



universität  
wien

## Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Einsatz und Wirkung psychodramatischer Techniken in der Dokusoap  
„Tausche Familie“

Verfasser

Christian Laufer

Angestrebter akademischer Grad  
Magister der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin/Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



## **Dank**

...an meine Betreuerin, Prof. Dr. Brigitte Marschall, die mich in einem interessanten Gespräch über Jakob Levy Moreno auf das Thema meiner Diplomarbeit brachte und mich ausgezeichnet betreute.

...an meinen Freund Günter, der mich nicht nur technisch coachte, sondern auch stets zu einem Meinungsaustausch zum Thema meiner Diplomarbeit bereit war.

...an meine Arbeitskollegin Silvia, die während der ganzen Zeit meines Studiums nicht zögerte, mich in Abwesenheiten fachfremd an meinem Arbeitsplatz zu vertreten.

...an meinen Partner Roman, der mir stets liebevoll und im Alltag entlastend zur Seite stand.

...an meine Eltern, die für mein zeitaufwendiges Unterfangen stets Verständnis hatten und mich gegebenenfalls wegen familiärer Versäumnisse nie bedrängten.

...an die Open-Source-Community, die mir mit dem Produkt OpenOffice.org 2.3, das ich unter dem Betriebssystem Ubuntu-Linux 7.04 für die vorliegende Arbeit benutzt habe, ein zuverlässiges und kostenfreies Werkzeug zur Verfügung gestellt hat.



# 1. Einleitung

Amerikanische Medienwissenschaftler erachten das Fernsehen und die in seinen Sendungen vermittelten Informationen und Wertemuster als „zentrale Sozialisationsinstanz der US-amerikanischen Gesellschaft“<sup>1</sup>. Auch im deutschsprachigen Raum werden inzwischen diese „neuen Sozialisationsagenturen“<sup>2</sup> nicht nur von Medien- und Kommunikationswissenschaftlern, sondern auch von Erziehungswissenschaftlern und Pädagogen eingehend untersucht. Eine rege Debatte ist im Gange, deren Ausgang noch ungewiss ist. Ist übermäßiger Fernsehkonsum schädlich für die Entwicklung Heranwachsender? Lässt es abstumpfen? Oder ist Fernsehen doch auch horizonterweiternd? Wie es sich tatsächlich auswirkt bleibt wahrscheinlich unbeantwortet. Doch eines ist klar: Es wird sowohl von Kritikern als auch von Befürwortern als einflussreich und mächtig eingestuft. Zumindest was das 20. Jahrhundert betrifft, kann im Zusammenhang mit dem Fernsehen von dem Leitmedium des Jahrhunderts gesprochen werden. Welche Bedeutung die neuen Medien, wie zum Beispiel das Internet, haben und ob sie das Fernsehen verdrängen, kann von Medienwissenschaftlern zunächst nur spekulativ beantwortet werden. Unbestritten ist jedoch die Bedeutung des Fernsehens für die Gesellschaft der Gegenwart. Stefan Münker behauptet: „Das Fernsehen hat die Welt verändert, indem es sie in die Wohnzimmer brachte.“<sup>3</sup>

Reality-TV in seinen vielfältigen Formen und der erhobene Anspruch der Abbildung der Wirklichkeit verdient besondere Beachtung. Eine spezielle Ausprägung dieses „Wirklichkeitsfernsehens“ sind die so genannten Dokusoaps, welche zumeist den durchschnittlichen Menschen in den Mittelpunkt der medialen Aufmerksamkeit stellen. Der Mensch von Nebenan, also im weitesten Sinne der Zuschauer selbst, bewegt sich somit, zumeist völlig unvorbereitet, im Fokus des öffentlichen Interesses. Ob diese seit den

---

<sup>1</sup> Winterhoff-Spurk, Peter: Medienpsychologie – Eine Einführung, Köln: Kohlhammer 1999, S. 71

<sup>2</sup> Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 7

<sup>3</sup> Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 7

1990er Jahren feststellbare Entwicklung nun eine Demokratisierung des Mediums darstellt, oder ob dieser Trend bloß auf billige Produktionskosten zurückzuführen ist, soll an dieser Stelle noch unbeantwortet bleiben. Tatsache ist jedoch, dass Reality-TV die Fernsehlandschaft maßgebend umgestaltet hat und dass jede Art von Veränderung sowohl Chancen als auch Risiken in sich birgt.

Parallel mit dem verstärkten Auftreten von Laien im Fernsehen hat sich nicht nur die Programmgestaltung - sowohl der öffentlich-rechtlichen als auch der privaten Fernsehanstalten - verändert, sondern es kann im zunehmenden Maße auch eine Emotionalisierung und Psychologisierung der Sendeinhalte beobachtet werden. Nervenzusammenbrüche vor laufender Kamera oder intime Geständnisse vor einem Millionenpublikum, aber auch, im geringeren Ausmaß, Erkenntnisschübe und Reflexionen des eigenen Handelns gehören inzwischen zum Fernsehalltag. In der vom ORF ausgestrahlten „Barbara Karlich Show“ sind zum Beispiel abwechselnd Psychologen, Psychotherapeuten sowie Lebens- und Sozialberater in der Sendung anwesend und greifen bei therapeutischen Bedarf regulierend ins Geschehen ein. Bei den Sendungen „Lämmle live“, welche im SWR von 1996 bis 2004 lief oder der Pseudo-Doku „Zwei bei Kallwass“ auf Sat.1 bildet die Arbeit von Psychotherapeuten und Psychologen den dramaturgischen Mittelpunkt.

Aus diesem Blickwinkel stellt das Fernsehformat „Tausche Familie“ des österreichischen Privatsenders ATV, das sich selbst als Dokusoap bezeichnet, eine interessante Besonderheit dar. Das Prinzip von „Tausche Familie“ besteht darin, dass zwei Familien jeweils ein Familienmitglied für mehrere Tage austauschen. Das ungewohnte Umfeld und die Konfrontation mit neuen Problemkreisen bergen ein großes Konfliktpotential in sich. Nach Meinung des Verfassers der vorliegenden Arbeit benutzt diese von 2003 bis 2007 ausgestrahlte Fernsehsendung bestimmte Techniken der vom österreichischen Arzt und Gesamtkünstler Jakob Levy Moreno entwickelten Therapieform des Psychodramas.

Diese Arbeit möchte einerseits den dramaturgischen Aufbau dieser Fernsehsendung analysieren und andererseits die Bezüge der Fernsehshow „Tausche Familie“ zu dieser Form der Theatertherapie untersuchen.

Im Kontext dieser Problemstellung wird vorab auch die Frage zu beantworten sein, inwieweit eine Dokusoap wie „Tausche Familie“ überhaupt in der Lage ist, die propagierte und gewünschte unverfälschte Wiedergabe der Wirklichkeit zu vermitteln und welches Ausmaß an Inszenierung diesem Objektivitätsanspruch gegenübersteht. Die Relevanz der Authentizitätsforderung bekommt im Zusammenhang mit psychodramatischen Ansätzen eine neue Gewichtung, auf die in weiterer Folge noch näher eingegangen werden soll. Zu diesem Zweck wird auch die historische Entwicklung des Dokumentarfilms und der damit verbundene stets wiederkehrende Authentizitätsanspruch beleuchtet werden.

Auch aus soziologischer Sicht stellen sich im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand interessante Fragen. Zum einen soll die Bedeutung der „Rolle“ in theater- und medienwissenschaftlicher Hinsicht am Beispiel von „Tausche Familie“ analysiert werden und zum anderen soll das über die Sendung vermittelte Rollenverständnis und der stereotype Wertekatalog auch aus soziologischer Sicht beleuchtet werden, da dem Ansatz von Jakob Levy Moreno „die Anerkennung der Tatsache, dass der Mensch ein Rollenspieler ist und dass jeder einzelne durch ein bestimmtes Repertoire an Rollen charakterisiert wird“ zugrunde liegt.<sup>4</sup>

Der Schwerpunkt der Arbeit gründet sich jedoch auf der Hypothese, dass durch den Gebrauch von psychodramatischen Techniken eine stärkere Emotionalisierung der Sendung zu beobachten ist, die einerseits die Forderung der Produzenten nach fernsehtauglicher Dramatik erfüllt, andererseits jedoch einen therapeutischen Prozess initiiert, dessen sinnvolle Weiterführung den Rahmen einer Dokusoap natürlich sprengt. An Hand der Untersuchung von 31 Folgen der Sendung soll exemplarisch diese Problematik aufgezeigt werden.

---

<sup>4</sup> Moreno, Jakob Levi: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 52

Bedingt durch diese interdisziplinäre Auffächerung der Problemstellung können bestimmte Gesichtspunkte zwar nur eingeschränkt beleuchtet werden, eine Ausblendung der nicht theaterwissenschaftlichen Aspekte kann jedoch im Hinblick auf die komplexe Beschaffenheit der Thematik nicht im Sinne einer ernsthaften Beschäftigung sein.



## 2. Das Psychodrama

### 2.1 Definition, Wirkungsweise und Erscheinungsformen

Unter Psychodrama versteht man eine von Jakob Levy Moreno initiierte interaktive Methode der Psychotherapie mit gruppentherapeutischem Ansatz, welche sich direkt aus seinem Theaterschaffen entwickelt hat. Im Psychodrama geht es darum Konfliktsituationen in ein szenisches Spiel umzusetzen, um sie sicht- und erfahrbar zu machen. „Meist handelt es sich um traumatische Szenen der Vergangenheit, um Situationen, mit denen der Betroffene nicht fertig geworden ist.“<sup>5</sup> Mit Hilfe der Psychodramatechniken wie Rollentausch, Doppeln oder der Hilfs-Iche werden die belastenden Situationen auf der „Bühne“ des Psychodramas wieder belebt, wodurch sich durch die Wiederholung für den oder die Patienten die Möglichkeit zur Bewältigung oder Neubewertung eröffnet.

Das Psychodrama, sowie die ebenfalls von Jakob Levy Moreno entwickelte Soziometrie und Gruppenpsychotherapie, inspirieren die Psychotherapie bis heute. Weiterentwicklungen des Psychodramas sind in den verschiedensten psychotherapeutischen Behandlungsformen zu finden. Sie finden sich in den vielfältigen Bereichen der Kunst- und Theatertherapie oder aber auch in der Gestalttherapie nach Fritz Perls wieder. Auch die in letzter Zeit viel und sehr kontrovers diskutierte Familienaufstellung nach Bert Hellinger - die bekannteste Form der so genannten Systemaufstellung - kann auf das Psychodrama zurückgeführt werden. Das Psychodrama selbst ist zurzeit ein wenig in Vergessenheit geraten, doch sein Einfluss auf die verschiedensten psychotherapeutischen Ansätze ist weiterhin unbestritten. Vor allem im Hinblick auf den gruppentherapeutischen Ansatz war das Psychodrama wegbereitend. Direkte Nachfolgeformen finden sich in viel gestalteter Art wieder und tragen teilweise zu einer recht unterschiedlichen und zuweilen verwirrenden Begriffsverwendung bei. Man findet unter anderem die Bezeichnungen Dramatherapie, Therapeutisches Theater, Theatertherapie und

---

<sup>5</sup> Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S. 164

therapeutisches Rollenspiel wieder. Auch Therapieformen wie das Bibliodrama, das die Geschichten der Bibel als Folie für die Anwendung psychodramatischer Methoden benützt, oder das so genannte Märchenspiel, das unter Verwendung von Märchenfiguren wie Räuber oder Hexe, Kindern beim Abbilden ihrer eigenen Befindlichkeit helfen soll,<sup>6</sup> sind im direkten Zusammenhang mit dem Psychodrama zu verstehen. Krüger spricht ebenfalls von einer „verwirrend großen Zahl von Möglichkeiten technischen Vorgehens im Psychodrama.“<sup>7</sup> Er nennt auch Besonderheiten, wie das „vierundzwanzigstündige Psychodrama“, „die Darstellung von Träumen“, das „Psychodrama mit Kindern“ oder auch „Rhythmus-Tempo“, um die Vielfalt der Anwendungsgebiete zu illustrieren. In der neuesten Literatur und vor allem in der Praxis wird oft auch der Begriff „Theatertherapie“ als Oberbegriff für die diversen Formen verwendet, da der englische Begriff „dramatherapy“ in der deutschen Übersetzung mit „dramatischer Therapie“ negativ konnotiert ist,<sup>8</sup> wie die Theatertherapeutin Lilli Neumann meint.

## 2.2 Jakob Levy Moreno

Der am 18.Mai 1889 in Bukarest geborene Jakob Levy Moreno gilt als der Begründer des Psychodramas. Der Lebenslauf des Mannes, der die Heilkraft des Theaters für die Psychotherapie aufspürte, erweist sich bei genauerer Betrachtung als genau so faszinierend, wie die Wirkung der von ihm entdeckten psychodramatischen Prozesse. Der Lebenslauf Morenos zeichnet eine typische Biographie der Jahrhundertwende, welche die pulsierende intellektuelle Schaffensperiode Wiens um 1900, aber auch die Wirren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts widerspiegelt.

---

<sup>6</sup> vgl. Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 45

<sup>7</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 84

<sup>8</sup> vgl. Neumann, Lilli: Theater und Therapie, In: Müller-Weith, Doris; Neumann, Lilli; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hrsg.): Theater Therapie – Ein Handbuch, Junfermann: Paderborn 2002, S. 13

Geboren in kleinbürgerlichen Verhältnissen, als Sohn von angesehenen Mitgliedern einer jüdischen Gemeinde in Bukarest, übersiedelte Jakob Levy Moreno mit seiner Familie aus Rumänien bald nach Wien<sup>9</sup>. Er ging dort zur Schule und promovierte schließlich an der Universität Wien in Medizin. Während der Zeit seines Studiums hielt auch Sigmund Freud Vorlesungen an der Wiener Universität. Als biographisches Bonmot erwähnte Moreno später oft eine Begegnung mit dem berühmten Professor. So soll Moreno zu Sigmund Freud gesagt haben: „ You analyze their dreams. I try to give them the courage to dream again. I teach the people how to play God“<sup>10</sup> Ob diese Begegnung und der Dialog mit der Kapazität Freud tatsächlich so stattgefunden hat, wie Moreno sie beschreibt, ist nicht belegbar. Der Verdacht einer nachträglichen Stilisierung liegt im Bereich des Möglichen.<sup>11</sup> Die Abgrenzung zur Psychoanalyse von Sigmund Freud war jedoch Moreno zeitlebens ein großes Anliegen.

Die Unterschiede zwischen den beiden Therapieformen werden in zahlreichen seiner Publikationen wiederholt unterstrichen. Einer der wesentlichsten Unterschiede ist, dass Psychotherapie das Individuum fokussiert, während Psychodrama und Soziometrie ihre therapeutische Aufmerksamkeit auf die Gruppe richten.<sup>12</sup> Die eher gesprächsorientierten Psychotherapieformen, wie die Psychoanalyse, standen somit von Beginn an in Konkurrenz zu den handlungszentrierten Methoden. Ein Konflikt, der zumindest in Deutschland bis heute besteht. Die Psychodramaleiterin Gitta Martens beschreibt die derzeitige Situation in Deutschland wie folgt:

„Psychodrama und Gestaltpsychotherapie mussten von Beginn bis

---

<sup>9</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988, S. 11

<sup>10</sup> Moreno, J.L.: Psychodrama (Hrsg.: Moreno-Toeman, Z.), 1977 (5. Aufl.) vol. 1, p. 5, zitiert nach: Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“ Morenos Theater der Unwiederholbarkeit – Geschichte, Konzeption, Wirkung, Dissertation: Wien 1983, S. 17

<sup>11</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“ Morenos Theater der Unwiederholbarkeit – Geschichte, Konzeption, Wirkung, Dissertation: Wien 1983, S. 16-17

<sup>12</sup> vgl. Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 72

heute um die Anerkennung als medizinische Verfahren kämpfen und sich als Konkurrenten von Psychoanalyse und Gesprächspsychotherapie verstehen“.<sup>13</sup>

Die Landeskammer für Psychologische Psychotherapeuten in Hessen moniert dieses Manko auf ihrer Homepage:

„Psychodramatherapie gilt in Deutschland trotz ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung, ihrer breiten praktischen klinischen Anwendung und ihrer internationalen Verbreitung und Anerkennung bislang nicht als wissenschaftlich anerkanntes Verfahren.“<sup>14</sup>

In Österreich hingegen ist das Psychodrama seit 1990 gesetzlich anerkannt und hat bei entsprechender Indikation sogar die Berechtigung zur Kassenverrechnung<sup>15</sup>

Schon während seines Medizinstudiums beschäftigte sich Jakob Levy Moreno auch mit Philosophie. Moreno nennt gerne klassische Größen wie Aristoteles als Quelle seiner Inspiration. Laut Marschall ist aber auch der Einfluss des französischen Philosophen Henri Bergson im Werk Morenos nicht zu leugnen,<sup>16</sup> der in seinem Werk dem Begriff Spontaneität bereits vor Moreno große Aufmerksamkeit widmet. Neben Kreativität ist Spontaneität einer der zentralen Positionen in der Lehre Morenos.<sup>17</sup> Die Kreativität des Menschen vergleicht Moreno mit dem schlafenden Dornröschen, das zu seiner Erweckung jedoch

---

<sup>13</sup> Martens, Gitta: Der Weg zur Theatertherapie in Westdeutschland, In: Müller-Weith, Doris; Neumann, Lilli; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hrsg.): Theater Therapie – Ein Handbuch, Junfermann: Paderborn 2002, S. 32

<sup>14</sup> Landeskammer für Psychologische Psychotherapeutinnen u. -therapeuten und Kinder- u. Jugendlichenpsychotherapeutinnen u. -therapeuten Hessen, <http://www.psychotherapeutenkammer-hessen.de> (28.2.2007)

<sup>15</sup> vgl. Fachsektion Psychodrama Österreich, <http://www.psychodrama-austria.at/> (28.2.2007)

<sup>16</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“ Morenos Theater der Unwiederholbarkeit – Geschichte, Konzeption, Wirkung, Dissertation: Wien 1983, S. 18

<sup>17</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988, S. 23

eines Katalysators bedarf<sup>18</sup>. Diesen Katalysator sieht Moreno in der Spontaneität. Sie ist laut Moreno „in der Gegenwart wirksam, im hic et nunc. Sie drängt das Individuum zu adäquaten Reaktionen auf eine neue Situation oder neuen Reaktionen auf eine alte Situation.“<sup>19</sup>

Morenos schriftstellerisches Œuvre ist vielfältig und umfangreich. Der Psychiater Reinhard T. Krüger bemerkt diesbezüglich: „Seine Bücher sind wie eine Bibel. Es steht alles darin.“<sup>20</sup> 1934 publizierte Moreno „Who shall survive“, welches 1954 in der Bundesrepublik Deutschland unter dem Titel „Die Grundlagen der Soziometrie“ erschien und gemeinhin als Hauptwerk Morenos gilt. Die in den fünfziger Jahren erschienenen Auflagen tragen den Untertitel „Wege zur Neuordnung der Gesellschaft“. Sie verweisen bereits auf den umfassenden Anspruch, den Moreno mit seinen Theorien stellte. Mit Hilfe der Soziometrie, einem Vorläufermodell der sozialen Netzwerkanalyse, wird die soziale Struktur innerhalb einer Gemeinschaft erfasst und nichts Geringeres als die Umgestaltung der Gesellschaft angestrebt. Um die Organisation sozialer Gruppen zu messen dient der Soziometrie der soziometrische Test.

„Daher kann die Stellung eines Individuums nicht voll erkannt werden, wenn nicht alle Personen und Gruppen, zu denen es in emotionaler oder funktionaler Beziehung steht, in die Untersuchung mit einbezogen werden. Auch die Organisation einer Gruppe kann nicht ganz erkannt werden, wenn nicht alle zu ihr in Beziehung stehenden Individuen und Gruppen ebenfalls studiert werden. Individuen und Gruppen sind nämlich in ein weitverzweigtes Netzwerk verwickelt, so dass die gesamte Gemeinschaft, der sie angehören, dem soziometrischen Test unterworfen werden muß.“<sup>21</sup>

Morenos Abhandlungen zum Psychodrama und Soziometrie erlangten weltweite Beachtung. Aber schon lange davor war Jakob Levy Moreno

---

<sup>18</sup> vgl. Moreno, Jakob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie – Wege zur Neuordnung der Gesellschaft, 3. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1954, S. 439

<sup>19</sup> Moreno, Jakob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie – Wege zur Neuordnung der Gesellschaft, 3. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1954, S. 439

<sup>20</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 9

<sup>21</sup> Moreno, Jakob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie – Wege zur Neuordnung der Gesellschaft, 3. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1954, S. 35

schriftstellerisch, künstlerisch und journalistisch tätig. So kann laut Marschall, „die von Levy Moreno 1918 herausgegebene Zeitschrift „Daimon“ als einer der wichtigsten Beiträge zum österreichischen Expressionismus gesehen werden“,<sup>22</sup> in welcher Moreno eine Reihe von Schriften, wie die „Die Gottheit als Autor (1918) oder „Die Gottheit als Komödiant“ (1919) veröffentlichte.<sup>23</sup>

Der „Vater“ oder auch „Gott-Vater“ - so Morenos nicht gerade unbescheidene Selbstbenennung - legte auch Konzepte zur Reformierung des Theaters vor. Neue Formen und Theaterexperimente, vor allem jene, die eine aktive Mitgestaltung von Publikum und Darsteller beinhalteten, faszinierten ihn besonders. So interessierte Moreno neben dem künstlerischen Aspekt bereits von Beginn an die therapeutische Komponente des Theaters. Schon in frühen Publikationen, wie der 1924 erschienen Schrift „Das Stegreiftheater“, kündigten sich seine zukünftigen Thesen und die psychodramatherapeutische Funktion des Theaters an.

