²³ In Einzelinterviews wird häufig moniert, dass in einigen Fällen sogar die Größe der GmbH relevant sei, zum Beispiel bei der Ausschüttung der automatischen Referenzförderung, das heißt von Geldern, die bei erfolgreichen Filmen von den Kinobetreibenden eingezogen und dem Produzenten von der

19 Vom 21. bis 23.09.2006 im Museum Ludwig. Veranstalter waren die Dokumentarfilminitiative NRW (dfi) gemeinsam mit dem Stuttgarter «Haus des Dokumentarfilms», der AG DOK und dem Filmhaus Kino Köln.

20 Newsletter der NRW-Filmstiftung, September 2005, S. 22, zitiert nach www.filmstiftung.de/fist/download_pdf/newsletter/newsletter_sept06.pdf (02.01.2007).

21 Seit dem 1.1.2004 in «Medienboard» umbenannt.

22 Am 22.08.2002 auf dem Rundfunkgelände Nalepastraße, einst Sitz des DDR-Rundfunks.

23 Dieser Ansatz spiegelt sich in den Kreditvergaberichtlinien Basel II der europäischen Bankunternehmen, die seit einigen Jahren eine weitere Hürde bildet, selbst wenn diese Richtlinie erst seit dem 01.01.2007 verpflichtend ist.

Filmförderanstalt für die Produktion eines neuen Filmes zur Verfügung gestellt werden – vorausgesetzt, es handelt sich beim Filmhersteller um eine Firma in einer der vorgeschriebenen Rechtsformen, die über ein hohes Stammkapital verfügt. So überrascht es nicht, dass vielerorts Autoren und Regisseure ohne Firma im Hintergrund nicht mehr antragsberechtigt sind.

Ökonomisch macht diese Barriere nur bedingt Sinn. Denn die faktische Präjudizierung des wirtschaftlichen Rahmens, in dem ein Film hergestellt wird, sagt nichts über die Erfolgchancen des Films aus, der ja, ich wiederhole mich, immer beides ist, Ware und Kunst. An Kinostarts oder großen Filmpreisen gemessen, sind kleine und mittlere Firmen genauso erfolgreich wie die großen; ausschließlich in der Anzahl von Festivalteilnahmen bemessen, sind sie sogar erfolgreicher, was an der sehr großen Zahl kleiner, auf Filmkunst, Kunstfilm und Arthouse-Kino spezialisierter Festivals liegt. Einem Aspekt wird hier Rechnung getragen, der nur schwer bilanziert werden kann: Könnerschaft braucht Übung, der Vorlauf findet häufig in kleinen Strukturen statt.

Unter den beteiligten Partnern einer Filmfinanzierung besteht ein deutliches Ungleichgewicht. Im Filmbereich ist eine häufig anzutreffende Betriebsgröße ein bis zwei, manchmal sogar drei Mitarbeiter (Chefin oder Chef inklusive), für die Produktionen werden dann ad hoc freie Kräfte engagiert.

Der Mittelstand ist nicht nur überproportional auf Festivals vertreten, sondern bildet auch überproportional Filmhandwerker aus. Im eigenen Selbstverständnis zählen zum Mittelstand in der Dokumentarfilmproduktion Firmen von fünf bis sieben Personen, die international koproduzieren und mehr als vier Filmförderanträge im Jahr stellen. Bei Firmen dieser Größenordnung bindet die Mittelbeschaffung über die Senderkontakte hinaus bis zu einem Drittel der Arbeitszeit, Kontaktpflege nicht eingerechnet.