Um seine theatertheoretischen Konzepte auch umsetzen zu können, gründete er zunächst in der Maysedergasse im ersten Wiener Gemeindebezirk ein eigenes Stegreiftheater, welches sich - vorerst ungeplant - zur Geburtsstätte des Psychodramas entwickeln sollte. Die Aktivitäten Morenos fanden 1924 sogar in der zeitgenössischen Presse Beachtung.<sup>24</sup> Die Aktivitäten in der Maysedergasse wurden als befreiende Wiederbelebung des Stegreiftheaters gefeiert.<sup>25</sup> „Nach 1925 beschäftigte sich Moreno nicht mehr mit dem Konzept eines „reinen Stegreiftheaters“. Sein Interesse galt ausschließlich dem therapeutischen Theater.“<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> vgl. Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Jakob Levy Moreno, Überblick [http://www.vbkoe.org/jakob\\_levy\\_moreno\\_\\_ueberblick.html](http://www.vbkoe.org/jakob_levy_moreno__ueberblick.html) (28.2.2007)

<sup>23</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988, S. 13

<sup>24</sup> vgl. Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Jakob Levy Moreno, Stegreiftheater, [http://www.vbkoe.org/jakob\\_levy\\_moreno\\_\\_stegreiftheater.html](http://www.vbkoe.org/jakob_levy_moreno__stegreiftheater.html) (28.2.2007)

<sup>25</sup> vgl. „Das Theater von Morgen“. Kritik zu J.L. Morenos Stegreiftheater in der Maysedergasse. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, Wien vom 27. April 1924

<sup>26</sup> Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988, S. 51

Die schillernde Figur Morenos verband nicht nur Philosophie und Psychologie mit seinem experimentellen Theater, sondern auch verschiedenste religiöse Ansätze. Obwohl sephardisch-jüdischer Abstammung konfrontierte ihn seine Mutter mit christlichen Glaubensinhalten, eine weitere Quelle für Morenos Religiosität,<sup>27</sup> die sich nicht nur in seinem Selbstverständnis, sondern auch in seinen theoretischen Ansätzen wieder findet. „Das Christentum kann als die größte und genialste psychotherapeutische Methode angesehen werden, die jemals auf die Menschheit angewendet worden ist.“<sup>28</sup>

### **2.3 Die Entwicklung vom Theater zur Therapieform**

Zu Beginn der Geschichte des Psychodramas stand nicht die Absicht im Mittelpunkt, eine neue Therapieform zu etablieren, sondern einfach die Lust am Theaterspielen. Man traf sich im Stegreiftheater in der Maysedergasse um selbst aktiv zu spielen und um gegen das traditionelle Theater zu opponieren. In diesem Theater brauchte man keinen Theaterschriftsteller und keinen geschriebenen Text. Jeder ist Zuschauer und Schauspieler zugleich.<sup>29</sup>

Die heilende Kraft des Theaters wurde Moreno bewusst vor Augen geführt, als auf dieser Stegreiftheaterbühne die Mitwirkenden von ihm aufgefordert wurden, Szenen aus ihrem privaten Leben zu spielen. So kam es, dass nach Wiederholen der jeweiligen individuellen Konfliktsituationen auf der Bühne, die Akteure in ein kathartisches Lachen ausbrachen. Plötzlich wussten sie über die Ursachen des eigenen persönlichen Konfliktes Bescheid<sup>30</sup> - das Psychodrama war geboren. Moreno beschreibt seine Erfahrungen in der Maysedergasse:

„Als junger Arzt gründete ich das Stegreiftheater“ in der Maysedergasse, nahe der Wiener Oper. Dort wurde mir wieder klar,

<sup>27</sup> vgl. Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Jakob Levy Moreno, [http://www.vbkoe.org/jakob\\_levy\\_moreno\\_about.html](http://www.vbkoe.org/jakob_levy_moreno_about.html) (28.2.2007)

<sup>28</sup> Moreno, Jakob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie – Wege zur Neuordnung der Gesellschaft, 3. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1954, S. 4

<sup>29</sup> vgl. Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988, S. 49

<sup>30</sup> vgl. Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 300

welche therapeutischen Möglichkeiten, im Ausspielen, im aktiven und strukturierten Ausleben von seelischen Konfliktsituationen liegen.“<sup>31</sup>

Über die Arbeit auf der Bühne entdeckte Jakob Levy Moreno den „Gebrauch der Theatertechniken wie Rollenwechsel, Alter ego, Rollenspiel oder Rollensimulation für die Entwicklung seiner Theorie,“<sup>32</sup> die er zu seinem speziellen psychotherapeutischen Instrumentarium weiterentwickelte. Doch erst in den Vereinigten Staaten wurde das Psychodrama von Moreno als wissenschaftliche Methode eingesetzt. Moreno selbst gibt das Jahr 1931 an.<sup>33</sup>

In Amerika errichtete Jakob Levy Moreno sein eigenes Sanatorium in Beacon, das jahrzehntelang die führende Einrichtung für psychodramatische Therapien war. „1942 gründete Moreno die American Society for Group Psychotherapy and Psychodrama, die zum professionellen Verband dieses neuen Bereichs wurde.“<sup>34</sup> Moreno starb als hoch geehrter Mann am 14.5.1974 in Beacon, New York.

## 2.4 Psychodramatechniken

Aus tiefenpsychologischer Sicht gibt es laut Unterteilung des Psychiaters und Psychotherapeuten Reinhard T. Krügers acht zentrale Psychodramatechniken, mit denen sich jedes Psychodramaspiel leiten lässt: Den Szenenaufbau, das Doppeln, die szenische Aktion, das Rollenspiel und Spiegeln, den Rollentausch, das Rollenfeedback und die Interpretation, den Szenenwechsel, sowie das Sharing.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.14

<sup>32</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 12

<sup>33</sup> vgl. Petzold, Hilarion G.: Psychodrama-Therapie – Theorie, Methoden, Anwendung in der Arbeit mit alten Menschen, 2. Aufl., Junfermann: Paderborn 1985, S. 21

<sup>34</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 23

<sup>35</sup> vgl. Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 85



Anne Schützenberger-Ancelin listet alphabetisch geordnet 76 verschiedene Techniken auf.<sup>36</sup> Sie bezieht sich dabei auf Moreno selbst, der einen Mitarbeiter erwähnt, der sogar 351 Methoden zählt. „Die Therapeuten sind oft gezwungen, im Augenblick eine neue Methode zu erfinden oder eine alte zu ändern, um einer komplizierten Lage zu begegnen.“<sup>37</sup>

Für den Untersuchungsgegenstand sind vor allem die Techniken szenische Aktion, Rollenspiel und Spiegeln und besonders Rollentausch und Rollenwechsel von Interesse. Die Techniken Szenenaufbau, Doppeln, Rollenfeedback und Interpretation, Szenenwechsel, sowie das Sharing und Amplifikation sind zwar im Zusammenhang mit der Untersuchung des Fernsehformats „Tausche Familie“ von sekundärer Bedeutung, für das Verständnis der Funktionsweise des Psychodramas sind sie jedoch unerlässlich. Ich möchte daher kurz auch auf diese – zumindest aus therapeutischer Sicht unverzichtbaren - Faktoren eingehen.

**Der Szenenaufbau** ist jene eröffnende Technik, mit welcher der Protagonist in einem Psychodrama eine Situation aus der Vergangenheit auf der Bühne anordnen kann. Auch eine Gruppe in einem Soziogramm beginnt eine Psychodramasitzung mit einem Szenenaufbau. Für Moreno ist der räumliche Rahmen der Ort, an dem der Mensch agieren/interagieren kann, „sei es durch Befreiung von unerträglichem Druck oder durch die Freiheit für Ausdruck und Erlebnis.“<sup>38</sup> Der Protagonist lebt seine eigene Wirklichkeit, wobei es nicht von Belang ist, ob diese der Wahrheit entspricht oder nicht.

Für die Therapie zählt lediglich die eigene subjektiv erlebte, wahrgenommene Wahrheit. „Es geht im Psychodrama nicht um die objektive Wahrheit, sondern um die tiefere intersubjektive Wahrheit, um Wahrheit als existentielle Qualität,

---

<sup>36</sup> vgl. Schützenberger-Ancelin, Anne: Psychodrama. Ein Abriß. Erläuterungen der Methoden, Hippokrates: Stuttgart 1979, zitiert nach: Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 84

<sup>37</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.99

<sup>38</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.77

die den Stimmen der Unsichtbaren Worte verleiht.“<sup>39</sup>

Unter **Doppeln** versteht man die Übernahme der Rolle des Protagonisten durch den Therapeuten oder durch andere Mitspieler, die dann als sogenannte Hilfs-Iche agieren. Durch dieses aktive Eingreifen kann der Psychodramaleiter eine ins Stocken geratene Psychodramasitzung wieder in Schwung bringen, indem er mit Hilfe der Einfühlung die Aussagen des Patienten selbst verbalisiert oder durch die Hilfs-Iche darstellen lässt. „Der Therapeut kann dort die Körperhaltung oder die Gangart des Protagonisten einnehmen, um die gleiche Körperempfindung in sich wachzurufen.“<sup>40</sup>

Das **Rollenfeedback** ist jene Technik, die eine Bewusstseinsweiterung und Selbstinterpretation erst möglich macht. Es kann innerhalb einer Spielszene oder als allgemeines Rollenfeedback in der Nachbesprechung angewendet werden.<sup>41</sup> Für eine gelingende Psychodramasitzung ist das Rollenfeedback unerlässlich.

Versucht man während der Therapie der Konfliktszene ähnliche Szenen – häufig handelt es sich dabei um Szenen aus der Kindheit – darzustellen, um die Interpretation zu fördern, spricht man von **Szenenwechsel**. Diese Technik ist besonders bei Verdrängungen indiziert. Im Spiel ist laut Krüger vorerst das Symptom auf dem Hintergrund des Evidenzerlebnisses zu erarbeiten damit der Patient „den Sinn seines Symptoms darüber hinaus auch für die aktuelle Konfliktsituation erkennt.“<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 20

<sup>40</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 117

<sup>41</sup> vgl. Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 177

<sup>42</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 193

**Sharing** ist schließlich jene Technik, die im Psychodrama wieder „die Gruppendynamik deutlicher zutage“<sup>43</sup> treten lässt. Sharing ist ein relativ neuer Begriff, der bei Moreno eher unter der Bezeichnung Gruppenkatharsis zu finden ist und auf den gruppentherapeutischen Effekt des Psychodramas verweist. Nach Moreno erfüllt das Publikum einen doppelten Zweck. „Es kann dazu dienen, dem Patienten zu helfen, oder kann selbst zum Patienten werden.“<sup>44</sup>

## **2.5 Psychodramatechniken, die für den Untersuchungsgegenstand von besonderer Relevanz sind**

### **2.5.1 szenische Aktion**

Der Begriff Psychodrama setzt sich aus den griechischen Wörtern Psyche und Drama zusammen. Psyche steht für Seele oder Seelenleben, während das Wort Drama mit Handlung übersetzt werden kann. Für Jakob Levy Moreno kann das Psychodrama „als diejenige Methode bezeichnet werden, welche die Wahrheit der Seele durch Handeln ergründet.“<sup>45</sup> Das Handeln, das aktiv Werden - also die szenische Aktion - steht im Zentrum des Psychodramas. Ganz im Sinne der Bedeutung des lateinischen Wortes Aktion welches für gemeinsame gezielte Handlung steht.

Im Gegensatz zum griechischen Drama, welches einen Textdichter und einer Dramaturgie bedurfte, „erfordert das Psychodrama jedoch „keine theatralische Inszenierung – ein häufiges Missverständnis“<sup>46</sup> wie Moreno betont. „Es wird in situ durchgeführt, d.h. wo immer sich der Patient befindet.“<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 206

<sup>44</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.79

<sup>45</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.77

<sup>46</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.84

<sup>47</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.84

### **2.5.2 Rollenspiel und Spiegeln**

Im Rollenspiel werden die Wurzeln des Psychodramas im Stegreifspiel evident. Man findet diese Technik in den bereits erwähnten Spezialformen, wie dem Märchenspiel oder dem Bibliodrama genauso wieder, wie in jedem protagonistenzentrierten Psychodrama. Krüger:

„Das Rollenspiel als Technik wird im Psychodrama häufig unbemerkt angewandt, nämlich beim Mitspielen von Antagonistenrollen in protagonistenzentrierten Spielen anderer Gruppenteilnehmern. Die Auswahl von Antagonisten hat meiner Erfahrung nach in dreißig bis fünfzig Prozent etwas mit den persönlichen Konflikten des Antagonisten selbst zu tun und macht deshalb das Mitspielen in den Spielen anderer therapeutisch so effektiv.“<sup>48</sup>

### **2.5.3 Rollentausch und Rollenwechsel**

Eine der interessantesten Techniken des Psychodramas ist der Rollentausch. Für den Untersuchungsgegenstand ist diese Technik von besonderem Interesse, da die Fernsehserie „Tausche Familie“ den Rollentausch zum Thema macht. Im Zusammenhang mit der Fernsehserie wird daher auf die Anwendung und Wirkung dieser Psychodramatechnik besonderes Augenmerk gelegt werden.

In der Terminologie des Psychodramas versteht man unter Rollentausch die Übernahme einer Rolle einer anderen Person im therapeutischen Spiel. Zum Beispiel die Übernahme der Rolle des eigenen Vaters oder der Mutter durch den Patienten. Rollentausch ist nicht zu verwechseln mit Rollenwechsel, wo der Standpunkt bzw. die Haltung der gespielten Person gewechselt wird. So kann zum Beispiel mit Hilfe des Rollenwechsels die Rolle einer bestimmten, oder auch der eigenen Person, im fürsorglichen oder im eifersüchtigen Modus gespielt werden. Eine Rolle, die in einem ersten Durchgang als Leidender gespielt wird, kann in einem nächsten Durchgang als Wütender angelegt werden usw. Zusammen mit dem Therapeuten wird nach Einschätzung der

---

<sup>48</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 143

Sinnhaftigkeit des Rollenwechsels die Szene dann im neuen emotionalen Modus wiederholt. Der Rollenwechsel bietet somit den Teilnehmern am Psychodrama neue Bewertungsmöglichkeiten der Handlungen und des Verhaltens an. Moreno selbst verwendet zumeist den Begriff Rollenwechsel für beide Techniken. Eine Unterscheidung zwischen Rollentausch und Rollenwechsel findet erst in der weiterführenden Literatur statt.

Kinder praktizieren die Technik des Rollentausches im Spiel intuitiv und spontan. Sie haben so die Möglichkeit „allmählich mit der Realität der Du-Welten bekannt“<sup>49</sup> zu werden, wie Moreno feststellte. Eine Fähigkeit, die von Erwachsenen im Psychodrama erst mühsam wieder entdeckt und aktiviert werden muss.

Der Rollentausch im Psychodrama ermöglicht den Konflikt aus der Rolle des Gegenübers zu betrachten. „Das gleichzeitige innere Erleben der zwei gegensätzlichen Rollen hat einen großen therapeutischen Wert“<sup>50</sup> stellt Moreno in der Beschreibung dieser Methode fest. Durch die kurzfristige Identifikation mit dem Gegenspieler wächst das Verständnis für dessen Position. Darüber hinaus bietet der Rollentausch auch die Begegnung mit sich selbst an. Tauscht der Protagonist zum Beispiel die Rolle mit seinem Vater, so ermöglicht ihm dieser Tausch dessen Standpunkte kennen zu lernen und zugleich sich selbst gegenüber zu treten. Ein Perspektivenwechsel, der es ermöglicht, das Gegenüber und sich selbst besser zu verstehen.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.88

<sup>50</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.100

<sup>51</sup> vgl. Deutscher Fachverband für Psychodrama, <http://www.psychodrama-deutschland.de/> (28.2.2007)

### **3. Die Funktion der Katharsis im Theater und in der Psychotherapie**

Betrachtet man die Theatergeschichte fällt auf, dass die Erwartungen, die an die Funktion des Theaters gestellt wurden, zumeist hoch gesteckt waren. Sei es die moralische Weiterentwicklung des Bürgertums durch das Theater der Aufklärung oder die Änderung von machtpolitischen Verhältnissen in den Lehrstücken von Bertolt Brecht, die Funktion des Theaters stand stets im Fokus leidenschaftlicher Diskussionen. Der große Einfluss, den man der Bühne zusprach mobilisierte aber immer auch eine ambitionierte, bisweilen ziemlich hochkarätige Gegnerschaft. So versuchte bereits Platon die Macht der Mimesis zu schmälern, indem er das Abbilden der Wirklichkeit im Drama als moralisch verwerflich ansah. Für Platon war das Theater nur an oberflächlichen Erscheinungen interessiert und weit weg von der Wirklichkeit seiner philosophischen Entwürfe. Im ontologischen Modell seiner Ideenlehre bedeuten „die Wahrnehmungen in der Erscheinungswelt nur Spiegelungen, also nur Abbilder der wahren Ideen.“<sup>52</sup> Das Theater war für Platon daher nur eine Abbildung von der Abbildung und daher doppelt verwerflich. Platon lehnte prinzipiell alle mimetischen Formen der Kunst ab. Einzig erzählerische Formen, wie „das philosophische Lehrgedicht und die hymnische Dichtung“<sup>53</sup> wurden von ihm positiv bewertet. „Von Platon geht somit die Debatte über das Theater als Ort der Täuschung, Lüge und Verstellung aus, die zu einer im Abendland zeitweise verbreiteten Theaterfeindlichkeit führte.“<sup>54</sup>

Blickt man zurück in die griechische Polis, so stellt man fest, dass Theater von Beginn an multifunktional war. Neben seiner rituellen und politisch repräsentativen Bestimmung hatte das antike Schauspiel aber auch eine heilende Aufgabe zu erfüllen. Nach Aristoteles war die seelische Gesundheit

---

<sup>52</sup> Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule – Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, Jugend und Volk: Wien 1980, S. 37

<sup>53</sup> Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters, 1. Band, Metzler: Stuttgart 1993, S. 77

<sup>54</sup> Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Schmidt: Berlin 2001, S. 44

die wesentliche Funktion des Theaters, insbesondere der klassischen Tragödie. Durch Erreichen der sogenannten Katharsis sollte dem Publikum die Möglichkeit zur Reinigung von negativen Erregungszuständen geboten werden. In Bezug auf die Wirkung und Funktion des Theaters stand Aristoteles daher in Opposition zu seinem Lehrmeister Platon, der dem Schauspiel, wie eingangs bereits erwähnt, nichts Positives abgewinnen konnte.

Die Avantgarde des 20. Jahrhunderts brachte den alten Konflikt zwischen Platon und Aristoteles wieder ins Rollen. Bertolt Brecht ging mit den Theaterkonzepten seines epischen Theaters einen bewusst anti-aristotelischen Weg und polemisierte wiederholt gegen die Katharsistheorie. Er relativiert sie, indem er ihre unterhaltende Funktion hervorhebt:

„Jene Katharsis des Aristoteles, die Reinigung durch Furcht und Mitleid, oder von Furcht und Mitleid, ist eine Waschung, die nicht nur in vergnüglicher Weise, sondern recht eigentlich zum Zwecke des Vergnügens veranstaltet wurde.“<sup>55</sup>

Durch die Betonung der erzählerischen Strukturmomente rückt Brechts Theater wieder näher an Platons Position. Nicht eine Identifikation zum Zwecke einer Katharsis war das Ziel, sondern das distanzierte, reflektierte Betrachten.

Aufgrund des therapeutischen Aspekts, der dem Theater immer wieder beigemessen wurde, ist es nicht verwunderlich, dass die kathartische „Seelenreinigung“ im 20. Jahrhundert auch von Sigmund Freud aufgegriffen wurde. Freud erachtete die Katharsis nicht nur als unmittelbaren Vorläufer der Psychoanalyse, sondern er sah sie „trotz aller Erweiterungen immer noch als Kern in ihr enthalten“<sup>56</sup> Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigte sich Freud mit der kathartischen Methode, die „Ausgangspunkt für die spätere Entwicklung der Psychoanalyse als Therapieform und eigenem

---

<sup>55</sup> Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, In: Theaterarbeit 1947-1956 Chur – Zürich – Berlin, Suhrkamp: Frankfurt 1994, S. 27

<sup>56</sup> Dalma, Juan: Die Katharsis bei Aristoteles, Bernays und Freud, In: psychoneuro – Zeitschrift für Praxis und Klinik, 2004; 30(2) S. 112 <http://www.thieme-connect.com/ejournals/pdf/psychoneuro/doi/10.1055/s-2004-822432.pdf> (1.8.2007)

Wissenschaftszweig“<sup>57</sup> werden sollte. Bereits in dieser frühen Periode der Psychoanalyse ging es darum, traumatische Szenen wieder zu beleben, den eingeklemmten Affekten freie Bahn zu verschaffen und sie dadurch zu bewältigen.<sup>58</sup>

Anfang der 1960er Jahre erlebte die Katharsis auch in der experimentellen Psychologie eine Renaissance. Nach Untersuchungen des Aggressionspotentials von Probanden stellte Seymour Feshbach die Katharsishypothese auf, in welcher er postulierte, „dass das Ansehen und phantasierte Mitvollziehen von Gewalt das tatsächliche Ausagieren überflüssig mache.“<sup>59</sup> Im Zusammenhang mit der Gewaltdebatte in Bezug auf Computerspiele und Filme ist die Katharsistheorie auch in letzter Zeit wieder bemüht worden. Als Methode des gesteuerten Abreagierens gilt die Hypothese jedoch heute allgemein als widerlegt<sup>60</sup>.

Als Phänomen in therapeutischen Prozessen hat die Katharsis, wenn auch in abgewandelter Form, jedoch auch weiterhin ihren Platz. Die kathartische Reaktion findet sich nicht nur in den Anfängen von Freuds Psychoanalyse wieder, sondern auch in der Gegenwart der Psychotherapie. Sie ist in der Urschreithherapie von Arthur Janov genauso verankert,<sup>61</sup> wie schließlich im Psychodrama von Jakob Levy Moreno.

---

<sup>57</sup> Dalma, Juan: Die Katharsis bei Aristoteles, Bernays und Freud, In: psychoneuro – Zeitschrift für Praxis und Klinik, 2004; 30(2) S. 113 <http://www.thieme-connect.com/ejournals/pdf/psychoneuro/doi/10.1055/s-2004-822432.pdf> (1.8.2007)

<sup>58</sup> vgl. Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S.55

<sup>59</sup> Winterhoff-Spurk, Peter: Medienpsychologie – Eine Einführung, Köln: Kohlhammer 1999, S. 108

<sup>60</sup> vgl. Meier, Lorenz; Raess, Simon: Skript der Veranstaltung „Einführung in die Medienpsychologie im Wintersemester 2003, Prof. Dr. Groner, Institut für Psychologie, Uni Bern; <http://visor.unibe.ch/ws03/medieneinf1/Script%20MPWS03.pdf>, S. 24

<sup>61</sup> vgl. Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S.55



### **3.1 Die „therapeutische“ Funktion des Theaters aus der Sicht Aristoteles**

Der Wunsch nach einem Theater das heilt ist uralt und führt uns daher unweigerlich wieder zurück zu Aristoteles, dem quasi ersten „Theaterwissenschaftler“ des Abendlandes: Mit seiner, obwohl nur in Teilen erhaltenen, Poetik legte er den Grundstein für viele weitere Betrachtungen jeglichen theatralen Geschehens. Spätestens seit Umberto Ecos Erfolgsroman „Im Namen der Rose“ ist auch einem größeren Kreis bekannt, dass der zweite Teil der Poetik, der sich vermutlich mit der Komödie beschäftigt hat, verloren gegangen ist. Die Wissenschaft konnte sich daher immer nur auf den Teil beschränken, der sich mit der Tragödie auseinandersetzt. In diesem Teil legte Aristoteles seine Definition der Tragödie fest, die sich wie ein roter Faden durch die Theatergeschichte zieht.

Der Begriff „Katharsis“ steht im Zentrum der aristotelischen Definition der Tragödie. Ein Terminus, der inzwischen längst in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist. Da sich die Katharsis als Reinigung von Affekten durch mimetische Prozesse versteht, ist sie natürlich auch aus psychodramatischer Sicht interessant. Die aristotelische Katharsis, die durch „Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, [...] Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von Erregungszuständen“<sup>62</sup> bewirkt, schreibt dem Theaters dezidiert eine therapeutische Funktion zu. Die für die Katharsis notwendigen Emotionen – im griechischen Originaltext Eleos und Phobos genannt – werden je nach Zeit und Verständnis unterschiedlich übersetzt.

Die Tatsache, dass Aristoteles aus einer Arztfamilie stammt und dass der Begriff ursprünglich für eine Art medizinische Entgiftung stand, unterstreichen seine therapeutische Konnotation. In der antiken Medizin wurde die Verunreinigung von Körpersäften als Ursache für Erkrankungen angenommen. Die Katharsis hatte das Purgieren von diesen schlechten Säften zum Ziel. Aristoteles überträgt den Begriff, der auch religiöse Bedeutung hatte, aus dem

---

<sup>62</sup> Aristoteles: Poetik (Griechisch/Deutsch), Reclam: Stuttgart 1982, S. 19

medizinischen Bereich in die Dichtkunst.

Ruth Dietz geht noch einen Schritt weiter und kommt zu dem Ergebnis, dass „Tragödie und Komödie, so sie denn nach den von Aristoteles in seiner Poetik gegebenen Instruktionen angefertigt werden, durchaus als psychodramatische Prozesse aufzufassen sind.“<sup>63</sup> Die Tragödie bei Aristoteles weist laut Dietz sämtliche Eigenschaften auf, die „psychodramatischen Lernprozessen definitionsgemäß zukommen,“<sup>64</sup> während die Komödie unter dem Begriff psychodramatische Abreaktion subsumiert werden kann.<sup>65</sup>

Auch Kindermanns Ausführung zur Wirkung der Katharsis in der griechischen Polis lässt einen psychodramatischen Prozess vermuten. Denn „erst in der durch die Aufführung und ihre Publikumswirkung heraufbeschworenen Katharsis vollendet sich die Tragödie“<sup>66</sup> im Sinne Aristoteles. Für Kindermann ist bewiesen, „dass die Griechen der Antike keine gleichgültig-zurückhaltenden Theaterbesucher waren“ und dass diese Theatererlebnisse neben der Katharsis auch Einsicht gewährten, dass durch Miterleben, Mitleiden oder Mitlachen hervorgerufen wurde.<sup>67</sup>

### **3.2 Die Modifikation der Funktion der Katharsis für das Theater der Aufklärung**

Mit Beginn der Aufklärung entfacht erneut eine Debatte über Wirkung und Funktion des Theaters. Der Bürger des 18. Jahrhundert wurde als entwicklungsfähig gesehen und war nicht mehr so milieugeprägt wie in den vorangegangenen Epochen. Die Vertreter der deutschen Aufklärung, wie der

---

<sup>63</sup> Dietz, Ruth: Tragödie und Komödie bei Aristoteles – Zwei psychodramatische Prozesse?, Murken-Altrogge: Herzogenrath 1996, S. 11

<sup>64</sup> Dietz, Ruth: Tragödie und Komödie bei Aristoteles – Zwei psychodramatische Prozesse?, Murken-Altrogge: Herzogenrath 1996, S. 91

<sup>65</sup> vgl. Dietz, Ruth: Tragödie und Komödie bei Aristoteles – Zwei psychodramatische Prozesse?, Murken-Altrogge: Herzogenrath 1996, S. 111

<sup>66</sup> Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Antike, Müller: Salzburg 1979, S.64

<sup>67</sup> vgl. Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Antike, Müller: Salzburg 1979, S. 65

Philosoph Christoph Freiherr von Wolff, gehen von dieser veränderten Position aus. „Für Wolff ist der Mensch – nach Aristoteles – ein animal sociale. Sein Optimismus hinsichtlich der Bildungsfähigkeit des Menschen zur Vollkommenheit hin ist ohne Einschränkung.“<sup>68</sup> Nun galt es das Theater ebenfalls den veränderten Bedürfnissen anzupassen. Um den hochmoralischen Anforderungen der Aufklärer gerecht zu werden, liegt die Aufgabe der Schaubühne nun nicht mehr im Vergnügen, sondern wird ausschließlich in ihrer sittlich-bildenden Wirkung gesehen.<sup>69</sup>

Zu diesem Zweck wird auch die Katharsistheorie neu diskutiert. Gotthold Ephraim Lessing plädiert zwar auf eine Rückbesinnung auf Aristoteles, definiert aber die Katharsis neu. Für Lessing ist die seinerzeit übliche Übersetzung der griechischen Begriffe *eleos* und *phobos* falsch. In seiner Hamburgischen Dramaturgie hält er fest:

„Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines anderen, für diesen anderen , erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt, es ist die Furcht, dass die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: Diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“<sup>70</sup>

Durch das Angebot einer Identifikationsebene und den stärkeren Reflexionsgrad gewinnt die Katharsis an psychotherapeutischer Bedeutung, auch wenn Lessing den Begriff in erster Linie in erzieherischer und nicht in therapeutischer Absicht neu definiert.

---

<sup>68</sup> Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule – Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, Jugend und Volk: Wien 1980, S. 37

<sup>69</sup> vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Schmidt: Berlin 2001, S. 50

<sup>70</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Reclam: Stuttgart 1981, S. 383

Das neu gebildete Ideal der bürgerlichen Familie, welches nach Hassel auch für „die heute gelebte Familienwirklichkeit von prägender Bedeutung ist,“<sup>71</sup> rückt ins Zentrum der theoretischen Auseinandersetzung über den Zweck des Theaters. Das bürgerliche Trauerspiel entsteht und ist maßgeblich an der Konstitution dieses neuen Familienbildes beteiligt. Nicht mehr Könige und Helden bewegen sich nun auf der Bühne, sondern Bürger mit denen sich die Zuschauer identifizieren konnten.

„Im Mittelpunkt dieses neuen Familienleitbildes stehen eine veränderte Einstellung zur Ehebeziehung, für deren Zustandekommen nun die Liebe ein wesentliches Motiv darstellt, und die Emotionalisierung und Intensivierung der Beziehung zwischen Eltern und Kindern.“<sup>72</sup>

Diese in der Aufklärung beginnende Emotionalisierung der Familie, die für den Soziologen Richard Sennett Hand in Hand mit dem Verfall des öffentlichen Lebens einhergeht und schließlich in einer Tyrannei der Intimität<sup>73</sup> gipfelt, spitzt sich bis heute immer mehr zu. Die Gesellschaft wird „heutzutage einzig in psychologischen Kategorien gemessen“<sup>74</sup> meint Sennett. Für ihn bedeutet diese Entwicklung einen schmerzlichen Verlust, da die Welt der Empfindungen „nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt wird, die eine Art Gegengewicht zur Intimität darstellt.“<sup>75</sup> Für den Untersuchungsgegenstand ist diese Entwicklung der Gesellschaft, die sich auch in der Gestaltung vieler Fernsehsendungen wieder spiegelt, von besonderer Bedeutung, da Emotionalität und Psychologisierung auch wesentliche Bestandteile der Dramaturgie der Fernsehsendung „Tausche Familie“ sind. Die „Tyrannei der Intimität“ scheint zum Paradigma der Sendeinhalte des heutigen Reality-TV

---

<sup>71</sup> Hassel, Ursula: Familie als Drama, Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück, Aisthesis: Bielefeld 2002, S. 22

<sup>72</sup> Hassel, Ursula: Familie als Drama, Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück, Aisthesis: Bielefeld 2002, S. 22

<sup>73</sup> vgl. Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 424

<sup>74</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 425

<sup>75</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 19

geworden zu sein.

### **3.3 Der Katharsisbegriff bei Jakob Levy Moreno**

Jakob Levy Moreno griff die Katharsis ebenfalls auf und sieht in ihr letztendlich auch das Ziel des Psychodramas. Für ihn gab es zwei Wege, die zur psychodramatischen Sichtweise der Katharsis führten:

„Der eine führte vom griechischen Drama zum konventionellen heutigen Drama, und damit einher ging die allgemeine Übernahme des aristotelischen Katharsis-Konzepts. Der andere Weg geht zurück auf die Religionen des Ostens und des Nahen Ostens.“<sup>76</sup>

Durch die Bezugnahme zum griechischen Theater der Antike zielt Moreno auf die Katharsis der Zuschauer. Der individuelle Aspekt der Katharsis im Psychodrama wird durch den religiösen Bezug hergestellt. „In der religiösen Situation wurde der kathartische Prozess im Individuum selbst lokalisiert.“<sup>77</sup> Durch die Beschreibung dieser beiden Bezugsebenen definiert Moreno das Psychodrama einerseits als kathartisches Theater und andererseits als spirituelle Reflexionsmöglichkeit. Moreno verbindet somit die künstlerische aktive mit einer geistlich-spirituellen Ebene und verknüpft sie mit seinen Theorien. Für Moreno werden diese beiden Entwicklungen „im psychodramatischen Konzept der Katharsis zu einer Synthese gebracht.“<sup>78</sup>

Auch in einem weiteren Erklärungsversuch bringt Jakob Levy Moreno das Psychodrama in einen religiösen und philosophischen Zusammenhang. Ganz nach Moreno sollte sich auch der Psychodramatherapeut zwei Lehrmeistern verpflichtet fühlen: Nämlich Jesus und Sokrates. Der Psychiater Reinhard T. Krüger meint: „Das Jesus-Prinzip erfüllt sich im Psychodrama durch die Teilhabe am Selbstorganisationsprozess des Protagonisten in komplementärer

---

<sup>76</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 89

<sup>77</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 90

<sup>78</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 90

und konkordanter Identifikation“.<sup>79</sup> Das Sokratesprinzip hingegen fundiert sich im therapeutischen Prinzip des „Nicht-Wissens“, das die therapeutische Unvoreingenommenheit festschreiben soll. Die christliche Nächstenliebe, das empathische Mitfühlen, findet seine notwendige komplementäre Ergänzung also in der fragenden Haltung des „Nicht-Wissens“<sup>80</sup> des Therapeuten. Die sehr persönliche Begriffswelt Morenos und die Verknüpfung mit religiösen Inhalten hat sich nicht immer förderlich auf die Durchsetzung des Psychodramas ausgewirkt.

„Eine gewisse Tragik in dieser Entwicklung ist nicht zu übersehen. Als einer der Begründer der modernen Gruppenpsychotherapie und zweifelslos von einem tief verwurzeltem Idealismus getragen, steht Moreno in der Gruppenpsychotherapie allein da. Seine Verfahren gewannen längst nicht die Resonanz, die er anstrebte. Er verkörpert so fast den Zustand des Individuums, den er zu überwinden suchte, nämlich die Isolierung.“<sup>81</sup>

Im Psychodrama von Jakob Levy Moreno bleibt die Katharsis nicht allein auf den Protagonisten beschränkt. Sowohl die Gruppenmitglieder, als auch die Zuschauer können sich beim Beiwohnen einer Psychodramasitzung kathartische Erlebnisse erwarten. Moreno beschreibt seine Erfahrungen, die er auf der Psychodramabühne gemacht hat folgendermaßen:

„Wir haben herausgefunden, dass Personen die Zeugen einer psychodramatischen Aufführung sind, oft sehr verstört werden. Manchmal verlassen sie das Theater jedoch sehr erleichtert, fast als wenn es ihre eigenen Probleme gewesen wären, die auf der Bühne gerade durchgearbeitet wurden. Erfahrungen wie diese führten uns zur aristotelischen Sichtweise der Katharsis zurück – als einer, die im

---

<sup>79</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 259

<sup>80</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 261

<sup>81</sup> Ploeger, A.: Das Psychodrama als Therapieform in der Klinik, In: Preuß, H.G. (Hrsg.): Analytische Gruppenpsychotherapie, München 1966, S. 222, zitiert nach: Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S. 163

Zuschauer stattfindet.“<sup>82</sup>

Den Unterschied zwischen der Katharsis im Theater und der bei einer psychodramatischen Aufführung erklärt Moreno anschaulich an Hand eines Beispiels:

„Der Zuschauer im konventionellen Theater und der Zuschauer einer psychodramatischen Vorstellung können mit einem Menschen verglichen werden, der den Film eines Vulkanausbruches sieht, und einem Menschen, der den Ausbruch vom Fuß des Berges aus selbst beobachtet. Es ist das Drama des Lebens in der ursprünglichen Form, das durch das Mittel des therapeutischen Theaters ins Blickfeld rückt; sonst geschieht das niemals.“<sup>83</sup>

Aufgrund dieser Beobachtungen stellt sich im Zusammenhang mit dem Untersuchungsgegenstand natürlich die Frage, ob die These der Gruppenkatharsis auch auf das Fernsehpublikum einer Realityshow übertragbar ist. Moreno selbst sieht die Beschaffenheit des Psychodramas auch geeignet um eine größere Zahl von Menschen zu erreichen. Er nennt große Krankenhäuser, Erziehungsberatungsstellen und sogar Gemeindefesttheater,<sup>84</sup> die unter bestimmten Voraussetzungen und der konkreten Durchführung der Psychodramarichtlinien diese Aufgabe übernehmen könnten.

Natürlich werden bei einer Fernsehshow die Richtlinien eines Psychodramas nicht beachtet, da aber Moreno in seinen Schriften dezidiert die Katharsis der Zuschauer erwähnt, ist eine entsprechende Wirkung daher nicht auszuschließen. Nach den Schlüssen von Moreno müsste daher auch ein Fernsehpublikum das Reality-TV konsumiert nicht nur das Potential einer „konventionellen“ Katharsis besitzen, sondern auch eine Katharsis im psychodramatischen Sinn erleben können. Da die Darsteller im Reality-TV keine Rolle spielen, sondern sich selbst, sind die Voraussetzungen für eine

---

<sup>82</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 98

<sup>83</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 99

<sup>84</sup> vgl. Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 101

psychodramatische Wirkung gegeben. So wie im Psychodrama spielen sie „sich selbst, ihre eigenen Probleme und Konflikte.“<sup>85</sup>

Welche Art von Katharsis das Fernsehpublikum letztendlich durchlebt, wird schwer festzumachen sein, da Untersuchungen diesbezüglich fehlen. Die Realityshows des Fernsehens stehen am Ende einer langen Geschichte der Unterhaltung. Sie sind Show, aber mit dem besonderen Anspruch der authentischen Wirklichkeit. Die Voraussetzung für eine klassische kathartische Wirkung haben aber auch diese Sendungen. Ari Hiltunen, Chefeinkäufer des finnischen Fernsehsenders YLE, sieht die aristotelische Dramaturgie und deren Wirkweise bis hin zu aktuellen Fernsehserien erhalten. Übersetzt man die Begriffe Mitleid und Furcht gemäß heutiger Ausdrucksweise mit Identifikation und Spannung<sup>86</sup> funktioniert laut Hiltunen das Vergnügen und die Lust an der Katharsis noch immer. Somit kann davon ausgegangen werden, dass gerade Reality-TV mit seinem hohem Identifikationsangebot auch kathartische Erlebnisse bewirken kann.

---

<sup>85</sup> Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989, S. 99

<sup>86</sup> vgl. Hiltunen, Ari: Aristoteles in Hollywood, Das neue Standardwerk der Dramaturgie, Bastei Lübbe: Bergisch Gladbach 2001, S.46



## 4. Die Emotionalisierung der Fernsehinhalte

Beginnend mit der Beendigung des Sendemonopols für öffentlich-rechtliche Fernsehanstalten in Deutschland und der Etablierung von Satelliten- und Kabelfernsehen ist gegen Ende der achtziger Jahre eine stete Zunahme von Fernsehprogrammen zu verzeichnen. Nach dem sich das Privatfernsehen etabliert hatte, ließ Mitte der neunziger Jahre die Einführung des digitalen Fernsehens das Angebot weiter stark anwachsen. Schöpft man alle Möglichkeiten des digitalen Fernsehens aus, stehen zur Zeit, zumindest theoretisch, im deutschsprachigen Raum und somit auch in Österreich jedem Haushalt mehrere hundert Fernsehkanäle zur Verfügung. Das Satellitensystem ASTRA, welches in Europa über 107 Millionen Satelliten- und Kabelhaushalte versorgt, bietet in seiner Broschüre sogar über 500 TV-Programme an.<sup>87</sup> Dieses Angebot inkludiert jedoch auch Pay-TV-Sender und viele fremdsprachige Fernsehprogramme. Da lückenlos und rund um die Uhr gesendet wird, steht ein beachtliches Mehr an Sendezeit zur Verfügung, welches täglich neuen Bedarf nach Versorgung mit Inhalten erzeugt.

Dem vermehrten Sendeangebot steht jedoch eine ziemlich stabile Zeitspanne des Konsums von Fernsehzeit gegenüber. So betrug die Gesamt-Sehdauer der Zuschauer in Deutschland im Jahre 1997 183 Minuten pro Tag. Vergleicht man diese Zahl zum Beispiel mit der Sehdauer von 1992, so ergibt sich eine Erhöhung von nur 25 Minuten.<sup>88</sup> Berücksichtigt man, dass im Beobachtungszeitraum von 1988 bis 2006 die Jahre von 1992 bis 1997 jene mit den markantesten Zuwächsen sind, sind diese Zahlen eher enttäuschend. Neuere Zahlen ergeben für die Sendeanstalten noch weniger Erfreuliches. So gab es zum Beispiel in den Jahren 2004 bis 2006 nur Zuwächse von jeweils einer Minute pro Jahr.

Die österreichischen Daten dokumentieren ähnliche Fakten. 1997 betrug die

---

<sup>87</sup> vgl. ASTRA Broschüren, [http://www.ses-astra.com/consumer/sites/de/-More\\_info/Brochures/index.php](http://www.ses-astra.com/consumer/sites/de/-More_info/Brochures/index.php) (29.3.2007)

<sup>88</sup> vgl. Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung, Sehdauer, <http://www.agf.de/-daten/zuschauermarkt/sehdauer/> (29.3.2007)

Sehdauer 142 Minuten. Gegenüber 1992 bedeutet dies eine Steigerung um nur 13 Minuten. Im Jahr 2006 verbrachten die Österreicher im Schnitt 163 Minuten pro Tag vor den Fernsehgeräten. Abgesehen davon, dass diese Zahl im Vergleich mit Deutschland eine noch geringere Sehdauer verdeutlicht, bedeutet dieser Wert gegenüber 2005 sogar einen Rückgang der Sehdauer von 3 Minuten pro Tag.<sup>89</sup> Einem ungleich vermehrten Programmangebot steht daher ein nur langsam wachsendes und teilweise sogar stagnierendes Konsumverhalten gegenüber.