Diese Firmen müssen sich, wenn sie Kino-Dokumentarfilm produzieren möchten, anderweitig engagieren, um Mitarbeiter und Strukturen zu finanzieren. Das sind zum Beispiel Reportagen für den NDR: für Auftragsproduktionen stellt der Sender 1500 Euro pro Minute zur Verfügung. Das reiche, so ein Kollege aus Berlin, «um in Greifswald zu drehen, sonst nicht.»²⁴

Das war schon immer so, nur hat sich die Fraktionierung verschärft. Die Zunahme der Sendeplätze und der mit ihrer Verwaltung beschäftigten Redakteure und Herstellungsleiter brachte sinkende Redaktionsbudgets mit sich. Früher reichten oft zwei Partner zusätzlich zum Produzenten, um ein mittelgroßes Projekt zu finanzieren, heute sind es oft drei und mehr Sender, zwei und mehr Filmförderungen und der neue Schlachtruf der Branche lautet «Stiftungen».²⁵

24 Hintergrundgespräch (Interviewvorbereitung) mit L.I. am 12.09.2006.

25 Noch vor 20-25 Jahren war die Beteiligung einer Filmförderung an TV-Projekten ungewöhnlich. Ebenso alt ist die Kritik an den sehr umfangreichen und komplizierten Antragstellungs-

4. Auswirkungen auf die sogenannte «unabhängige Produzentenlandschaft»

Produzent und Vertriebsspezialist H. aus Berlin sagt in einem Interview: «Die finanzielle Situation nimmt mir manchmal die Luft. Es geht weniger ums Geld, mehr um meine geistige Energie und um das Gefühl, ich machte hier die Arbeit der Sender – also das Geld bereitstellen. Viele Filme werden ja auf Sendeplätze zugeschnitten, es sind also Maßanzüge. Nun muss ich aus dem gleichen Stoffballen, zum Glück ist der groß, auch noch Anzüge für andere Auftraggeber schneiden, weil die jeweils ihre eigene Fassung brauchen. Im Extremfall haben wir vier verschiedene Fassungen geschnitten, die letzten beiden für je 5.000 Euro Kofinanzierungsanteil.»²⁶

Derzeit ist es also vor allem die günstiger gewordene Technik, die vielen kleinen Firmen das Überleben sichert. Das war schon einmal so, als die öffentlich-rechtlichen Sender in den 90er Jahren mit den Auslagerungen der Produktionen begonnen hatten. Damals kauften sich viele Kollegen teure Schnittplätze und vermieteten sie an die Sender weiter. Das ging so lange gut, bis der nächste technische Innovationsschub kam. Die Rentabilität dieser Investitionen haben wenig Firmen wirklich errechnet. Die betriebswirtschaftlichen Kenntnisse der Produzenten, mit denen ich gesprochen habe, sind, das sei nur nebenbei gesagt, erschreckend gering.²⁷

Oder es wird nicht nachgerechnet. Produzent aus Berlin, Ende dreißig: «Du willst auf die Frage hinaus: «Lohnt sich das Ganze am Ende?» Das weiß ich gar nicht. Wir haben es nicht ausgerechnet. Solange wir uns und unsere Familien ernähren können, sofern überhaupt eine da ist, geht's halt weiter.»²⁸ Ein anderer Dokumentarist aus Hamburg, Ende 50: «Ich hab' das mal ausgerechnet. In den siebziger Jahren kam ich auf einen Stundensatz von 20 DM, heute auf 10 Euro.»²⁹

Ein anderes Finanzierungsbeispiel: ZDF-Arte stellt für 45 Minuten Film 52.000 Euro zur Verfügung (1.155 Euro je Sendeminute), das ist bei anspruchsvollen Projekten oft weniger als die Hälfte oder nur ein Drittel dessen, was gebraucht wird. Eine Filmemacherin aus München: «Ich glaube, wenn wir nachrechnen würden, was wir da an Zeit reinstecken, um den Film zu finanzieren, würden wir sofort aufhören.»³⁰

verfahren, siehe Gisela Hundertmark / Louis Saul (Hrsg.): *Förderung essen Filme auf... : Positionen, Situationen, Materialien*. München 1984.

- 26 Produzent und Vertriebsspezialist J.A. auf der Tagung «Was guckst Du?» von RBB und AG DOK.
 27 Erfolgreich sind in diesem Markt lediglich Firmen, die sich auf aufwändige Postproduktionen spezialisiert haben und sich nur ab und zu, zum Teil als Marketingaktion, die Koproduktion eines Filmes erlauben.
 28 L.I. am 12.09.2006.
 29 Interview mit M.H. am 20.09.2007.
 30 Hintergrundgespräch (zur Vorbereitung des Interviews) mit C.P. am 19.10.2006.

Indem die Sender ihren Finanzierungsanteil reduzieren, haben sie den Boom der für die Teilnehmer häufig kostspieligen Pitchings, Stoffmärkte, Master Classes und Messen mitausgelöst. Sehr oft betreten dort jetzt auch renommierte Kollegen den internationalen Markt, die sich wie Berufsanfänger erstmal orientieren müssen, zum Beispiel suchte 2006 auf «Sunny Side of the doc» in La Rochelle ein Paar aus Hessen nach Auftraggebern, sie Ende fünfzig, er Anfang Sechzig, mit einer Filmografie von über 50 Filmen, darunter auch fürs Kino, wichtigen Filmpreisen und der Ausstrahlung von Leuten, die sehr genau wissen, was sie tun. Zum Beispiel drehen sie noch immer auf Filmmaterial – für ein Zwei-Leute-Team war das mit den Finanzen einer normal finanzierten Auftragsproduktion kompatibel und es entsprach den künstlerischen Erwartungen der Sender. Die beiden Filmemacher standen nun hier und konkurrierten mit Berufsanfängern, die alles dafür tun würden, um mit einer Teilfinanzierung den ersten längeren Beweis ihrer Talente abzugeben. Und die Drittverwertung auf dem Weltmarkt, immer mal wieder als Allheilmittel gepriesen, bringt auch allenfalls ein Zubrot, die Preise auf dem Weltmarkt sind niedrig.

Wer ist in dieser Neuordnung im Vorteil? Firmen, die Mitarbeiter ausschließlich für Networking abstellen können, die schon lange über internationale Kontakte verfügen und die daher die wichtigsten Informationen schon lange vor Markt oder Pitching mit den entsprechenden Redakteuren ausgetauscht haben und fast handelseinig mit ihnen sind.

Im Tableau fehlen noch die größeren Firmen mit 10 oder gar 20 festen Mitarbeitern und einem großen Pool an Freien. Hier ist zum Strukturertahl eine Serie vonnöten, ein fester Sendeplatz mit Polittalk oder eine andere feste Zusage. In diese Kategorie gehört die Berliner Firma Zero Film, die mit «Abnehmen in Essen» das Format der Doku-Soap für Arte nahezu erfunden und seitdem fast alle Doku-Soaps des SFB-/Arte-Kontingents hergestellt hat – und die sich aus wirtschaftlichen Gründen auch in anderen Region engagiert, zum Beispiel in Baden-Württemberg mit der Produktion der Serie SCHWARZWALDHAUS.

Echte Großunternehmen verdanken ihre Existenz in der Regel nur einer größeren Struktur, die sie absichert. Das kann eine Kirche sein oder ein Konzern wie im Falle der Eikon³¹, am besten aber ist es ein Fernsehsender. Tochterunternehmen der Sender machen es den kleinen, unabhängigen Firmen schwer, im Extremfall endet der Wettbewerb in einem Unterbietungswettkampf. Dann rechnet sich, dass Tochterunternehmen oft Leistungen «in Beistellung» bekommen, also gratis von der Mutter, und damit billiger sind als die Konkurrenz. So etwas betrifft manches Thema, das nicht autorengelbundet ist, also «ein Thema der Zeit» ist, wie sich die Redaktionen auszudrücken pflegen, wobei man oft nicht einmal

31 Die Eikon besteht in dieser Geschäftsform seit 1960, daneben ist sie an ZDF- und MDR-Töchtern beteiligt.

Ideendiebstahl unterstellen möchte; viele Stoffe werden zeitgleich von mehreren Autoren entdeckt, das liegt in der Natur der Dinge. Dass der Auftraggeber, der Sender, hier unter anderem Namen als Mitbewerber auftritt, ist indes bitter, zumal für jüngere Kollegen, die noch an die ökonomische Lehre glauben.