Der Kampf um die Aufmerksamkeit der Fernsehzuschauer nimmt daher eine zentrale Stellung ein. Klaus Kreimeier erachtet die Aufmerksamkeit der Zuseher als „Leitwährung“<sup>90</sup> der Unterhaltungsindustrie, stellt aber erschwerend ein vermehrt selektives Konsumverhalten fest. Problematisch erweist sich dabei zusätzlich, dass der Rezipient „die Strategien medialer Wunscherfüllung durchschaut und es gelernt hat, mit seiner Aufmerksamkeit sparsam umzugehen.“<sup>91</sup>

#### **4.1 Verändertes Rezeptionsverhalten**

Zu Beginn der Fernsehgeschichte war es das Radio, welches als altes Medium vom Fernsehen zum Begleitmedium degradiert wurde. Wenn heute Stefan Münker das Ende der Ära des Fernsehens prognostiziert, steht das Internet im Verdacht am Bedeutungsschwund des Fernsehens beteiligt zu sein. Münker sieht das Fernsehen nur mehr als „ein Medium neben anderen.“<sup>92</sup>

Doch bereits lange vor dem Auftreten des neuen Mediums büßte das Fernsehen seinen Status ein. Das Internet gewann erst Mitte der neunziger

---

<sup>89</sup> vgl. Medienforschung ORF, Fernsehnutzung in Österreich, [http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen\\_nutzungsverhalten.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm) (28.3.2007)

<sup>90</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 182

<sup>91</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 183

<sup>92</sup> Münker, Stefan, Epilog zum Fernsehen, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 220

Jahre an Bedeutung, also lange nachdem das Fernsehen sich bereits strukturell und inhaltlich verändert hatte. Das neue Medium kann daher nicht für den Wandel des alten Mediums verantwortlich gemacht werden. „Es selbst hat diese Degradierung mit sich vollzogen,“<sup>93</sup> meint Sichtermann. „Bis 1984 galt das Fernsehgerät als Prestigeobjekt.“<sup>94</sup> Allabendlich versammelten sich die Familien um den Fernseher und generierten so eine ergiebige Quelle für Gesprächsstoff. Dem Fernsehen konnte alleine schon deswegen seine durchaus soziale Funktion nicht abgesprochen werden. Doch das Fernsehereignis für alle, „wie früher die große Samstagabendshow, die ein Großteil der Bevölkerung gesehen und am folgenden Tag zum zentralen Gesprächsthema gemacht hat“<sup>95</sup>, gibt es nicht mehr. „In den Zeiten der Straßenfeger waren Einschaltquoten von sechzig oder siebzig Prozent keine Seltenheit.“<sup>96</sup> Der derzeitige Quotensieger des ORF, die Nachrichtensendung „Zeit im Bild 1“, liegt gerade mal bei 17%.<sup>97</sup>

Mit Aufkommen der Privatsender veränderte das Fernsehen aber seine Funktion. Die zunehmende Marktorientierung konstituierte neue Schwerpunkte und beeinflusste Form und Inhalt. Parallel zu diesem Paradigmenwechsel und mit Zunahme der Sender hat sich auch das Verhältnis der Zuseher zum Medium verwandelt. So hat das Fernsehen sich vom familiären Gemeinschaftsereignis zum „Tagesbegleitmedium“<sup>98</sup> entwickelt. Die Aufmerksamkeit die dem Medium in den Anfangsjahren gewidmet wurde, hat also eindeutig nachgelassen. Die Sendevielfalt hat sich auf das

---

<sup>93</sup> Sichtermann, Barbara, Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 115

<sup>94</sup> Sichtermann, Barbara, Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 115

<sup>95</sup> Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 9

<sup>96</sup> Münker, Stefan, Epilog zum Fernsehen, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 221

<sup>97</sup> TV-Quoten aktuell, [http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen\\_teletext.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_teletext.htm) (28.3.2007)

<sup>98</sup> Sichtermann, Barbara, Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 113

Rezeptionsverhalten inflationär ausgewirkt, „sodass sich der Bildschirm mehr und mehr zum Hintergrundmedium entwickelt hat.“<sup>99</sup> Man sitzt nicht mehr gemeinsam vor dem Apparat, sondern zappt, womöglich jeder vor seinem eigenen Gerät, durch die Kanäle und hält je nach persönlichem Interesse Ausschau.

Auf Grund dieses neuen Rezeptionsverhaltens werden „solche Programme attraktiv, die eine vergleichsweise geringe Konzentration erfordern.“<sup>100</sup> Sendungen mit kürzeren Narrationsformen, wie die Sendungen des Reality-TVs, erweisen sich für das geänderte Rezeptionsverhalten, wie auch für die Werbeeinschaltungen, geeigneter als Sendungen, die eine längere Konzentration erfordern.

Die Multiplizierung der Fernsehprogramme befördern auch den Trend zum eigenen TV-Gerät. War Fernsehen bis dahin noch von Konsensbildung innerhalb der Familie abhängig, so verunmöglicht die isolierte Auseinandersetzung mit dem Medium die letzten Reste des gemeinschaftlichen Erlebens. Jenes Fernsehgerät, welches womöglich integriert in ein Möbelstück an einem zentralen Platz in der Wohnung aufgestellt ist, verschwindet zunehmend. Darüber hinaus ist bei Jugendlichen allgemein ein geringeres Interesse am Medium Fernsehen festzustellen als bei den älteren Zusehern. Vergleicht man die Zahlen der Fernsehnutzung in Österreich ergeben sich markante Zahlen. Sitzt die Gruppe der 50 – 59-jährigen 205 Minuten und die der über 60-jährigen sogar 246 Minuten vor den Bildschirmen, so verbringen die 30 - 39-jährigen wesentlich weniger Zeit, nämlich nur 124 Minuten, und die 12 - 29-jährigen sogar nur mehr 97 Minuten vor den Fernsehgeräten. Die 40 - 49-jährigen liegen im Mittelfeld mit 152 Minuten. Mit zunehmenden Alter ergibt sich somit eindeutig eine Steigerung des Fernsehkonsums,<sup>101</sup> der aber alleine oder im kleinsten Kreis stattfindet:

---

<sup>99</sup> Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004, S.

<sup>100</sup> Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004, S. 195

<sup>101</sup> vgl. Medienforschung ORF, Fernsehnutzung in Österreich, [http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen\\_nutzungsverhalten.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm) (2.4.2007)

„Selbst in den Familien, in denen regelmäßig gemeinsam gefernseh wird, dem Medium also eine für das Zusammenleben strukturierende Funktion zukommt, stellen die Eltern fest, dass sich die Heranwachsenden zunehmend zurückziehen, um in ihrem Zimmer alleine zu sein, allein Musikhören wird wichtiger als gemeinsames Fernsehen.“<sup>102</sup>

Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass der „Rückzug“ der Jugendlichen auch vermehrt zur Nutzung des Internets verwendet wird. Die Austrian Internet Monitor-Methode vermerkte, dass im 4. Quartal 2006 „die Internet-Penetration der österreichischen Haushalte erstmals die 60 %-Marke erreicht, damit können 4,05 Mio. Österreicher/innen ab 14 Jahren von zu Hause aus ins Internet einsteigen.“<sup>103</sup>

Vielen Haushalten steht somit ein konkurrenzfähiges Medium zur Verfügung. Bei der Nutzung des Internets verhält sich die Altersstruktur der Nutzer erwartungsgemäß umgekehrt. Jüngere nutzen, begünstigt durch bessere Kenntnis der modernen Technologien, das Internet ungleich stärker als ältere Bevölkerungsgruppen.

Für die Anbieter der Fernsehsender könnten die möglicherweise wegbrechenden Zuschauerkreise ein immer größeres Problem werden. Das unkalkulierbare Fernsehverhalten der Rezipienten bereitet den Programmverantwortlichen schon seit längerem Kopfzerbrechen. „Mit dem Auftauchen immer zahlreicherer Fernsehprogramme ist der berechenbare und uniforme Zuschauer verschwunden,“<sup>104</sup> konstatiert Münker. Er hat dabei aber das mögliche gänzliche Desinteresse neuerer Zuschauergruppen noch gar nicht berücksichtigt. Die Programmgestalter werden sich neben den neuen Rezeptionsgewohnheiten auch der verstärkten Konkurrenz durch neue Medien

---

<sup>102</sup> Barthelmes, Jürgen; Sander, Ekkehard: Medien in Familie und Peer-group. Vom Nutzen der Medien für 13- und 14-jährige. Medienerfahrungen von Jugendlichen, Band 1, DJI Verlag: München 1997, zitiert nach: Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004, S. 198

<sup>103</sup> Internet, Austrian Internet Monitor (AIM) – 4. Quartal 2006, [http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?internet/internet\\_aim.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?internet/internet_aim.htm) (2.4.2007)

<sup>104</sup> Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 9

stellen müssen.

Angesichts dieser Entwicklungen stellt sich die Frage, ob das Fernsehen seine Bedeutung verloren hat. Bei genauerer Betrachtung hat das Medium jedoch, selbst wenn es laut Umfragen nur mehr „nebenbei“ gesehen wird, weiterhin beachtlichen Einfluss. Es wirkt sich immer noch auf „die Selbstbilder der Gesellschaft im Kontext der Erotik, der Mode, des Lebensstils und des alltäglichen Konsums“<sup>105</sup> aus. Solange die Bildschirme flimmern, werden die Botschaften ankommen und werden weiterhin unser Bild von der Welt mitdefinieren. Laut Wegener stellt diese Funktion des Fernsehens eine wichtige Aufgabe dar, da die Individuen von modernen Gesellschaften kaum mehr in der Lage sind Erfahrungen aus erster Hand zu machen,

„die der Komplexität der gesellschaftlichen Struktur entsprechen würden. Es ist jedoch notwendig, dass Individuen Vorstellungen von der Realität außerhalb ihres eigenen Erfahrungshorizontes (Politik, Wirtschaft, Ökologie etc.) entwickeln, da ohne ein Mindestmaß gemeinsamer Vorstellungen ein Leben in der Gesellschaft kaum zu organisieren ist.“<sup>106</sup>

Doch selbst wenn die Bedeutung des ehemaligen Leitmediums im Schwinden begriffen ist, so wird es doch formal und inhaltlich richtungsweisend für die neuen Medien bleiben. So wie es alte Medien, wie zum Beispiel die Layoutästhetik der Zeitschriften, prägte, wird das Fernsehen auch auf das Internet einwirken, welches „ sich derzeit als Leitmedium der kommenden Jahrzehnte“<sup>107</sup> herauskristallisiert.

„Das Geräteensemble Computerterminal und Tastatur droht dem Empfangsapparat Fernsehen und Fernbedienung zu ersetzen. So realisiert sich die alte Utopie der Zwei-Wege-Kommunikation, die im Fernsehen bislang vor allem auf telefonische Zuschauerreaktionen

---

<sup>105</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 182

<sup>106</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 35

<sup>107</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 183

begrenzt blieb.“<sup>108</sup>

Diese Entwicklung wird die Interaktivität und die Möglichkeiten der aktiven Mitgestaltung erhöhen und das Verhältnis von Rezipienten und Produzenten grundlegend ändern. Bezüglich der inhaltlichen sowie ästhetisch-formalen Parameter kann jedoch, wenn auch in modifizierter Form, bereits jetzt eine gegenseitige Beeinflussung festgestellt werden. So wird sowohl im Internet als auch im Fernsehen gegenseitig auf das andere Medium verwiesen und ergänzend werden besprochene Themen und Diskurse in beiden Medien weitergeführt.

#### **4.2 Die formalen Auswirkungen der veränderten Rezeption**

Die veränderte Nutzung des Mediums hat sowohl die Form als auch den Inhalt der Sendungen verändert. Betrachtet man die Veränderung der Fernsehlandschaft so ist eine Wechselwirkung zwischen Zuschauerverhalten und dem Fernsehangebot der Sender festzustellen. Auch das Entstehen von neuen Formaten und eine verstärkte Unterhaltungsorientierung<sup>109</sup> sind ein Beleg dafür, dass sich etwas geändert hat.

Kreimeier ortet einen „verstärkten Trend zur Unterhaltung.“<sup>110</sup> Dieser Trend wirkt sich auch auf die Informationsfunktion des Fernsehens aus. Bei den Motiven für die Fernseshnutzung steht für viele Fernsehzuschauer noch der Wunsch nach Information an erster Stelle. Aber auch hier ist eine Tendenz zur Unterhaltung nicht aufzuhalten. Im sogenannten Infotainment vermischen sich die Elemente der Unterhaltung und der Information zusehends. Auch die quotenstarken Informationssendungen orientieren sich verstärkt an den Kriterien der Unterhaltung.

---

<sup>108</sup> Bleicher, J.K.: Mediengeschichte des Fernsehens, In: Schanze, H. (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001 ,zitiert nach: Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 183

<sup>109</sup> vgl. Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004, S.194

<sup>110</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 181

Auf der formalen Ebene bringt diese Kommerzialisierung einerseits eine Beschleunigung und andererseits eine Fragmentisierung der Fernsehinhalte mit sich. Zeit wird zum Kostenfaktor, der ihren großzügigen Umgang verhindert.

#### **4.2.1 Beschleunigung und Action**

Die Unterhaltungsorientierung des Fernsehens lässt die Dramaturgie der neuen Formate näher an die amerikanischen Vorgaben des Unterhaltungsindustrie rücken. Ganz nach dem Vorbild des Hollywoodkinos setzt auch das Fernsehen verstärkt auf Emotionalisierung und Beschleunigung. Action ist auch im Fernsehen gefragt und findet sich nicht nur im Fernsehspielfilm wieder, sondern bestimmt auch die formale Struktur des Fernsehdokumentarfilms.

Mit Beschleunigung ist auch die Dynamisierung oder Dramatisierung im Sinne von Spannung erzeugen gemeint. Für Claudia Wegener korrelieren diese formalen Kriterien ebenfalls mit der Emotionalisierung der Inhalte. Auch für sie sind nicht nur Emotionalisierung und Dramatisierung eng mit einander verbunden,<sup>111</sup> sondern auch Spannungsaufbau und Beschleunigung. Wegener stellt fest: „Dramatisierung und damit verbunden Dynamisierung erzeugen nicht nur Spannung, sie steigern ebenso das Tempo.“<sup>112</sup>

Inwieweit technischer Fortschritt diese Veränderungen noch zusätzlich begünstigen kann, lässt sich zum Beispiel an der Erfindung der Fernbedienung erkennen. Durch die Erfindung der Fernbedienung, die Kreimeier „als kulturtechnisches Instrument ersten Ranges“<sup>113</sup> erachtet, wurde das schnelle Wechseln von Programm zu Programm möglich, das Zappen war geboren. „Mit dem „Zapper“ sitzt ein neuer Rezipiententypus auf der Couch: ein Flaneur des

---

<sup>111</sup> vgl. Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 72

<sup>112</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 73

<sup>113</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 178



Bilder-Universums und Medien-Vagabund,<sup>114</sup> der den Bildern für seine Programmwahl nur einen kurzen Augenblick gestattet. Es gilt daher sehr rasch die Aufmerksamkeit des Zusehers zu gewinnen und ihm ein jederzeitiges Einsteigen in die laufende Sendung zu ermöglichen. Die neuen Formate des Reality-TVs haben diesem veränderten Zuseherverhalten bereits Rechnung getragen. Die Story muss gerafft werden und dadurch

„sehr schnell ihren emotionalen Höhepunkt erreichen. Reality-TV ist somit gezwungen, ein Konzentrat an Emotionen zu bieten, dass „Nebengeschichten“, allgemeine Stimmungen, die Entwicklung und den Verlauf von Gefühlen vernachlässigt.“<sup>115</sup>

Auch Gangloff konstatiert eine Wechselwirkung zwischen dem Fernsehverhalten der Zapper und der neuen Montageästhetik: „Zufallseinschalter sollen sofort auf der Höhe des Stoffes sein, nicht nur inhaltlich, sondern vor allem emotional.“<sup>116</sup>

#### **4.2.2 Fragmentisierung**

Die neue spezifische TV-Ästhetik kennzeichnet sich laut Bleicher durch die „Zerstückelung längerer Informationseinheiten in kleine Angebotshäppchen.“<sup>117</sup> Neben der Beschleunigung ist also die Zerteilung der Fernsehformate in kleinere Einheiten ein weiteres Charakteristikum der Fernsehsendungen geworden. Auch dieser markante Eingriff in die Dramaturgie der Fernsehformate begründet sich einerseits im neuen Rezeptionsverhalten und andererseits in der Kommerzialisierung des Fernsehens.

---

<sup>114</sup> Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 178

<sup>115</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 45

<sup>116</sup> Gangloff, zitiert nach: Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 28

<sup>117</sup> Bleicher, J.K.: Mediengeschichte des Fernsehens, In: Schanze, H. (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte, Stuttgart 2001, zitiert nach: Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003, S. 181

Eine Fragmentisierung, die für die kommerziellen Sender überlebensnotwendig ist, wird durch die Werbeblöcke verursacht. Formal gesehen schneiden sie die Fernsehsendungen in mehrere Stücke, was natürlich auch die Inhalte beeinflusst. Sie

„weichen die Konzentration auf und banalisieren das Medium unweigerlich, sie geben dem Gesamtprogramm eines kommerziellen Senders den beiläufigen und zufälligen Charakter, der es zum Tagesbegleitmedium, zum nur nebenbei konsumierten Angebot, abqualifiziert.“<sup>118</sup>

Formate, wie zum Beispiel Talkshows oder Dokusoaps, eignen sich für diese Fragmentisierung besonders und sind bereits im Hinblick auf die Werbeblöcke aufgebaut.

Besonders bei den privaten Sendern wird letztendlich die Einschaltquote zum bestimmenden Faktor was gesendet wird. Selbst bei umstrittenen Sendungen zählt für die Werbekunden in erster Linie die Quote. Was gesendet wird ist den Werbekunden egal, solange es nur von möglichst vielen gesehen wird. Auch Claudia Wegener stellt fest, dass für die Werbekunden Fragen nach Moral und Ethik keine Rolle spielen.<sup>119</sup>

Die gesetzliche Regelung in Deutschland sieht für die rechtlich-öffentlichen Sender von ARD und ZDF insgesamt nur jeweils 20 Minuten Werbung pro Tag vor, während die „kommerziellen Veranstalter bis zu einem Fünftel jeder Sendestunde mit Werbung füllen und nahezu alle Sendungen für die Einblendung von Werbespots unterbrechen“<sup>120</sup> dürfen.

---

<sup>118</sup> Sichtermann, Barbara, Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999, S. 115

<sup>119</sup> vgl. Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 29

<sup>120</sup> Karstens, Eric; Schütte, Jörg: Firma Fernsehen, Alles über Politik, Recht, Organisation, Markt, Werbung, Programm und Produktion, Rowohlt: Reinbeck 1999, S. 26

Auf ORF 1 und ORF 2 stehen den Werbekunden jeweils 42 Minuten für die Platzierung von Spots zur Verfügung.<sup>121</sup> Da die neuen Formate verstärkt bei den kommerziellen Sendern zu finden sind, war die Miteinbeziehung der Werbespots von Beginn an mitstrukturierend für die Dramaturgie der Sendungen. Spannungsaufbau und die Aufforderungen zum „Dranbleiben“ orientieren sich an der Platzierung der Werbeblöcke.

Eine formale Änderung, die dem veränderten Zuschauerverhalten Rechnung getragen hat, sind die schriftlichen Informationseinblendungen, die in Form von Untertiteln angeboten werden. Sie bieten dem Zapper eine unerlässliche Hilfe, um einen raschen Einstieg in laufende Sendungen zu ermöglichen. Diese Untertitel fassen entweder die gebotene Problematik in einem Satz zusammen, oder charakterisieren die Protagonisten in schlagwortartiger Weise. Sie können dabei dem bewegten Bild in transparenter Form überblendet werden, oder die Sendung durch bildschirmfüllende Anordnung ganz unterbrechen. In formaler Hinsicht bedeuten diese Unterbrechungen auch eine Fragmentisierung der Fernsehinhalte, da auch sie die Sendungen zerteilen. Bei der Sendung „Tausche Familie“ wird neben Untertitelung der Protagonisten auch durch Einblendung von kurzen Personenbeschreibungen der Lauf der Sendung ganz unterbrochen. Die Sendungsteilnehmer werden samt Namens- und Altersangabe mit kurzen Schlagworten charakterisiert und vorgestellt. Eine Stimme aus dem Off liest den Text zusätzlich vor. Nach Einblendung der Personenbeschreibung wird der Handlungsverlauf fortgesetzt.

### **4.3 Die Emotionalisierung der neuen Fernsehformate**

Parallel mit der Zunahme von Sendezeit, dem neuen Rezeptionsverhalten und auf Grund des verstärkten Kampfes um die Werbekunden haben sich nicht nur die Form, sondern auch die Inhalte der Fernsehsendungen verändert. Auch auf der inhaltlichen Seite macht sich eine Korrelation von Rezipientenverhalten und Programmangebot bemerkbar. So lässt sich besonders bei den neuen Formaten eine Entwicklung feststellen, die mit dem Start der privaten Sendern

---

<sup>121</sup> vgl. Enterprise.orf.at, Werbemöglichkeiten, <http://enterprise.orf.at/orf?clid=13330> (29.3.2007)

eingesetzt hat, nämlich die Emotionalisierung der Fernsehinhalte, wobei besonders zu Beginn des dualen Fernsehsystems die privaten Anbieter für diese Entwicklung verantwortlich gemacht werden können.

Inzwischen antizipieren aber auch die öffentlich-rechtlichen Sender an diesem Trend. Privateste Angelegenheiten werden mittlerweile auch im staatlichen Fernsehen an die Öffentlichkeit gebracht. Talkshows nach dem Vorbild der privaten Sender bietet zum Beispiel auch der ORF an, der mit der „Barbara Karlich Show“ seit 1999 ein Format anbietet, das sich in Form und Inhalt kaum von vergleichbaren Daily Talks der Privatsender unterscheidet. Aber auch andere diverse Reality-TV-Formate sind nicht mehr nur auf privaten Sendern zu finden, sondern werden auch von den staatlichen Rundfunkanstalten ausgestrahlt. Mit der Reality-TV-Show „Taxi Orange“ landete der ORF nicht nur einen Quotenhit, sondern schuf auch ein Phänomen, das auch die Wissenschaft beschäftigte.

Die Darstellung der persönlichen Befindlichkeit des Einzelnen erregt nicht nur das Interesse der Fernsehzuschauer, sondern beschäftigt gleichermaßen Soziologen, Medienpsychologen, Medienwissenschaftler, Theaterwissenschaftler und Kommunikationswissenschaftler. Es zeichnet sich eine nicht ganz unproblematische, aber auch nicht ganz unerwartete Entwicklung ab, wie die zahlreichen Untersuchungen zeigen.

Auch Bettina Fromm stellt fest, dass bei den Programminhalten eine „zunehmende Intimisierung medialer Kommunikation“<sup>122</sup> bemerkbar ist. Scheinbar ohne auf die Folgen zu achten wird vor einem Millionenpublikum gestritten, angeklagt und intimste Angelegenheiten ausgebreitet. Zum Zeitpunkt der Untersuchungen von Bettina Fromm wiesen noch die Talkshows und die Beziehungssows „das höchste Maß an Authentizität im Sinne einer Nähe zur Alltagssituation“<sup>123</sup> auf. Inzwischen haben neuere Formate, wie die

---

<sup>122</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 19

<sup>123</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 36

sogenannten Dokusoaps, den Trend zur Präsentation des Privatlebens aufgegriffen. Die Fernsehkameras stellen in diesen Sendungen nicht nur den Durchschnittsmenschen in den Mittelpunkt, sondern begeben sich auch in sein privates Umfeld. Während bei Talkshows, bei denen die Gäste im Studio auftraten, zumindest die privaten Wohnräume als Intimsphäre geschützt blieben, werden jetzt auch diese Räume für das Fernsehen entdeckt und der Öffentlichkeit vorgeführt. Dokusoaps begleiten die Protagonisten in ihre Wohnung, ihren Arbeitsplatz, oder an sonstige Orte, die früher nur den engsten Freunden und Verwandten vorbehalten waren. Kamerafahrten in Kühlschränke, Badezimmer und sogar Mülleimer gehören inzwischen zum Fernsehalltag.

#### **4.3.1 Psychotherapeutische Arbeit als Fernsehshow**

Begleitend zur Intimisierung und der damit verbundenen Emotionalisierung wird auch die psychologische Betrachtungsweise der dargebotenen Probleme mit angeboten. Psychologen, Psychotherapeuten, Pädagogen sowie Lebens- und Sozialberater treten in Talkshows und Dokusoaps auf oder haben eigene Sendungen. Sie bringen eine Show wieder in Gang oder treten schlichtend als Mediatoren auf, wenn Situationen eskalieren. Einem „deus ex machina“ gleich tritt der Psychotherapeut auf und löst Situationen, die nicht mehr alleine durch die Kraft der Protagonisten zu bewältigen gewesen wären. Die Arbeit der Psychotherapeuten im Fernsehen ist nicht unproblematisch, denn was früher der persönlichen Kommunikation zwischen Therapeuten und Klienten vorbehalten war, wird nun direkt vor laufender Kamera abgehandelt.

Ein positiver Aspekt des Reality-TVs ist die höhere Wertschätzung von Psychologie und Psychotherapie in weiteren Kreisen der Bevölkerung. Eine durchwegs unvoreingenommene Akzeptanz ist nicht vorauszusetzen. Die Aufklärungsarbeit wird nun via Medium Fernsehen nachgeholt. Die Rechtfertigung des Einsatzes von psychotherapeutischer Arbeit ergibt sich durch die Emotionalisierung der Fernsehinhalte fast von selbst. Betrachtet man die hoch emotionalen Reaktionen, welche in den diversen Formaten grell beleuchtet werden, wird den Rezipienten das Manko an therapeutischer Hilfe teilweise drastisch vor Augen geführt. Die von Moderatoren und Mitwirkenden

durch den Auftritt in der Sendung gewonnene Erkenntnis, dass eine therapeutische Behandlung hilfreich oder sogar unerlässlich sei, ist immerhin eine positive Begleiterscheinung der viel gescholtenen Formate des Reality-TVs. Im Hinblick auf die spezielle Konfliktsituation, welche der Fernsehauftritt erst selbst generiert, muss jedoch auch dieser positive Aspekt wieder relativiert werden. Eine Neubewertung von Psychotherapie erscheint angesichts des im Reality-TV gezeigten offensichtlichen Bedarfs aber notwendig. Denn

„Psychotherapie ist umstritten, auch heute noch. Allerdings nehmen die Vorurteile gegenwärtig ab, und breite Schichten der Bevölkerung haben gelernt, daß der Gang zum Psychotherapeuten kein Eingeständnis einer Geisteskrankheiten ist, sondern ein (fast) alltäglicher Weg, ebenso alltägliche Probleme anzugehen.“<sup>124</sup>

Man kann davon ausgehen, dass die Medien und damit auch das Fernsehen an dieser Entwicklung nicht unbeteiligt waren. Auch wenn diese durchaus erfreuliche Neubewertung der Psychotherapie mitunter ein Verdienst der vermehrten Beschäftigung mit dem Thema ist, so bleibt eine Fernsehsendung eine Show, die auf Grund dieser Tatsache anderen Gesetzen gehorcht, was wiederum teilweise nicht mit dem Berufsethos der Psychotherapie vereinbar ist. So kann zum Beispiel von einem geschützten Raum, wie er in der Praxis eines Therapeuten geboten wird, nicht gesprochen werden. Auch die Manipulation der Protagonisten pervertiert die Grundsätze der Psychotherapie.

Nichtsdestotrotz bieten die Formate des Reality-TVs, wie Talkshows und Dokusoaps, zu jedem psychischen Problemkreis laufend Sendungen an. So kann zum Beispiel im RTL-Format „Die Super Nanny“ die Arbeit einer Kindertherapeutin quasi vor Ort beobachtet werden, sodass jeder Fernsehzuschauer Einblick in psychotherapeutische Vorgehensweise gewinnen kann. Die Sendung erweist sich als doppelt problematisch. Einerseits werden Kinder vorgeführt und andererseits wird auch in dieser Sendung das intimste Umfeld der jeweiligen Familien präsentiert. Die letzte Bastion der Privatsphäre,

---

<sup>124</sup> Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S. 35

nämlich die eigene Wohnung, wird in die Öffentlichkeit gebracht. Zwei problematische Faktoren, die auch die Sendung „Tausche Familie“ mit sich bringt. Auch hier sind sehr oft Kinder in die Sendung involviert und auch hier dringt die Kamera bis in die intimsten Zonen der betreffenden Familien ein.

Im Bewerbungsformular beschreibt der Sender RTL den Inhalt der Sendung „Die Supper Nanny“ folgendermaßen:

„Inhalt der Sendung ist eine fundierte Analyse, Besprechung der Erziehungssituation und eine individuelle pädagogische Beratung für die Eltern. RTL will mit diesem Format einerseits den betroffenen Familien eine Hilfestellung bieten, andererseits aber auch dem Zuschauer anhand von unterschiedlichen Fällen Lösungsansätze für Probleme in der eigenen Familie aufzeigen.“<sup>125</sup>

Doch „Die Super Nanny“ ist nicht die einzige Sendung, welche die Arbeit von Psychotherapeuten thematisiert. Auf SAT-1 wird das Format „Zwei bei Kallwass“ von der Arbeit der Diplom-Psychologin Angelika Kallwass geprägt. Die Konfliktparteien werden hier aber von Laiendarstellern gespielt, die prägnante Fälle aus der Praxis von Angelika Kallwass nachstellen. Dieser Sendung muss daher zugute gehalten werden, dass sie dadurch die Zurschaustellung von echten Therapiepatienten vermeidet und daher zumindest in Bezug auf die Rechte des Individuums auf Privatsphäre ethisch vertretbar bleibt.

Die Homepage der Sendung erklärt, worum es in der Sendung geht:

„Zwei Menschen mit einem Konflikt und eine Psychologin, die klärt, wie das Problem gelöst werden kann. Einfühlsam, neugierig, kompetent - Psychoanalytikerin Angelika Kallwass bringt die Ursachen des Streits an die Oberfläche, entdeckt Zusammenhänge, macht Verhalten erklärbar und schafft es, neue Ansätze für die Konfliktpartner zu finden.“<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> RTL Ratgeber, [http://www.rtl.de/ratgeber/familie\\_874467.php](http://www.rtl.de/ratgeber/familie_874467.php) (14.4.2007)

<sup>126</sup> Sat 1, Ratgeber & Magazine, „Zwei bei Kallwass“  
[http://www.sat1.de/ratgeber\\_magazine/kallwass/themen](http://www.sat1.de/ratgeber_magazine/kallwass/themen) (14.4.2007)

Auf der umfangreichen Homepage der Sendung wird neben Psychotests auch eine Reihe von Adressen von Selbsthilfegruppen und Beratungshotlines angeboten. Um selbst Kontakt zu Psychotherapeuten aufnehmen zu können werden Vereinigungen und Organisationen genannt, bei denen Adressenlisten von Psychotherapeutinnen und Psychotherapeuten bezogen werden können.

Besonders im Bereich der privaten Sender gäbe es noch mehrere Beispiele für die Showtauglichkeit psychotherapeutischer Arbeit. Eine genauere Auflistung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die erwähnten Beispiele zeigen aber eindeutig auf, dass Psychotherapeuten und Psychologen in Talkshows als Autorität in Sachen zwischenmenschlicher Beziehung auftreten. Als Stars von Reality-TV-Formaten moderieren sie sogenannte Call-in-Shows, bei der Anrufer live um Rat fragen können, oder werden bei Talkshows auf Grund ihrer fachlichen Kompetenz gekonnt in Szene gesetzt. Die Anwesenheit von Fachleuten aus dem Bereich der Psychotherapie und Psychologie in den diversen Reality-TV-Formaten bestätigt die Bedeutung und das Ausmaß der Emotionalisierung der Fernsehinhalte. Sie zeigt aber auch die geänderte Einschätzung des Berufsstandes und die gestiegene Akzeptanz der Inanspruchnahme ihrer Dienste.

#### **4.3.2 Affektfernsehen**

„Die Zentrierung auf Einzelschicksale und die Fokussierung auf emotionale Befindlichkeiten“<sup>127</sup> erweisen sich als Merkmale jenes Fernsehgenres, das Gary Bente und Bettina Fromm als Affektfernsehen bezeichnen. Sie nennen vier Charakteristika, die das Affektfernsehen kennzeichnen: Personalisierung, Authentizität, Intimisierung und Emotionalisierung.<sup>128</sup> Eine entsprechende Dramaturgie, sowie Kameraführung und Schnitt verdeutlichen diese Schwerpunkte.

---

<sup>127</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 13

<sup>128</sup> vgl. Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20



Die Personalisierung findet man im verstärkten Auftreten von Einzelpersonen, die ihr Schicksal vorbringen. Nach Bente und Fromm geht dieser Trend auf Kosten des Allgemeinen. Es „tritt hinter dem Individuellen zurück.“<sup>129</sup> Die Gefühle des Einzelnen erweisen sich für diese Art von Fernsehen als geeigneter. Ein Einzelschicksal transportiert mehr an Emotion, als zum Beispiel die sachlichen Fakten, die ein Politiker oder Vertreter einer bestimmten Gruppierung vorbringt.

Wenn Bettina Fromm feststellt, dass besonders die Anzahl der „[...] intimen Formate“<sup>130</sup> zugenommen hat meint sie damit vor allem jene Sendungen, in denen „unprominente Personen auftreten und deren private Belange vor einem und für ein Millionenpublikum thematisiert werden.“<sup>131</sup> Auch sie sieht in der Beschreibung von Einzelschicksalen eine höhere Emotionalisierung und damit eine stärkere Fernsehtauglichkeit.

Dramaturgisch wird der Emotionalisierung durch die Verwendung bestimmter Aufnahmetechniken Vorschub geleistet. Kameratechnisch spielt dabei die Großaufnahme eine bedeutende Rolle. Für Bente und Fromm wird die Emotionalisierung von der Kamera insofern unterstützt, „indem sie die Akteure in stark bewegten Momenten [...] in Großaufnahme zeigt.“<sup>132</sup> Je emotionaler der Vorgang, desto näher zoomt die Kamera an das Gesicht des Agierenden. Sinn und Wirkung der Großaufnahme ist dem Publikum aus dem Kino bekannt und fokussiert die Aufmerksamkeit dadurch besonders intensiv. Die mit der Großaufnahme erzielte „Intimisierung“<sup>133</sup> ist ein weiteres Charakteristikum des Affektfernsehens nach Bente und Fromm.

---

<sup>129</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

<sup>130</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 61

<sup>131</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 61

<sup>132</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

<sup>133</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

Eine maßgebende Anforderung, die an diese Formate gestellt wird und die nach Bente und Fromm ebenfalls charakteristisch für das Affektfernsehen ist, ist die der Authentizität. Das wahre Leben und die ungeschminkte Wirklichkeit wird von den Programmverantwortlichen versprochen und von den Rezipienten erwartet. Wobei die Forderung nach Authentizität nicht ausschließt, dass Teile oder ganze Plots konstruiert werden. Welches Ausmaß an Inszenierung dieser Forderung entgegensteht, wird an Hand des Beispiels des Untersuchungsgegenstandes noch aufgezeigt werden.

Der Einblick in das wahre Leben ist jener Faktor, der gute Einschaltquoten bringt. Besonders die Affektfernsehformate versprechen diese intimen authentischen Einblicke in das unverfälschte Leben. Sie „erheben den Anspruch, Realität abzubilden,“<sup>134</sup> indem sie ihre Aufmerksamkeit auf nichtprominente Menschen richten, welche „ihr persönliches Schicksal im authentischen Bericht und/oder in der direkten Selbstdarstellung vor der Kamera“<sup>135</sup> präsentieren.

„Die heutige Generation ist viel ungenierter als frühere“ konstatiert RTL-Chef Gerhard Zeiler und „es gibt eine Veränderung in der Beziehung des Einzelnen zur Privatheit“<sup>136</sup>. Zeiler bestätigt mit diesen Aussagen einen gesellschaftlichen Wandel, den der Soziologe Richard Sennett als Folge eines stets stärker werdenden Individualismus erachtet und der in seinen Theorien letztendlich in der „Tyrannei der Intimität“<sup>137</sup> gipfelt (siehe auch Kapitel 7.2). Der Befund Sennetts wird durch die Inhalte der neuen Fernsehformate ausreichend bestätigt.

---

<sup>134</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

<sup>135</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

<sup>136</sup> Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35

<sup>137</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 424

### 4.3.3 Talkshows

Talkshows zählen zu den ältesten Sendungen, die unter dem Begriff Affektfernsehen subsumiert werden können. Aufgrund ihres Einflusses auf andere Fernsehformate verdient die Talkshow eine etwas genauere Betrachtung. Auch Schmid Noerr betont:

„Die Darstellungsform des Talks hat sich im Laufe der Entwicklung des Fernsehens auf viele verschiedene Bereiche und Inhalte ausgebreitet. Getalkt wird in Sport- und Kultursendungen, in Reality-Soaps und Comedy-Shows.“<sup>138</sup>

Nach amerikanischen Vorbild sendete der WDR bereits 1973 seine erste Talkshow. Die Show „Je später der Abend“, die zur Primetime ausgestrahlt wurde, hatte bald viele Nachahmer.<sup>139</sup> Schon in diesen Pionierjahren traten in den Talkshows prominente aber auch nicht prominente Gäste auf.

Allmählich wanderten die Talkshows vom Haupt- ins Vorabendprogramm bis schließlich, angeführt vom privaten Sender RTL „durch die Übernahme der aus den USA importierten Programmstruktur im Jahre 1992 der endgültige Durchbruch des Daily Talks“<sup>140</sup> eingeleitet wurde.

„Die hauptsächlich von nichtprominenten Gästen bestrittenen, mittags oder nachmittags ausgestrahlten daily talks gehören seit 1992 zum deutschen Fernsehprogramm. Das Spektrum dieses Formats ist eindeutig auf private, ja intime Themen zentriert.“<sup>141</sup>

Die mit Anfang der neunziger Jahre zunehmende Emotionalisierung der Talkshows, stellt auch Gunzelin Schmid Noerr fest, sodass sie ab diesen

<sup>138</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 28

<sup>139</sup> vgl. Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 20

<sup>140</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 23

<sup>141</sup> Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004, S. 175

Zeitpunkt von sogenannten Affekt-Talks<sup>142</sup> spricht. Zum Affekt-Talk gehören nach Schmid Noerr:

„Die Schamlosigkeit, der Tabubruch, das ordinäre Unterlaufen sozialer Konventionen, die hemmungslos geäußerten Klischees und Vorurteile, das hämische Über-einander-Herziehen, das rücksichtslose Ins-Wortfallen, das Anschreien des Anderen, [...] ebenso [...] wie die scheinheilige Empörung, der theatralische Zusammenbruch, die gestammelten Bitten um Verzeihung und Neuanfang.“<sup>143</sup>

Die ungewohnte Zurschaustellung von Emotionen im Fernsehen rief zwar bald unerbittliche Kritiker auf den Plan, sie erfüllte jedoch die Quotenerwartungen und bestimmte die Struktur. Schmid Noerr stellt fest, dass „die Dramaturgie der Affekt-Talks auf begeisterte Zustimmung oder empörte Ablehnung, jedenfalls auf persönliche Betroffenheit“<sup>144</sup> zielt. Die Erregung der Gemüter hat daher Methode und ist vorprogrammiert.

Von Beginn an waren allen Talkshows gemein, dass sie einen authentischen Einblick in emotionale Befindlichkeiten ermöglichen. Sie alle treten

„mit dem Anspruch auf unmittelbare Abbildung von Realität auf. Damit führen sie zwei Bereiche zusammen, die herkömmlicherweise getrennt waren: den alltäglichen, privaten Klatsch und Tratsch und die mediale Aufbereitung und Darbietung für ein Publikum.“<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> vgl. Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 29

<sup>143</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 30

<sup>144</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 29

<sup>145</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 28

Allerdings sieht Schmid Noerr den Affekt-Talks in ihrer Interpretation

„wie einen Film oder ein Theaterstück, bei dem es nicht darauf ankommt, ob tatsächlich vorgefallene Ereignisse geschildert werden, wohl aber auf ihre symbolische Qualität, das heißt darauf, dass die Schilderungen eine Botschaft enthalten, die die Zuschauer für „interessant“ genug halten können, um dazu in ihrer Lebenswelt Stellung zu nehmen. Ein solches Interesse zeigt sich in der Bereitschaft, sich mit den dargestellten Lebensschicksalen beziehungsweise den sich darstellenden Personen zu identifizieren oder auch eine solche Identifikation affektiv zurückzuweisen.“<sup>146</sup>

Der immer wieder von Seiten der Programmverantwortlichen versprochene authentische, unverfälschte Blick wird dadurch relativiert. Nach dieser Interpretation hat nicht der Faktor der Authentizität Priorität, sondern der Informationsgehalt beziehungsweise die Verwertbarkeit für die persönliche Befindlichkeit stehen im Mittelpunkt des Publikumsinteresses.