Seit den frühen 2000er Jahren setzen die öffentlich-rechtlichen Sender verstärkt auf die große Hochglanzserie, im ZDF sicher angeregt durch den Erfolg der Serien von Guido Knopp. Ich möchte jetzt nicht darauf eingehen, ob «Herr K.», wie er unlängst auf dem Deutschen Historikertag genannt wurde, «visuelle Geschichtspornografie»³² betreibt oder nicht. Unbestritten ist, dass er bestehendes Publikumsinteresse zu entdecken, zu entwickeln und zu binden verstanden hat. Den Sender habe die Quote überzeugt, sagte mir im April 2003 ein leitender Redakteur der Abteilung Geschichte, Gesellschaft, Kirche und Leben.³³ Und es wird weitergeplant: «Natürlich bereiten wir die Post-Knopp-Ära vor. Und wir haben ja jetzt schon erfolgreiche Kooperationen mit der BBC oder History Channel zum Beispiel. Auch hier ist es wichtig, in Serie zu denken. Wir programmieren 3 x 4 Folgen zu verwandten Themen. Das erlaubt uns, die Werbemittel zu bündeln und das Publikum an eine Art Marke und an regelmäßige Sendeplätze zu gewöhnen, die halt immer wieder durch Feiertage unterbrochen werden. [...] Und wenn wir insgesamt von 12 Folgen ausgehen, liegen mindestens zwei davon in unserer künstlerischen Verantwortung.»

Viele dieser Filme entstehen als Inhouse-Koproduktion, aus Sicht der unabhängigen Produzenten tritt hier der Distributor Fernsehen im Produktionsbereich als Wettbewerber auf den Plan, oder als vom Sender initiierte Koproduktion. Hier leisten die Redakteure in Sachen Geldbeschaffung ganze Arbeit. Und sie empfinden es als eine Ehre, dass international erfolgreiche Autoren auch anderer Länder für sie arbeiten. Man kann diese Art der Kooperation aber auch als Misstrauenserklärung den Kräften im eigenen Land gegenüber interpretieren, die man als Redakteur offenbar nicht gut genug gepflegt, gefördert und gefordert hat.

Der ehemalige Chefredakteur von Radio Bremen wagt es, die Situation direkt auszusprechen: «Heute kann man als Dokumentarfilmautor nicht mehr überleben. Der klassische <Rucksackproduzent> wird in der ARD zunehmend an den Rand gedrängt. Man hat kein Vertrauen mehr, weder in seine inhaltliche Kompetenz noch in seine ökonomische Verlässlichkeit. ARD und ZDF wollen Hochglanzserien, die oft wiederholbar und gut international verkäuflich sind. Sender sehen heute nur noch Labels.»³⁴

32 Norbert Frei (Jena), auf dem 46. Deutscher Historikertag in Konstanz zum Thema «Geschichtsbilder», 19.-22.9.2006, www.historikertag.de, zitiert nach Berichten aus der Tagespresse, u.a. *Tagesspiegel*, 5.9.2006, Frank van Bebber «Aversionen gegen Herrn K.»

33 Wolfgang Homering, 2003 auf der MIP-tv gesprochen, Gedächtnisprotokoll vom 25.3.2003.

34 Zitiert nach Thomas Nowara, Interview mit Michael Schmidt-Ospach anlässlich der Eurodoc-Screenings 2005. <http://www.schnittpunkt.de/wissen/Fachartikel/Eurodoc/filmstiftung.htm> (02.01.2007).

Für die freien Dokumentaristen verengt sich damit erneut der Markt. Zumal die vielen langjährig funktionierenden Strategien der Querfinanzierung nicht mehr zu greifen scheinen. Ein weiterer Grund dafür ist die Professionalisierung anderer Branchen.

Dazu eine Dokumentaristin aus München³⁵, sie ist Mitte 50 und war in über 30 Berufsjahren an der Herstellung von über 50 Filmen beteiligt: «Wir haben früher, wenn's wirtschaftlich eng wurde, immer mal wieder einen Industriefilm eingeschoben, wir haben eigentlich über alles gearbeitet.»