#### **4.3.4 Reality-TV**

Die Emotionalisierung der Fernsehinhalte ist besonderes bei jenen Fernsehformaten festzustellen, die im weitesten Sinne unter dem Begriff Reality-TV zusammengefasst werden können. „Der Begriff „Reality-TV“ stammt aus dem Amerikanischen und stellt eine Verkürzung der Originalbezeichnung „reality based stories“ dar.“<sup>147</sup> Kracht, ein verantwortlicher Redakteur der Reality-TV-Sendung „Augenzeugen-Video“ deutet diesen Wirklichkeitsbezug folgendermaßen: „Man nimmt wahre Geschichten und versucht sie fernsehtechnisch so umzusetzen, dass sie möglichst spannend, möglichst fesselnd beim Zuschauer ankommen.“<sup>148</sup> Wie weit sich diese fernsehtechnische

---

<sup>146</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 32

<sup>147</sup> Schorr-Neustadt, Martina, Schorr, Angela: Real People TV – Eine genrevergleichende Inhaltsanalyse zur dramatischen Inszenierung von Reality-TV und Serienbeiträgen, In: Schorr, Angela (Hrsg.): Publikums- und Wirkungsforschung – Ein Reader, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 2000, S. 315

<sup>148</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 15

Umsetzung vom authentischen Ereignis entfernt, bleibt unbeantwortet. Gemeint sind damit aber jene Fernsehsendungen, die zwar auf Wirklichkeit basieren, die aber nicht unbedingt die authentische Wirklichkeit dokumentieren. Kracht skizziert damit eines der Kernprobleme des Reality-TVs, nämlich den Widerspruch der sich ergibt, wenn das Medium Fernsehen sich die Aufgabe stellt, Wirklichkeit unverfälscht, also objektiv, darzustellen, obwohl es schon rein auf Grund technischer Vorgaben jegliche filmische Dokumentation immer ein subjektiver Standpunkt, eine Interpretation, bleiben wird. Allein durch die Wahl des Kamerablickes, der Schnittechnik und der Musikwahl fügt der Regisseur eine zusätzliche Interpretationsebene hinzu und entfernt sich somit von objektiven Fakten. Schorr-Neustadt und Schorr sind sich der Problematik bewusst und gehen sogar noch einen Schritt weiter. Die Unmöglichkeit der Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit wird in ihrer Interpretation nicht mehr angezweifelt. Für sie sind die Beiträge des Reality-TV inszenierungsabhängig und infolgedessen bezeichnen sie die Beiträge des Reality-TVs auch als „Kurzdramen“ und als „Varianten des klassischen Dramas,“<sup>149</sup> und gewähren somit subjektive Einblicke. So wie das klassische Drama haben auch die Reality-TV-Sendungen ähnliche Ziele. Nämlich

„einen besonders intensiven Gegenwartseindruck zu vermitteln, um die Anteilnahme des Zuschauers sicher zu stellen. Die erzählte Geschichte soll mit der Realität verwechslungsfähig gemacht werden, der Zuschauer soll sie mit durchleben.“<sup>150</sup>

Gänzlich neu ist das Genre Reality-TV nicht. So kann zum Beispiel die Sendung „Aktenzeichen XY ...ungelöst“, die seit 1967 im Programm des ZDF aufscheint als erste Reality-TV Sendung im deutschsprachigen Raum gewertet werden.<sup>151</sup> Bereits „Aktenzeichen XY ...ungelöst“ stellte mit seinen rekonstruierten

---

<sup>149</sup> Schorr-Neustadt, Martina, Schorr, Angela: Real People TV – Eine genrevergleichende Inhaltsanalyse zur dramatischen Inszenierung von Reality-TV und Serienbeiträgen, In: Schorr, Angela (Hrsg.): Publikums- und Wirkungsforschung – Ein Reader, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 2000, S. 321

<sup>150</sup> vgl. Schorr-Neustadt, Martina, Schorr, Angela: Real People TV – Eine genrevergleichende Inhaltsanalyse zur dramatischen Inszenierung von Reality-TV und Serienbeiträgen, In: Schorr, Angela (Hrsg.): Publikums- und Wirkungsforschung – Ein Reader, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 2000, S. 321

<sup>151</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 21

ungelösten Kriminalfällen reality based stories nach und bereitete sie fernsehtauglich auf. Ähnlich, wie bei den heute beliebten Gerichtsshow wurden Szenen aus der „Realität“ mit Darstellern nachgespielt. In diesen frühen Jahren des Reality-TVs wurden diese Szenen teilweise noch mit dem Verweis „gestellte Szene“ gesendet. Bei heutigen Sendungen wird man derartige Einblendungen vergeblich suchen, obwohl für Doelker die Offenlegung solcher Hilfsmittel Kennzeichen eines seriösen Journalismus sind.<sup>152</sup>

Die Fernsehanstalten, und zwar wiederum private und öffentlich-rechtliche, haben daher schon eine langjährige Erfahrung mit Reality-TV. Neu in letzter Zeit ist jedoch laut Wegener „die Fülle, in der diese Sendungen auf dem Bildschirm erscheinen.“<sup>153</sup> Da vor allem das private Fernsehen sich an den Einschaltquoten orientiert, kann davon ausgegangen werden, dass es eine entsprechende Nachfrage nach emotionalisierenden Reality-TV-Beiträgen gibt. Laut Wegener geht dieser Trend, der in den USA seinen Ursprung hat, auf Kosten von sachlichen Informationssendungen. „Emotion statt Information ist das Motto der klassischen Reality-TV Beiträge.“<sup>154</sup> Im Gegensatz zu den amerikanischen Formaten muss jedoch eingeschränkt werden, dass die Sendungen, die im deutschsprachigen Raum gesendet werden, sich doch vom amerikanischen Angebot unterscheiden:

„Vergleicht man die Situation mit dem amerikanischen Markt, so fällt auf, dass sich dort nur hoch aggressive Reality-TV-Shows gut im Programm halten konnten; in Deutschland geht der Trend hingegen in die entgegengesetzte Richtung – die „sanfteren“ Varianten haben überlebt.“<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> vgl. Doelker, Christian: Medien und Wirklichkeit – 10 Antworten, Medienzentrum Frankfurt, <http://www.medienzentrum-frankfurt.de/kompetenz/muw.htm> (11.4.2007)

<sup>153</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 11

<sup>154</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 146

<sup>155</sup> Schorr-Neustadt, Martina, Schorr, Angela: Real People TV – Eine genrevergleichende Inhaltsanalyse zur dramatischen Inszenierung von Reality-TV und Serienbeiträgen, In: Schorr, Angela (Hrsg.): Publikums- und Wirkungsforschung – Ein Reader, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 2000, S. 315

#### 4.3.5 Dokusoaps – eine neue Form des Reality-TVs

Wie bei vielen neuen Formaten des Fernsehens und insbesondere bei den Sendungen, die dem Reality-TV zugeordnet werden können, gestaltet sich eine eindeutige Definition des jeweiligen Genres als schwierig. Dokusoaps bilden da keine Ausnahme. Auch in der neueren Fachliteratur wurden bis jetzt noch keine verbindlichen Merkmale für dieses relativ neuen Genre festgelegt. Auch Koch-Gombert kommt zu dem Schluss, dass „die Wissenschaft keine eindeutige Definition anbieten“<sup>156</sup> kann. Die Sendungen des Reality-TVs lassen sich schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Die Formate verändern ständig ihre Form und so bleibt das „Wirklichkeitsfernsehen“ mit samt seinen Angeboten, wie Wegener es bezeichnet, „ein diffuses Genre.“<sup>157</sup> Für Hill stellen die Dokusoaps Mischformen dar. „The docu-soap is a combination of observational documentary, and character-driven drama“<sup>158</sup> - eine Form also, die zwei unterschiedliche Genres miteinander verbindet. Die Dokusoaps bieten somit eine Synthese von nonfiktionalen Dokumentarfilmelementen und den fiktionalen Erzählelementen der Soapoperas an. Diese Vermischung, von ehemals strikt getrennten Genres, ortet auch Kaiser. Sie stellt zunehmend hybride Formen im Bereich des Reality-TVs fest.

„Der Begriff Hybridformate versucht zu fassen, was kaum zu fassen ist. Zurzeit wird alles mit allem gekreuzt, Fiction mit Doku, Zuschauershow mit Krimi, Dating mit Soap – eine Portion Reality gehört jedoch fast immer dazu.“<sup>159</sup>

Bezüglich der fehlenden Genredefinition ist eine Annäherung auch über die Analyse des Terminus selbst möglich. In der Bezeichnung Dokusoap sind zwei Genres als Hinweis enthalten, die dem Publikum schon länger vertraut sind. Einerseits wäre dies der Dokumentarfilm, der bereits eine längere Tradition hat

<sup>156</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 243

<sup>157</sup> Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994, S. 15

<sup>158</sup> Hill, Annette: Reality TV, Audiences and popular factual television, Routledge: New York 2005, S. 27

<sup>159</sup> Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35



– die ältesten Dokumentarfilme gehen mit der Erfindung des Films Hand in Hand - und andererseits steckt in der Bezeichnung der Begriff „Soapopera“. Die rein fiktionale Soapopera, ist zwar etwas jüngeren Datums, sie ist aber, zumindest in den Vereinigten Staaten, seit den 1950er Jahren bekannt.

Angesichts neuerer Formate, wie den Dokusoaps, aber auch den beliebten Gerichtsshow, „scheint die Trennlinie zwischen fiktivem (also Geschichten erzählendem) und dokumentarischem (das heißt aus der Realität berichtendem) Fernsehen in Auflösung begriffen.“<sup>160</sup> Auch die Produzentin Biernat bestätigt diesen Trend. „Echt und falsch zu unterscheiden ist nicht mehr wichtig. [...] Ob etwas real oder fiktiv ist, ist dem Zuschauer egal, Hauptsache, es ist spannend.“<sup>161</sup> Abgesehen von dieser Verallgemeinerung im Hinblick auf die Publikumserwartung dokumentiert diese Aussage eine mögliche Entwicklung, die sich vor allem im Hinblick auf die Funktion des Fernsehens als Informationsquelle, als höchst problematisch erweisen könnte.

Der Begriff Dokusoap selbst kann wiederum unter dem Begriff Reality-TV subsumiert werden. Das heißt, dass er sich als Unterbegriff eines Genrebegriffes versteht, der schon im Wortstamm Reality, also Wirklichkeit, einfordert. Darüber hinaus werden Dokusoaps auf Grund des Wirklichkeitsbezuges in der englisch- und deutschsprachigen Literatur auch „Reality-Soaps“ oder „Real-Life soaps“ genannt. Andere Bezeichnungen bedienen eher eine voyeuristische Erwartungshaltung, wie zum Beispiel die vielsagende Titulierung der Dokusoaps im englischsprachigen Raum mit „fly-on-the-wall- documentaries.“<sup>162</sup>

Die Wirklichkeit mit der sich die Dokusoap beschäftigt ist zunächst der Alltag. Nicht das große Ereignis von gesellschaftlicher oder politischer Bedeutung

---

<sup>160</sup> Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35

<sup>161</sup> Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35

<sup>162</sup> Hill, Annette: Reality TV, Audiences and popular factual television, Routledge: New York 2005, S. 27

steht im Mittelpunkt, sondern die einfache Geschichte des Durchschnittsbürgers von nebenan. Auch Koch-Gombert stellt fest: „Die Dokusoap beobachtet Menschen im Alltag.“<sup>163</sup> Da aber die Darstellung des Alltags für ein breiteres Publikum nur dann von Interesse ist, wenn bestimmte Kriterien erfüllt sind, bedarf sie zusätzlicher Bearbeitung durch Regie und Dramaturgie. Für Drehbuchautoren wie Syd Field steht fest: „Ohne Konflikt kein Drama.“<sup>164</sup> Als unverzichtbare Ingredienz der Dokusoap erweist sich, ebenso wie in der Talkshow, ein gewisses Maß an Emotionalität. Konflikte jeder Art bergen ein großer Reservoir an Emotionen. Es lässt sich daher nicht leugnen, dass das Fernsehen ein gewisses Interesse an Konflikten hat, da sie die Hauptlieferanten für die gewünschte Emotionalität darstellen.

Um das kostbare Gut Emotionalität jedoch fernsehtechnisch und publikumswirksam aufzubereiten bedarf es gewisser dramaturgischer Mittel. Die Dokusoaps nähern sich zu diesem Zweck an die erfolgserprobten Inszenierungsformen der Soapopera an. Man bedient sich zum Beispiel der Form der Fernsehserie und verwendet in beiden Genres sogenannte „Cliffhanger“. Also spannende End Einstellungen vor den Werbeblöcken, die ein Dranbleiben garantieren sollen. Auch in der Verarbeitung des aufgenommenen Filmmaterials gibt es idente Vorgangsweisen. „Das aufgenommene Material wird dann nach dramaturgischen Kriterien, die auch bei Soapoperas und Serien angewendet werden, selektiert.“<sup>165</sup> Letztendlich wird am Schneidetisch entschieden, was gesendet wird und welche Szenen der Schere zum Opfer fallen. Auch inhaltlich und thematisch gibt es Parallelen zwischen Dokusoaps und Soapoperas. Gleich der Dokusoap steht auch in der klassischen Soap das Thema Familie und ihre emotionale Befindlichkeit im Mittelpunkt.

---

<sup>163</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 244

<sup>164</sup> Field, Syd; Märthesheimer, Peter; Längsfeld, Wolfgang u.a.: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film, Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, 6. Aufl., List: München 1996

<sup>165</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 244

#### **4.3.6 Soapoperas**

Wie bereits erwähnt, ist die primäre Absicht der Sendeanstalten, vor allem der privaten, marktorientiert. Wichtig sind Einschaltquote und das Platzieren von möglichst vielen Werbeeinschaltungen. Ein Genre, das explizit für die Umrahmung von Werbespots erschaffen wurde, sind die sogenannten Soapoperas. Der Begriff führt uns zurück in die 1930er Jahre, wo „der Terminus der Soap Opera zunächst für die täglichen gesendeten Serien im Radio“<sup>166</sup> verwendet wurde. Finanziert wurden diese Sendungen von Unternehmern. So war zum Beispiel der Waschmittel- und Speiseöl-Konzern Procter & Gamble „einer der ersten Sponsoren.“<sup>167</sup> 1950 startete in den Vereinigten Staaten „The First Hundred Years“ „als erste Fernseh-Soapopera nachmittags bei NBC.“<sup>168</sup> Im Mittelpunkt der ersten Soapoperas „standen das Leben und die Probleme von Familien der Mittelschicht aus Vor- und Kleinstädten.“<sup>169</sup> Mit dem Wechsel vom Nachmittagsprogramm zur Primetime in den 1970er Jahren nahm man auch „eine inhaltliche Veränderung vor.“ Die Serien „Dallas“ und „Dynastie“ hatten nicht mehr das Kleinbürgertum zum Thema, sondern amerikanische Großunternehmerfamilien.

#### **4.3.7 Der Versuch einer Genrezuordnung des Formats „Tausche Familie“**

Laut Eigendefinition des Senders bezeichnet sich das Format „Tausche Familie“ selbst auch als Dokusoap. Um die Authentizität des Gezeigten zu erhöhen wird auf der Internetseite des Senders ATV dem Begriff Dokusoap noch ein Reality vorangestellt. Die Sendung „Tausche Familie“ bezeichnet sich daher selbst als „Reality Dokusoap“. Was wiederum mit der Bezeichnung auf

---

<sup>166</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 225

<sup>167</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 227

<sup>168</sup> Elsässer, Ulrike; Evermann, Jovan; Thiel, Michael: Dallas, Denver & Co., Das große Lexikon der amerikanischen Soaps, Lexikon-Imprint-Verlag: Berlin 2002, S. 6

<sup>169</sup> Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005, S. 228

der Startseite des Internetauftritts konkurriert, wo die Sendung als „Kult-Dokusoap“ beworben wird. „Kult“ dürfte sich auf die lange Laufzeit der Sendung und das relativ große Medienecho beziehen.

Eine wissenschaftliche Genrebezeichnung, die meines Erachtens auch dem Wesen des Formats „Tausche Familie“ nahe kommt, ist der Terminus „performatives Realitätsfernsehen“. Nach Reichertz wird „mit dem Attribut „performativ“ in den Blick genommen, dass in solchen Sendungen nicht nur sprachliche Äußerungen getätigt werden, sondern zugleich dadurch Handlungen in der Tat vollzogen werden.“<sup>170</sup> Dieser performative Charakter kennzeichnet die Struktur vieler Dokusoaps und insbesondere auch die des Formats „Tausche Familie“.

Besonders im Hinblick auf die zu untersuchenden psychodramatischen Aspekte ist diese darstellerische Komponente von besonderer Bedeutung. Somit ist auch die weitere Begriffseinengung, die Reichertz vornimmt, für den Versuch der Verifizierung der Kernthese der Diplomarbeit wichtig. Denn laut Reichertz „sollte man besser von Formaten für performative Auftritte sprechen“<sup>171</sup>, da ja das Fernsehen an sich nicht diese realitätsbezogenen Handlungen schafft, „sondern es stellt für interessierte Akteure lediglich gewisse Formate bereit.“<sup>172</sup>

#### **4.4 Die Motive für einen Auftritt in der Öffentlichkeit**

Nicht zuletzt aus Kostengründen tritt in den diversen Fernsehformaten verstärkt der „nichtprominente“ Fernsehguest auf. Im Mittelpunkt der medialen Aufmerksamkeit steht nicht mehr der Star oder der Experte, sondern der

---

<sup>170</sup> Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000, S. 29

<sup>171</sup> Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000, S. 30

<sup>172</sup> Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000, S. 30

„kleine Mann“ von nebenan. „Die Zuschauer halten Einzug in ihr Medium“<sup>173</sup> konstatiert Kaiser in ihrem Artikel „die Billigen und die Willigen“.

Auf den ersten Blick scheint die Forderung Bertolt Brechts nach Demokratisierung der Medien erfüllt. Brecht sah seinerzeit im neuen Medium Radio die Chance enthalten, es vom Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Diese Option böte sich nun im Form der neuen Fernsehformate neuerdings an. Doch der Fernsehalltag zeichnet ein anderes Bild. Das Medium dient nicht primär als Plattform zum Meinungs- und Informationsaustausch, sondern entwickelt sich immer mehr zum Ersatz für verloren Gegangenes. Sei es nun der Verlust der Sinnangebote seitens der Kirche oder der politischen Parteien, oder schlicht und einfach der Verlust von sozialen Fähigkeiten. Der kleine Mann bringt in erster Linie seine Probleme mit auf den Bildschirm und erweist sich dabei fast ausschließlich als unpolitisch. Die Erwartungen von Bertolt Brecht an die Medien werden vom durchschnittlichen Studiogast oder Teilnehmer einer Reality-TV-Sendung zumeist nicht erfüllt. Die Verwandlung eines Mediums in einen Kommunikationsapparat wird wahrscheinlich erst durch das Internet vollzogen werden. Angesichts der derzeitigen Entwicklung besteht eine durchaus gerechtfertigte Chance, dass dieses neue Medium den alten Traum von Bertolt Brecht erfüllt. Das Fernsehen hat sich trotz Reality-TV in eine andere Richtung entwickelt. So übernimmt es nicht selten verschiedenste Ersatzfunktionen und kompensiert gesellschaftliche Defizite. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Fernsehen damit gelegentlich an die Grenzen seiner Kompetenz stößt.

„In der öffentlichen Diskussion ist den einschlägigen Angeboten kaum positive Kritik zuteil geworden.“<sup>174</sup> Kritiker orten ein Vakuum, dass seitens der Zuschauer erwartungsvoll genutzt und seitens der Produzenten teilweise verantwortungslos benutzt wird. Auch ein aufgebrachtes Publikum stellt sich angesichts der Entblößungen die Frage, was die Menschen dazu bewegt sich

---

<sup>173</sup> Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35

<sup>174</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 16

vor der Öffentlichkeit derartig zu exponieren?

Betrachtet man jedoch die Berichte von Teilnehmern dieser Formate und die Untersuchungen zum Thema muss jedoch „das Klischee vom kommunikativ gestörten und sich exhibtionierenden Studiogast revidiert werden.“<sup>175</sup> Die Gründe sich und seine privaten Angelegenheiten in der Öffentlichkeit zu präsentieren differenzieren von Fall zu Fall und können nicht auf einen Nenner gebracht werden. So wird unter anderem der Auftritt im Fernsehen auch dazu genutzt, um ideologische Botschaften

„beispielsweise in Bezug auf die allgemeine Lebensführung, zwischenmenschliche und partnerschaftliche Thematiken, aber auch religiöse oder kulturelle Sichtweisen zu veröffentlichen.“<sup>176</sup>

Auch die Teilnehmer von „Tausche Familie“ nennen die unterschiedlichsten Motive für die Teilnahme an der Sendung. Korinek kommt zu dem Schluss, dass

„keiner der Tauschpartner bereits mit negativen Einstellungen in die Sendung gegangen ist – eher das Gegenteil ist der Fall: jeder der Kandidaten erwartet sich etwas von der Teilnahme.“<sup>177</sup>

Die Motive für einen Auftritt im Fernsehen sind vielschichtig und reichen von Anerkennung bis zum Wunsch nach Selbstdarstellung. Wobei laut Bente und Fromm „Selbstdarstellung als psychologisches Grundbedürfnis letztlich immer in Zusammenhang mit der Suche nach Anerkennung steht.“<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 138

<sup>176</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 122

<sup>177</sup> Korinek, Katharina: Hey, servas, i kenn di jo ausm Fernseh! – Veränderung der Lebenssituation nach aktiver Teilnahme an einer Reality-Doku-Soap – Fallbeispiel: Sendeformat „Tausche Familie“, ATVplus – eine qualitative Studie, Diplomarbeit: Wien 2005, S. 90

<sup>178</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 54

Heikel erweisen sich jene Motive die im weitesten Sinne der Kategorie Seelsorge zuzuordnen wären. Die Motive einiger Studiogäste und Akteure des Reality-TVs reichen tatsächlich von einer erhofften therapeutischen Wirkung des Auftritts bis hin zur Gelegenheit einer Beichte. Die voranschreitende Säkularisierung der Gesellschaft und der Vertrauensverlust in die traditionellen Institutionen, wie Kirche und Staat, treibt die Hilfesuchenden auch in die Fernsehstudios. Für Wissenschaftler wie Reichertz ist angesichts der verstärkten Diesseitsorientierung und der Individualisierung der Gesellschaft diese Entwicklung nicht zufällig. Er kommt zu dem Schluss:

„Seit einigen Jahren bietet das Fernsehen in seinen Räumen (Studios) zunehmend auch Sinnentwürfe, Inhalte, Symbole, Formen, Formate und Rituale für konkrete Einzelne und für das Kollektiv an, die zuvor (fast) exklusiv im Zuständigkeitsbereich der Kirchen lagen.“<sup>179</sup>

So ist es nicht verwunderlich, dass die Erwartungshaltung und die Motivation der Showteilnehmer, aber teilweise auch die der Zuschauer, dementsprechend religiös konnotiert sind. „Verheißung, Vergebung, Verkündigung, Geborgenheit, Trost, Caritas und Magie haben (wenn auch in neuen Kleidern) ein neues Heim gefunden: Nicht mehr (allein) in der Kirche sind sie ansässig, sondern (auch) im Fernsehstudio.“<sup>180</sup>

Diese seelsorgerische oder therapeutische Erwartungshaltung, die ja auch vom Publikum an das Fernsehen herangetragen wird, hat mit zur Veränderung der Fernsehlandschaft geführt. So stellt Bente und Fromm fest:

„Die Verflechtung journalistischer Konzepte mit therapeutischen bzw. beratenden, Lebenshilfe vermittelnden Inhalten hat in den vergangenen Jahrzehnten zur Entwicklung eines breiten Spektrums unterschiedlicher Formate geführt, die mittlerweile zu einem festen

---

<sup>179</sup> Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000, S. 258

<sup>180</sup> Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000, S. 259

Bestandteil der Medienlandschaft avanciert sind.“<sup>181</sup>

Diese zutiefst menschlichen Motive der Teilnehmer kollidieren natürlich gelegentlich mit der Beschaffenheit und Zweck des Mediums, sie fördern jedoch die Emotionalisierung und die Psychologisierung der Fernsehinhalte im großen Ausmaß.

#### **4.5 Die Bezüge der neuen Formate zur Gesprächstherapie**

Um die gewünschte Emotionalität auch vor laufender Kamera zu erzielen, ist es notwendig, eine Atmosphäre des Vertrauens zu schaffen. Zu diesem Zweck werden in den Sendungen, bewusst oder unbewusst, Techniken verwendet, die starke Bezüge zu therapeutischen Sitzungen aufweisen. Auch in Sendungen die nicht dezidiert die Arbeit von Psychotherapeuten im Fokus haben, wie zum Beispiel in den Talkshows ist der psychotherapeutische Duktus wiederzufinden. Damit die Teilnehmer etwas von sich preisgeben, übernehmen die Moderatoren die Rolle des Therapeuten. Bente und Fromm stellen in ihrer Untersuchung der Affekttalks fest:

„Als Spezifikum der Affekt-Talks gelten Interaktionsmuster, die Züge seelsorgerischer oder psychotherapeutischer Gespräche tragen. Dies wird sowohl für die Gesprächsstrategien der Moderatoren unterstellt, die angeblich auf das Gefühlsleben zentrieren und so das Innerste der Gäste zutage fördern und der Öffentlichkeit preisgeben, als auch für das Kommunikationsverhalten der Gäste, die sich so verhalten wie man es sich von einem Psychotherapie-Klienten vorstellt, der auf der Couch des Therapeuten intimste persönliche Erfahrungen wiederbelebt und in detaillierter Weise schildert.“<sup>182</sup>

Dieses nach Bente und Fromm „quasi-therapeutische Interaktionsmuster“<sup>183</sup> erweist sich insofern als problematisch, da „Studiogäste in Talkshows – im Gegensatz zu Klienten in der Psychotherapie – nur wenig Einfluss auf den

---

<sup>181</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 36

<sup>182</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 223

<sup>183</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 223



Gesprächsverlauf haben<sup>184</sup> und sich nicht im geschützten Raum einer Praxis befinden.

Auch Untersuchungen aus dem anglo-amerikanischen Raum bestätigen diese These. So ergab eine Inhalts- und Kommunikationsanalyse von 35 Folgen von amerikanischen Talkshows, „dass die inszenierten Kommunikationsmuster tatsächlich therapeutische Interaktionsstrukturen aufweisen.“<sup>185</sup> Zu den Merkmalen gehören unter anderem das nicht wertende empathische Zuhören und das wertschätzende unterstützende Nachfragen. Ein Verhalten, das den Kern der von Carl Rogers entwickelten Gesprächspsychotherapie charakterisiert. In der Gesprächstherapie hilft der Therapeut dem Klienten beim Verbalisieren und „wiederholt mit etwas veränderten Worten den Inhalt der Aussage seines Gegenübers.“<sup>186</sup> Ein Verhalten, das sich auch bei den Moderatoren der Talkshows wiederfindet, die dadurch einerseits den Redefluss der Studiogäste unterstützen und andererseits deren Reflexion fördern. Die Talkshowgäste fühlen sich verstanden und gewähren Einblicke in ihre emotionalen Befindlichkeiten, während die Fernsehkameras mitlaufen und jede seelische Regung dokumentieren.

---

<sup>184</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 96

<sup>185</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 93

<sup>186</sup> Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994, S. 183

## **5. Der Dokumentarfilm – ein Genre im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion**

Bei den gegenwärtig zahlreichen hybriden Formen der neuen Fernsehformate fällt der großzügige Umgang mit fiktivem und nonfiktivem Filmmaterial auf. Obwohl sich viele dieser Formate selbst als dokumentarisch bezeichnen, werden vermehrt inszenierte Szenen in dokumentarische Fernsehsendungen integriert. Diese mit Laiendarstellern oder teilweise auch mit professionellen Schauspielern inszenierten Spielszenen werden, zumeist ohne entsprechenden Hinweis, mit authentischem Filmmaterial gemischt oder ersetzen dieses sogar gänzlich. Diese inszenierten Filmsequenzen sind vom tatsächlich dokumentarischen Filmmaterial nur mehr schwer unterscheidbar. Möchte der Fernsehzuschauer bezüglich der Authentizität des Gezeigten informiert werden, bedarf es zumeist zusätzlicher Informationsquellen, wie dem Internet. Die Fernsehsendungen selbst lassen ihr Publikum zumeist im Unklaren darüber, ob etwa eine Show wie „Zwei bei Kallwass“ von Darstellern gespielt wird oder ob tatsächlich Betroffene im Fernsehen auftreten. Selbst in Geschichtsdokumentationen, die bislang eine klare Trennlinie zum fiktionalen Film gezogen haben, zeichnet sich dieser Wandel ab, was Trends wie „Infotainment“ oder „Living History“ zeigen. Bedingt durch die Annäherung an die Ästhetik und Erzählformen anderer Filmgenres wird die Grenze zum fiktionalen Film daher zunehmend undeutlicher. Die dokumentarischen Formate des Reality-TVs möchten in erster Linie unterhalten und fühlen sich längst nicht mehr ausschließlich journalistischer Objektivität verpflichtet.

Für das Selbstverständnis des Dokumentarfilms bedeutet diese Entwicklung eine grundlegende Änderung. Als Ausgangspunkt für eine Definition genügte es lange Zeit „den Dokumentarfilm als einen Film zu bezeichnen, dessen Referenzobjekt die nichtfilmische Realität ist.“<sup>187</sup> Diese klare Definition ist nicht erst seit dem Aufkommen von Reality-TV fragwürdig. Schon in den frühesten

---

<sup>187</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 26

Jahren des Dokumentarfilms wurde aus unterschiedlichsten Gründen authentisches mit fiktivem Filmmaterial ergänzt, wobei jede Dokumentarfilmbewegung unterschiedliche Ansprüche in der Abbildung der Wirklichkeit zu befriedigen hatte. Die Bewertung dessen, was die Wirklichkeit darstellt oder nicht, blieb letztendlich Interpretationssache.

Was zunächst als einfach und klar erscheint, nämlich die Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, erweist sich bei näherer Betrachtung als psychologisches und teilweise als philosophisches Problem. Jeder Film, und somit auch der Dokumentarfilm, bleibt eine Interpretation der Wirklichkeit. Objektivität im eigentlichen Sinn kann von ihm nicht erwartet werden. Es stellt sich daher die Frage, wie Wirklichkeit an sich definiert wird und „zwischen welchen Realitäten ein Dokumentarfilm vermittelt, und ob es daher genügen kann, nur von der einen Realität zu sprechen, die er zeigt.“<sup>188</sup>

Die Verwendung von inszenierten Szenen in Dokumentarfilmen birgt natürlich auch die Gefahr der Manipulation in sich. Besonders auf dem Gebiet der Geschichtsdokumentationen würde eine Konzentrierung auf ausschließlich fiktives Filmmaterial eine Interpretation der behandelten Themen erschweren, wenn nicht gar verunmöglichen. Durch die fehlende Abgrenzung zum fiktionalen Film lassen sich auch etwaige Kritikpunkte nur schwer ansetzen. Wenn das Publikum nicht mehr die Möglichkeit hat zu unterscheiden, ob das Gezeigte nun tatsächlich so stattfand oder ob es frei erfunden beziehungsweise nachinszeniert wurde, wird auch das Anlegen von moralischen oder ethischen Maßstäben erschwert. Ein offenbar vernachlässigtes Bewusstsein seitens der Rezipienten leistet dieser Entwicklung noch zusätzlich Vorschub. Die Proteste werden zunehmend leiser. Offensichtlich wurde die Stellung des Fernsehens auch von der Konsumentenseite einer Neubewertung unterzogen. Der Unterhaltungswert steht an erster Stelle und lässt die Forderung nach Objektivität zurücktreten. Diese Veränderung sollte aber zumindest eine Diskussion darüber eröffnen, ob der Dokumentarfilm an sich als Genre in eine Definitionskrise geraten ist.

---

<sup>188</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 27

Die Beschleunigung dieser Prozesse ist vor allem seit der verstärkten Verwendung des Dokumentarfilms im Fernsehen zu beobachten. Besonders die dokumentarischen Mischformen der neuen Formate erweisen sich für diese Entwicklung als besonders anfällig, was nicht zuletzt auch auf die Inhalte und Themen der Sendungen zurückzuführen ist. Wie bereits erwähnt greifen die Fernsehanstalten, in Ermangelung von Themen und nicht zuletzt auch aus Kostengründen, verstärkt auf die Abbildung der Lebenswirklichkeiten des eigenen Publikums zurück. Menschen im Alltag zu beobachten kann aber mitunter nicht die gewünschte dramaturgische Spannung mit sich bringen, so dass sich die Regie förmlich gezwungen sieht, nachzuhelfen. Wenn die „dargestellte Realität allzu banal und spannungslos zu werden droht, wird sie durch Mittel der Inszenierung konsumierbar gemacht, und das Fiktive gewinnt, wie in den derzeit besonders beliebten Gerichts-Shows, wieder die Oberhand.“<sup>189</sup>

Für Alexander Kluge befindet sich der Dokumentarfilm, seitdem er aus den Kinos fast verschwunden ist, in einer „babylonischen Gefangenschaft“<sup>190</sup> durch das Fernsehen. Diese neue „Beheimatung ist mit einem hohen Preis von Ausgrenzungen verbunden, die die Entfaltung und die Möglichkeiten des Dokumentarfilms und damit seine Re-Etablierung in die übrigen Öffentlichkeiten des Films stark behindern.“<sup>191</sup> Dazu muss ergänzend vermerkt werden, dass durch neuere Dokumentarfilmer, wie Michael Moore, der Dokumentarfilm seit Beginn des 21. Jahrhunderts auch im Kino wieder ein breiteres Publikum gefunden hat. Die Problematik rund um das Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion blieb jedoch erhalten. Gerade an Hand des Beispiels der Filme von Michael Moore zeigt sich die veränderte Erscheinungsform des dokumentarischen Films. Besonders Moores Filme zeichnen sich durch eine stark subjektive Sichtweise aus und eröffnen die Diskussion um den Realitätsgehalt des Dokumentarfilm aufs Neue.

---

<sup>189</sup> Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006, S. 29

<sup>190</sup> Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod, Texte zu Kino, Film, Politik, Vorwerk: Berlin 1999, S. 67

<sup>191</sup> Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod, Texte zu Kino, Film, Politik, Vorwerk: Berlin 1999, S. 67

## 5.1 Die Historische Entwicklung des Dokumentarfilms

Betrachtet man die Geschichte des Dokumentarfilms erweisen sich das Definitionsproblem und die Diskussion um den Authentizitätswert des Dokumentarfilms jedoch keineswegs als neu. Bereits 1898, also unmittelbar nach der Erfindung des Films, wurde von Dwight Elmendorf für seinen Lichtbildervortrag über den Spanisch-Amerikanischen Krieg dokumentarisches mit fiktiven Filmmaterial ergänzt. Elmendorf bildete mit dieser Vorgehensweise keine Ausnahme.

„Viele Programme zum Spanisch-Amerikanischen Krieg kombinierten Dokumentarfilmaufnahmen mit inszenierten oder nachgestellten Szenen, sowie mit rein fiktionalen Spielszenen. Damit zeigte sich das Problem der eindeutigen Genre-Zuordnung, das bis heute andauert.“<sup>192</sup>

Es ist anzunehmen, dass mit dieser fiktionalen Ergänzung bestimmte politische Interessen bedient wurden. Doch auch bei Dokumentarfilmen mit weniger politischen Themen wird unweigerlich eine bestimmte Gesinnungshaltung vorgegeben. Für Tom Gunning steht fest, dass der Dokumentarfilm von Beginn an eine bestimmte Blickrichtung vorgab. Heute wie damals handelt es sich um Filme, „in denen die Bilder in eine Argumentation eingebettet werden und als Beweismittel zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses dienen.“<sup>193</sup> Durch Schnitt, Montage und Kommentar wird jede gefilmte Realität noch zusätzlich in einen bestimmten Kontext gesetzt, der bewusst oder unbewusst die Intentionen des Produktionsstabes transportiert.

Angesichts dieser Faktoren steht der Dokumentarfilm, trotz seiner Abgrenzungsversuche, dem Spielfilm womöglich näher als beabsichtigt. Auch für Tom Gunning ist der Dokumentarfilm nicht nur „eine Abfolge von Aufnahmen, er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation, [...] oder eine dramatische Struktur, die [...] dem Spielfilm

---

<sup>192</sup> Musser, Charles, Der frühe Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.82

<sup>193</sup> Gunning, Tom, Vor dem Dokumentarfilm, Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“, In: Kessler, Frank (Hrsg.): Anfänge des dokumentarischen Films, Stroemfeld/Roter Stern: Basel (u.a.) 1995, S. 117

entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht.“<sup>194</sup>

Dokumentarfilm als Begriff und Bezeichnung ist erst seit den 1920er Jahren üblich. Der britische Dokumentarfilmregisseur John Grierson, der auch als Filmkritiker tätig war, gilt als erster, der den Begriff „documentary“ im Zusammenhang mit einer Filmrezension verwendete. Grierson war fasziniert von der Arbeit des Dokumentarfilmers Robert Flaherty, „die er für ihre dokumentarischen Qualitäten lobte.“<sup>195</sup>

Einer der bekanntesten Dokumentarfilme der Filmgeschichte ist „Nanook of the North“ aus dem Jahre 1922. Der Film zeigt den harten Alltag im Leben eines Eskimos. Regisseur Robert Flaherty rückt den Protagonisten Nanook in den dramaturgischen Mittelpunkt des Films und veranschaulicht so den Überlebenskampf der Inuits im Norden Kanadas am Beispiel eines Darstellers. Der Eskimo Nanook wurde so zum Helden des Films und weltweit bekannt.

Bereits Flaherty wusste um die Wirkung von Personalisierung und Emotionalisierung Bescheid und inszenierte „Nanook of the North“ mit einem Hauptdarsteller und einer durchdachten Spielfilmhandlung mit dramaturgischen Höhepunkten. „Nanook of the North ist mit heutigen Begriffen ein Spielfilm im Originalsetting.“<sup>196</sup> Dem medienerfahrenen Betrachter von heute ist klar, dass mit „Nanook of the North“ nicht das authentische Leben der Inuit abgebildet wurde, sondern das Klischee vom „edlen Wilden“ auf die Leinwand gebracht wurde. Der Film zeigt den Blick eines Regisseurs auf ein exotisches Szenario, das auf seine Filmtauglichkeit hin überprüft wurde. Die Kameras Flahertys nahmen bewusst jene Bilder ins Visier, in denen der Regisseur die Erwartungshaltung eines zukünftigen

---

<sup>194</sup> Gunning, Tom, Vor dem Dokumentarfilm, Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“, In: Kessler, Frank (Hrsg.): Anfänge des dokumentarischen Films, Stroemfeld/Roter Stern: Basel (u.a.) 1995, S. 118

<sup>195</sup> Musser, Charles, Die Erfahrung der Realität, Der Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.292

<sup>196</sup> Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994 S.31

Publikums als erfüllt erachtete. Durch diese imaginierte Erwartungshaltung des Publikums „hat sich ein Bedarf entwickelt, der schließlich fiktional befriedigt wurde.“<sup>197</sup> Inwieweit die Diskrepanz zwischen filmischer und nichtfilmischer Realität in diesem Film zu Tage tritt beschreibt Musser:

„(Flaherty) stellte in seinem Film die Eskimos als naives Naturvolk dar, das von einem einfachen Plattenspieler fasziniert war, in Wirklichkeit aber reparierten die Inuit seine Kamera, entwickelten das Filmmaterial und waren aktiv am gesamten Entstehungsprozess des Filmes beteiligt.“<sup>198</sup>

Wie dieses Beispiel zeigt, hat der Dokumentarfilm schon in seiner frühen Phase den Objektivitätsanspruch zu Gunsten der Spannung und Unterhaltung vernachlässigt. Nichtsdestotrotz war es Flaherty wichtig, zu erwähnen, dass an Originalschauplätzen gedreht wurde und dass sein Film „auf ein ethnographisch-wissenschaftliches Projekt verweisen“<sup>199</sup> konnte. Flaherty konnte „so die Ehrfurcht vor wissenschaftlicher Objektivität für seinen „Dokumentar“-Film verwenden.“<sup>200</sup> Der außerordentliche Erfolg von „Nanook of the North“ ließ den Film zu einem Prototyp des Dokumentarfilms werden, an welchen viele Nachfolgeproduktionen gemessen wurden.

Die Weiterentwicklung des Dokumentarfilms wurde nicht nur vom technischen Fortschritt maßgeblich beeinflusst, sondern wurde auch von den politischen Wirrnissen und Umbrüchen des 20. Jahrhunderts geprägt. So hatte nach Musser nicht nur die Einführung der synchronen Tonaufnahme, sondern auch „die wirtschaftliche Depression (....) weitreichende Auswirkungen auf das

---

<sup>197</sup> Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994, S.30

<sup>198</sup> Musser, Charles, Der frühe Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.84

<sup>199</sup> Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994, S.31

<sup>200</sup> Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994, S.31

dokumentarische Filmschaffen.“<sup>201</sup>

So tritt in den 1930er Jahren verstärkt der sozialkritische Aspekt in den Mittelpunkt des thematischen Interesses des Dokumentarfilms. Der von Flaherty beeinflusste John Grierson gilt nicht nur als Erfinder der Kategorie „documentary“ im Film, sondern auch als „der eigentliche Begründer der Sozialdokumentation.“<sup>202</sup> Grierson, dem bereits 1929 mit „Drifters“, einem Film über Nordseefischer, ein erfolgreiches Regiedebüt gelang, gründete mit dem Gewinn dieses Films die Empire Marketing Broad Film Unit. Er engagierte 1931 Flaherty als Regisseur für „Industrial Britain“ - der das Leben von verschiedenen Facharbeitern dokumentiert.

Grierson produzierte und beriet während der 1930er Jahre eine Reihe von weiteren Dokumentarfilmen, die zumeist die Welt der Arbeiter in Großbritannien zum Thema hatten. 1935 entstand „Coal Face“, der die Welt der Bergleute beleuchtete. 1936 folgte „Night Mail“, der die Arbeit von Postarbeitern thematisierte. Finanziert wurden diese Filme auch von konservativen Regierungskreisen, was manche Kritiker bestätigt, die in der Arbeit von Grierson tendenziöse Aspekte orten. Musser wirft Grierson vor, dass die Protagonisten in seinen Filmen „zu Helden stilisiert (werden), doch sie bleiben – in der Darstellung der Filme – einfache Rädchen im System der effizienten Produktionsabläufe, die Großbritanniens Vorherrschaft sichern.“<sup>203</sup>

Ebenfalls tief verankert im politischen Diskurs seiner Zeit sind die Dokumentarfilme des russischen Filmregisseurs Dziga Vertov. Als einer der bedeutendsten Dokumentarfilmregisseure der 1920er und 1930er Jahre versteht sich Vertovs Arbeit auch als „ein Manifest des Dokumentarfilms und

---

<sup>201</sup> Musser, Charles, Die Erfahrung der Realität, Der Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.290

<sup>202</sup> Musser, Charles, Die Erfahrung der Realität, Der Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.292

<sup>203</sup> Musser, Charles, Die Erfahrung der Realität, Der Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.292



eine Absage an den Spielfilm, gegen den Vertov auch in seinen Schriften wiederholt Stellung bezog.“<sup>204</sup> Der Begriff „Kino Prawda“ also „Kino-Wahrheit“ spielt für Vertov eine große Rolle, auch wenn er in seinen Schriften nicht direkt darauf eingeht. Diese sogenannte „Film-Wahrheit“ ist Ausdruck für Vertovs Ablehnung von theatralischen Mitteln wie Drehbuch, Schauspieler oder Ateliers, die für ihn nur vom wirklichen Leben ablenkten.

Auch in seinen Dokumentarfilmen lehnt Vertov Manipulation und Inszenierung ab. Der Untertitel seines Films „Kino Glas“ („Film-Auge“) trägt daher den programmatischen Untertitel „Das überrumpelte Leben“. Vertov setzte sich zum Ziel „Menschen und lebendige Wesen zu filmen, ohne dass sie sich der Gegenwart einer Kamera und eines Kameramanns bewusst wären, oder dass ihr Verhalten sich dadurch veränderte.“<sup>205</sup> Dieser hohe Anspruch an die Authentizität des Gefilmten steht bei Vertov aber nicht im Widerspruch zu seiner kunstvollen Montage und Weiterbearbeitung des Filmmaterials. 1929 drehte Vertov „Der Mann mit der Kamera“ - ein Portrait einer fiktiven Stadt, das mit raffinierter Schnitt- und Montagetechnik einerseits die Ideen des Marxismus transportierte und andererseits aber auch in der Tradition der damaligen künstlerischen Avantgarde eine futuristische Ästhetik anbietet, die weit über den Rahmen des rein dokumentarischen Blickwinkel hinausgeht.<sup>206</sup> Die „Wahrheit“, die Vertov in diesem Film anbietet, scheut sich also nicht davor sich höchst künstlerisch zu präsentieren.

Beeinflusst von Flaherty und Vertov entwickelte sich der Dokumentarfilm auch in anderen Teilen Europas zum Terrain für avantgardistische Regisseure. Noch in der Stummfilmära entstanden auch in Deutschland künstlerisch interessante Dokumentarfilme, wie Walther Ruttmanns 1927 gedrehter experimenteller Dokumentarfilm „Berlin: Die Sinfonie der Großstadt“, der für eine eigens komponierte Musik taktgenau geschnitten wurde. Für Klaus Kreimeier stellt

---

<sup>204</sup> Musser, Charles, Der frühe Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.86

<sup>205</sup> Sadoul, Georges, Von Dsiga Wertow zu Jean Rouch, „Cinéma Vérité“ und „Kamera-Auge“, In: Kinemathek, Viertes Jahrgang, Heft 29, November 1966: Aspekte des Cinéma vérité, S. 8

<sup>206</sup> vgl. Musser, Charles, Der frühe Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998, S.86

dieser Film „entsprechend deutschen Verhältnissen, das Programm der Neuen Sachlichkeit“<sup>207</sup> dar.