Eine andere Möglichkeit ist eine freiberufliche Nebentätigkeit im Team. Dokumentaristin aus Berlin, Mitte vierzig³⁶: «Früher hab ich mich noch bei Arte als Journalistin verdungen. Die Nachrichten haben ganz gut gezahlt, man bekam um die 2400 DM für einen gebauten Nachrichtenbeitrag. An sowas sitz' ich schon mal drei bis vier Tage. Heute könnte ich das Gleiche für die Arte-Kultursendung drehen, aber man bietet mir als Autorenhonorar 180 Euro an – pauschal. Das machste dann husch-husch, aber selbst das dauert zwei Tage.»

Das bedeutet, dass eine Summe von 1200 Euro für 3,5 Tage – eine Tagesgage von knapp 343 Euro – nunmehr auf 180 Euro für zwei Tage oder 90 Euro Tagesgage gesunken ist. Hintergrund ist die Zunahme von Informations-Sendeplätzen bei Arte, die offenbar nicht ausreichend gegenfinanziert wurde. Damit überträgt Arte auf Deutschland etwas, was in Frankreich seit Jahren als Prekarisierung der Medienberufe beschrieben wird. Wie in Deutschland ist in Frankreich jeder vierte Journalist nicht mehr bei den Medien festangestellt. In Frankreich werden zu den Freelancern indes auch Praktikanten mit Pressausweis hinzugerechnet – in Frankreich ist jeder zehnte Journalist in dieser Situation.³⁷

Auch wenn in Deutschland die Situation noch etwas besser aussieht³⁸, so fällt für viele Dokumentarfilmschaffende auch hier der Journalismus als Haupteinnahmequelle weg.

In der Konsequenz dieser Beobachtungen überrascht es nicht, dass es nur sehr wenig wirtschaftlich gesunde Produktionsfirmen gibt, die auf Dokumentarfilm und Reportage spezialisiert sind. Bislang sorgen die Fülle des Programmangebots und das große Grundrauschen in den Medien dafür, dass am Schirm nichts zu fehlen scheint. Indes, wir sehen nur die Filme, die es im Rahmen der existierenden Strukturen schaffen. Viele Filmprojekte, auch gute, werden wir nie als

35 C.P., 19.10.2006.

36 Interview mit Y.H. am 09.10.2006.

37 Studie der «Commission de la Carte d'Identité des Journalistes professionnels» (CCIJP). Von den 36.500 Journalisten mit Presseausweis sind 9166 Freelancer und Praktikanten mit oder ohne Bezügen, das entspricht 25,11 %.

38 Nach Weischenberger/Malik/Scholl (2006), sind in Deutschland 48.400 hauptberufliche Journalisten tätig, 12.200 davon als Freiberufler, siehe Siegfried Weischenberger / Maja Malik / Armin Scholl: *Die Souffleure der Mediengesellschaft. Report über die Journalisten in Deutschland*. Konstanz 2006. Die Zahl der Praktikanten ist leider nicht erhoben worden. Zitiert nach <http://www.journalistik.uni-hamburg.de/jid.html> (2.1.2007).

Film zu sehen bekommen. Wo am Ende welcher Film wie zustandekommt, ist hochgradig arbiträr.

Wovon leben Dokumentaristen in Deutschland? Beispielsweise vom Erbe der Gattin, von Hartz IV, von der Arbeit als Schauwerbegestalterin, als Nachhilfelehrerin oder von einer Arbeit im Immobilienbereich hieß es bei einigen; in Interviews wurde auch konkret gesagt: «früher als Journalist, heute schreibe ich Presseerklärungen für einen Pharmaverband.»³⁹ «Ich verbringe meine Sommer auf Pferderennen. Als gelernter Tierarzt nehme ich Doping-Proben.»⁴⁰ – «Gerade habe ich einen Trainerlehrgang zum Lachyogatherapeuten absolviert.»⁴¹ – «Als Grabredner. Vier Tote entsprechen der Miete und den Versicherungen.»⁴²

39 Interview mit O.F. am 07.09.2006.

40 Interview mit M.W. am 12.12.2006.

41 Interview mit P.K. am 10.10.2006.

42 Hintergrundgespräch (Vorbereitung des Interviews) mit F.T. am 08.01.2007.