Auch andere deutsche Dokumentarfilmer dieser Zeit, wie Hans Richter suchten „nach einer Verbindung zwischen experimentellen und dokumentarischen Formen.“<sup>208</sup> Richters erster Tonfilm 1929 trägt den bezeichnenden Titel „Alles dreht sich, alles bewegt sich“ und ist ein weiterer Beweis für die Verbindung von Kunst und Dokumentation, die typisch für die Dokumentarfilme der Weimarer Republik ist. Wie schnell jedoch eine künstlerische Laufbahn in die politische Vereinnahmung führen kann, zeigen die weiteren Lebensläufe dieser beiden deutschen Avantgardisten des Dokumentarfilms. Während Hans Richter in den 1930er Jahren emigrierte, ließ sich Walter Ruttmann von der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie vereinnahmen. Zusammen mit Leni Riefenstahl arbeitete er unter anderem am berüchtigtem Propagandafilm „Triumph des Willens“ mit.

Während der beiden Weltkriege erreichte die Instrumentalisierung des Dokumentarfilms einen Höhepunkt. Die politischen Interessen der Auftraggeber bestimmten die Blickrichtung und verhinderten zumeist eine kritische Auseinandersetzung mit den diversen Themen. Besonders die Filmprojekte von Leni Riefenstahl sind nicht gerade wegen ihrer Objektivität bekannt, sondern transportierten die Ideologie ihrer nationalsozialistischen Auftraggeber, welche jedoch durch großzügige finanzielle Unterstützung in neuer Perfektion realisiert werden konnten.

Erstaunlicherweise bildete aber gerade der Dokumentarfilm während der Zeit des Nationalsozialismus eine Nische für avantgardistische Ideen, die in anderen Bereichen der Kunst undenkbar gewesen wären. So gab es auch internationale Anerkennung für die Filme von Ruttmann, aber auch für viele

---

<sup>207</sup> Kreimeier, Klaus, Dokumentarfilm, 1892-2003, ein doppeltes Dilemma, In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004, S. 436

<sup>208</sup> Kreimeier, Klaus, Dokumentarfilm, 1892-2003, ein doppeltes Dilemma, In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004, S. 438

andere deutsche Regisseure, die einen Dokumentarfilmstil repräsentierten, der weit entfernt war vom „betulichen Ufa-Kulturfilmstil.“<sup>209</sup> Diese Ausnahme auf dem Gebiet des Dokumentarfilms verwundert umso mehr, da das Etikett „Entartete Kunst“ im Dritten Reich in anderen Bereichen der Kunst rasch und nach wesentlich strengeren Kriterien vergeben wurde.

In den 1960er Jahren brachte ein Generationswechsel bei Filmmachern und Produzenten, sowie neue technische Erfindungen, frischen Wind in die Dokumentarfilmszene. Der lang gehegte Wunsch nach einer authentischen Abbildung der Wirklichkeit schien sich dank der Weiterentwicklung der Technik zu erfüllen. Kreimeier:

„Um 1960 revolutionierten in Westeuropa und in den USA die tragbare 16mm-Kamera und die transportable, Synchronaufnahmen ermöglichende Tonapparatur die Filmtechnik so einschneidend, dass sich ein neues Verhältnis zwischen Kamera-Auge und Wirklichkeit entwickeln konnte.“<sup>210</sup>

Die Kamera konnte nun frei beweglich ihren Protagonisten über Treppen hinweg und durch Zimmer hindurch folgen und war nicht mehr an das bis dahin relativ starre Setting gebunden. Schienenkameras benutzte zwar schon Leni Riefenstahl, doch durch die tragbaren Kameras der 1960er Jahre wurde „ein intimerer, auch neugierigerer Blick auf die reale Situation vor der Kamera“<sup>211</sup> ermöglicht. Die neue Mobilität hatte einerseits zur Folge, dass wesentlich mehr gefilmt wurde und dass andererseits die Menschen, zumindest Prominente wie Künstler und Politiker, sich an die ständige Anwesenheit der Kamera gewöhnten oder genauer gesagt gewöhnen mussten. Richard Leacock, einer der bekanntesten Dokumentarfilmer dieser neuen Generation, beschreibt die neue Situation folgendermaßen: „Die Leute wissen,

---

<sup>209</sup> Zimmermann, Peter (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 3 „Drittes Reich“, Reclam: Stuttgart 2005, S. 114

<sup>210</sup> Kreimeier, Klaus, Dokumentarfilm, 1892-2003, ein doppeltes Dilemma, In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004, S. 447

<sup>211</sup> Kreimeier, Klaus, Dokumentarfilm, 1892-2003, ein doppeltes Dilemma, In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004, S. 447

dass ich da bin und dass ich sie aufnehmen kann. Ich möchte nur nicht dass sie wissen in welchem Moment ich sie aufnehme.“<sup>212</sup>

Zentren dieses neuen Dokumentarfilmstils sind neben den USA auch Frankreich und Kanada. Man bezeichnete diese neue Bewegung dementsprechend im Englischen als „Direct Cinema“ und im Französischen als „Cinéma vérité“.

Richard Leacock, Robert Drew und D.A. Pennebaker gelten als die wichtigsten Vertreter des Direct Cinema. Zu Beginn der 1960er Jahre schufen die Vertreter dieser neuen Dokumentarfilmbewegung einige Filme, die im Grunde eine gemeinsame Struktur aufweisen. Im Mittelpunkt des Interesses des Direct Cinema stand immer eine spannende Situation. Zumeist handelte es sich dabei um einen Zeitpunkt, in der sich die Protagonisten vor einer Entscheidung befinden. „Man filmt Personen in einer Entscheidungssituation, in einer Prüfung, in einer Krise, in der sie wiederum die Kamera vergessen und sich zudem ihr wahrer Charakter enthüllen soll.“<sup>213</sup> Filme, wie zum Beispiel „Primary“ aus 1960, der den Vorwahlkampf zwischen den amerikanischen Präsidentschaftskandidaten Hubert Humphrey und John F. Kennedy dokumentierte, benutzen diesen Spannungsmoment bewusst.

Darüber hinaus vermittelte die neue Tontechnik, die durch tragbare synchrone Tonaufnahmegeräte ermöglicht wurde, den Eindruck wirklich authentisches Filmmaterial zu sehen. Die Filme des Direct Cinema sind „dank des durchgehenden Originaltons – die ersten der Filmgeschichte, die sich ganz von der Literatur, vom geschriebenen Dialog lösen. Zum ersten Mal sprechen Menschen in einem Film so, wie sie wirklich sprechen.“<sup>214</sup>

Das französische Cinéma vérité unterscheidet sich in seinen Ansätzen wesentlich vom amerikanischen Direct Cinema. Während die Filme des Direct

---

<sup>212</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 12

<sup>213</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 12

<sup>214</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 14

Cinema die Illusion des neutralen Beobachters vermitteln sollte, wird die Kamera des Cinéma vérité bewusst zur Anregung der Phantasie der Darsteller eingesetzt. Hauptvertreter des Cinéma vérité ist Jean Rouch, der besonders für seine ethnografischen Filme bekannt ist. Die besonderen Ergebnisse, die Jean Rouch in seinen Dokumentationen erzielte sind nach Ermessen des Verfassers der vorliegenden Arbeit auf die psychodramatischen Aspekte seiner Arbeitsweise zurückzuführen, auf die in dieser Arbeit noch genauer eingegangen werden wird.

Nach dem der Dokumentarfilm gegen Ende des 20. Jahrhunderts fast aus den Kinos verschwunden war, erlebte er mit dem beginnenden neuen Jahrhundert durch die Filme des US-amerikanischen Regisseurs Michael Moore ein Comeback. Moores „Bowling for Columbine“ eine Dokumentation über einen Amoklauf in einer amerikanischen Highschool gewann 2003 nicht nur den Oscar als bester Dokumentarfilm, sondern war auch finanziell ein großer Erfolg.

2004 folgte Michael Moores größter Erfolg. „Fahrenheit 9/11“ - eine Dokumentation über die politischen Folgen der Terroranschläge vom 11. September 2001. Er führte nicht nur die US-Kinocharts an, sondern gilt überhaupt als der erfolgreichste Dokumentarfilm der Filmgeschichte. Schultz bezeichnet den Film als „ein Phänomen, das tagelang für ausverkaufte Kinos sorgte, auf 2000 Leinwänden in Nordamerika gleichzeitig lief und weltweit 222 Millionen Dollar einspielte.“<sup>215</sup>

Michael Moores Filme finden nicht nur Zustimmung, sondern werden mitunter ziemlich kontrovers diskutiert. Für viele Kritiker ist seine Arbeit zu subjektiv und zu polemisch, um sie als dokumentarisch bezeichnen zu können. Moore selbst macht kein Geheimnis daraus, dass Zweck und Ziel von „Fahrenheit 9/11“ die Niederlage von George W. Bush bei der amerikanischen Präsidentenwahl 2004 sein sollte. Die Diskussion um die Objektivität des Dokumentarfilms wurde dadurch wieder neu angeheizt. Der Unterschied zu

---

<sup>215</sup> Schultz, Emily: The Making of Michael Moore, Biographie, Aus dem amerikanischen Engl. von Matthias Sommer, Henschel: Leipzig 2006, S. 194

den Debatten der Vorgänger besteht jedoch darin, dass Moore nicht vorgibt, objektiv zu sein, sondern seine Absichten offen darlegt. Michael Moore weicht den Beschuldigungen aus in dem er sich selbst nicht als Dokumentarfilmer bezeichnet. Schultz bemerkt dazu:

„Was seine Kritiker nach wie vor ärgert, ist, dass er zwar niemals direkt von sich behauptet, Journalist zu sein, das aber indirekt sehr wohl impliziert, wenn er zum Beispiel behauptet, er müsste seinen Job nicht machen, wenn Journalisten den ihren erledigten.“<sup>216</sup>

Moores Filme sind ein Beweis für das veränderte Selbstverständnis und die neue Sichtweise des Dokumentarfilms. Sie sind höchst unterhaltsam und nehmen bewusst Stellung zu brisanten Themen.

Alexander Kluge, einer der bekanntesten Vertreter des „Neuen Deutschen Films“ geht mit seinen Dokumentarfilmen noch einen Schritt weiter als Michael Moore. Viele seiner vor allem auch für das Fernsehen produzierten Dokumentationen verstehen sich als Satire und stellen, im Unterschied zu Michael Moore, der sein Publikum über seine Absichten zuweilen auch im Unklaren lässt, den Anspruch auf Objektivität an sich in Frage. Kluge „setzt parodistische Mittel ein, um die Konventionen des Dokumentarischen sichtbar werden zu lassen und sie zu relativieren.“<sup>217</sup>

In erster Linie geht es Kluge darum, kritische Reflexionen zu ermöglichen und die Sinnhaftigkeit des Authentizitätswahns des Fernsehens zu hinterfragen. Er mischt für seine Dokumentationen fiktionales mit nonfiktionalem und zeitgenössisches mit historischem Filmmaterial im verwirrendem Ausmaß.

„Die daraus resultierende Irritation soll eine Offenheit in der Sinnproduktion des Zuschauers ermöglichen, die von Kluge bewusst geschaffen wird, um den Zuschauer aus seiner passiven Haltung zu befreien und ihn aufzufordern, seine eigenen Erfahrungen zu

---

<sup>216</sup> Schultz, Emily: *The Making of Michael Moore, Biographie*, Aus dem amerikanischen Engl. von Matthias Sommer, Henschel: Leipzig 2006, S. 191

<sup>217</sup> Meyer, F. T.: *Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, transcript Verlag: Bielefeld 2005, S. 201

aktivieren.“<sup>218</sup>

Der anspruchsvolle Ansatz seiner Filme spricht in erster Linie ein intellektuelles Publikum an, das eine gewisse Medienerfahrung bereits mitbringt. Massentauglichkeit kann den Dokumentarfilmen Kluges nicht bescheinigt werden.

Der Wunsch des Zusehers nach Abbildung des wirklichen Lebens und seinem gleichzeitigen Bedürfnis nach Unterhaltung generierte besonders im Fernsehen ein problematisches Spannungsfeld. Es öffnet der Fälschung Tür und Tor, was zahlreiche Fake-Skandale beweisen. Der Fake-Skandal des Fernsehens negiert die eigentliche Beschaffenheit des Fernsehens und suggeriert, dass nur Nicht-Inszeniertes gezeigt wird. Für Gehards sind diese Fake-Skandale „systemstabilisierende Strategien, die dazu dienen, von der kompletten Konstruktivität der Systemrealitäten abzulenken.“<sup>219</sup>

Als erster Fake der amerikanischen Fernsehgeschichte gilt der Fall Charles van Doren, der mit seinen Auftritten in der Quizshow „Twenty-One“ nationale Berühmtheit erlangte. Nachdem Charles van Doren wegen seiner umfassenden Allgemeinbildung gefeiert wurde, war die Enttäuschung um so größer als seine Auftritte als durchinszenierte Show aufflogen. Das amerikanische Publikum fühlte sich mehrfach betrogen. Es verlor nicht nur einen Nationalhelden, sondern auch das Vertrauen in die Redlichkeit des Fernsehens. Das Aufdecken des Fakes hatte für alle Beteiligten schwerwiegende Folgen. „Charles van Doren musste in der Folge seinen Job an der Universität aufgeben. Die beiden TV-Producer verloren ebenfalls ihren Arbeitsplatz und konnten jahrzehntelang keinen Fuß mehr in der Fernsehbranche fassen.“<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, transcript Verlag: Bielefeld 2005, S. 178

<sup>219</sup> Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehlikes, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005, S. 290

<sup>220</sup> Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehlikes, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005, S. 297

Derart hohe moralische Ansprüche stellt heutzutage niemand mehr an das Fernsehen. Angesichts neuer Fernsehskandale spricht Claudia Gehards daher folgerichtig von einer „zunehmenden Entskandalisierung von Fakes.“<sup>221</sup> Das Aufdecken der 2003 bis 2004 ausgestrahlten Dokusoap „Die Abschlussklasse“ als durchinszenierte Fernsehshow, welche bewusst Jungschauspieler als Schulabgänger ausgab, blieb verhältnismäßig folgenlos. „Die Abschlussklasse“ wurde zwar eindeutig als Fake aufgedeckt, von dem sowohl die Moderatorin, als auch die Sendeverantwortlichen Bescheid wussten, doch der Skandal blieb aus. Gerhards: „Während in früheren Zeiten Fakes Skandale provoziert haben, bleiben sie heute – zumindest im Nachmittagsprogramm und in der Access Primetime - folgenlos.“<sup>222</sup>

Nach Claudia Gerhards „macht es im Zeitalter der Medien keinen Sinn mehr, auf Wirklichkeitsverhältnisse zu rekurrieren, denn Realität und Inszeniertes sind ununterscheidbar geworden.“<sup>223</sup> Gerhards Analyse deckt sich dabei mit den Ansichten von Klaus Kreimer, der aber noch einen Schritt weiter geht und den Dokumentarfilm als Genre an sich in Frage stellt. Für Klaus Kreimer sucht der Dokumentarfilm nämlich „beharrlicher als andere Filmgenres nach Selbstdefinition.[...] Unablässig fragt sich der Dokumentarfilm: Gibt es mich überhaupt?“<sup>224</sup>

## 5.2 Der Wirklichkeitsanspruch im Dokumentarfilm

Trotz der unterschiedlichen methodischen Ansätze kreist das zentrale Interesse des Dokumentarfilms zumeist um das Thema Wirklichkeit. Bezeichnungen wie Cinéma vérité oder Kino-Prawda resultieren aber nicht nur

---

<sup>221</sup> Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehfake, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005, S. 295

<sup>222</sup> Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehfake, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005, S. 295

<sup>223</sup> Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehfake, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005, S. 286

<sup>224</sup> Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004, S. 431



aus den Absichten der Regie, sondern spiegeln primär die Erwartungshaltung eines Publikums wider, dass offensichtlich einen unstillbaren Hunger nach Realität hat. Der Wunsch nach wahren Geschichten bestimmte aber nicht nur in der Vergangenheit Methodik und Programmatik des Dokumentarfilms, sondern dominiert auch die Konzepte der heutigen Fernsehformate. Gleichzeitig dokumentieren zahlreiche Medientheorien die Unmöglichkeit der Befriedigung dieses Anspruchs.

Eva Hohenberger spricht im Zusammenhang mit dieser Problematik von mehreren Wirklichkeiten. Sie empfiehlt, „die Redeweise von der einen Realität (die der Dokumentarfilm abbilde) aufzugeben und auf der Produktionsseite ebenso wie auf der Rezeptionsseite mehrere Realitäten zu unterscheiden.“<sup>225</sup> Hohenberger spricht dementsprechend von einer nichtfilmischen und vorfilmischen Realität, sowie von filmischen und nachfilmischen Realitäten, sowie der Realität Film an sich. Die nichtfilmische Realität ist die Realität unseres Alltags, sie existiert außerhalb des Films. Sie bestimmt unter anderem die Themen der Dokumentarfilme und bietet zugleich auch „das Reservoir überhaupt abbildbarer Realität“<sup>226</sup> an. Gleichzeitig gibt sie aber auch den ideologischen Rahmen vor. „Der Produzent eines Dokumentarfilms wählt aus dieser Realität aus, was er filmen möchte.“<sup>227</sup>

Die vorfilmische Realität beschreibt den „Moment der Filmaufnahme vor der Kamera.“<sup>228</sup> Hier manifestiert sich auch die Intention des Regisseurs und dessen Auftraggeber. Sie zeigt den Ausschnitt, der von der Produktionsseite ausgewählt wurde.

Den fertigen Film selbst bezeichnet Hohenberger als filmische Realität,

---

<sup>225</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 28

<sup>226</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 29

<sup>227</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 28

<sup>228</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 30

während die Rezeption durch Publikum und Kritik sich wiederum in der nachfilmischen Realität abspielt.

Eine genaue Unterscheidungen der von Hohenberger angebotenen Realitäten erweist sich jedoch als schwierig, da sich die diversen Teilbereiche der Realität in der modernen Mediengesellschaft zunehmend überschneiden. So wird die Wirklichkeit außerhalb des Beobachtungsradius der Kamera nach der Kategorisierung von Hohenberger zwar als nichtfilmische Realität bezeichnet, jedoch weist Joachim Paech drauf hin, dass auf Grund der Wechselwirkungen von Film und Realität die Grenzen verschwinden. Paech: „tout le monde wirkt bereits in großen Teilen so, als ob sie sich ständig vor einer Kamera befindet.“<sup>229</sup>

Auch im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand stellt sich die Frage, ob zur Bewertung von psychotherapeutischen Ansätzen authentisches Verhalten vor der Kamera und das objektive Abbilden der Wirklichkeit vorausgesetzt werden muss. Bedingt durch die Konstruiertheit des Fernsehens und das damit verbundene unvermeidliche Rollenspielen kann ein unbeeinflusstes Agieren nicht erwartet werden. Die Frage des Authentizitätsgehalts erweist sich aber diesbezüglich als irrelevant, da gerade die spezielle Fernsehsituation erst die Hervorbringung der psychodramatischen Effekte bewirkt. In der Psychotherapie und besonders im Psychodrama geht es ja auch „nicht um die objektive Wahrheit, sondern um die tiefere intersubjektive Wahrheit, um Wahrheit als existentielle Qualität“<sup>230</sup>, Der Auftritt in der Show simuliert solche therapeutischen Sitzungen gewissermaßen und induziert durch Befragung oder durch das Rollenspiel die quasi therapeutischen Effekte.

Auch der Vorwurf, dass die Regie der Reality-TV-Shows das Geschehen vor der Kamera mitbestimmt und somit gewisse Rollen vorgibt, kann erhoben werden.

---

<sup>229</sup> Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994, S. 24

<sup>230</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 20

Reality-TV wäre dann nur mehr mit einem Lientheater vergleichbar und hätte dann tatsächlich nur mehr wenig mit der Lebenswirklichkeit seiner Mitwirkenden zu tun. Dieser berechtigten Kritik muss jedoch entgegengehalten werden, dass die Regie in das Handlungsgeschehen zwar eingreift, dass aber die Rollen von den Protagonisten in die diversen Sendungen mit eingebracht werden. Die Produktions- und Regieteams des Reality-TVs greifen also nur auf etwas zurück was an sie herangetragen wurde. So zeigt sich gerade bei den Untersuchungen von Korinek, dass die Teilnehmer an der Fernsehshow sich selbst eine bestimmte Rolle überlegt haben und Botschaften übermitteln wollten, die ihnen wichtig erscheinen. Nach den Grundsätzen des Psychodramas kann davon ausgegangen werden, dass diese bewusst gewählten Rollen sehr wohl tiefe Einblicke in die psychische Verfasstheit der Protagonisten anbieten. Auch der Verfasser dieser Arbeit geht davon aus, dass über diese „theatralen Selbstinszenierungen“ in Dokusoaps wie „Tausche Familie“ mehr Wirklichkeitsgehalt angeboten wird, als Kritiker zugestehen.

### **5.3 Dokumentarfilme mit psychotherapeutischen Bezügen**

Ziel dieser Arbeit ist es, unter anderem, aufzuzeigen, dass der Gebrauch von psychotherapeutischen Techniken den dramaturgischen Bedürfnissen des Reality-TVs entgegenkommt. Ebenso wie die dokumentarischen Formate des Fernsehens profitiert auch der Dokumentarfilm des Kinos vom Einsatz gesprächstherapeutischer und psychodramatischer Techniken.

Parallelen zur Gesprächstherapie können zum Beispiel beim Befragen von Zeitzeugen in Dokumentarfilmen mit historischen Themen festgestellt werden. Mit der sogenannten „Oral History“ hat der Dokumentarfilm eine spezielle Methode entdeckt, die ursprünglich aus der Geschichtswissenschaft stammt und inzwischen zum unverzichtbaren Bestandteil historischer Dokumentationen geworden ist. Durch die Beschreibung von Alltagsgeschichten durch Zeitzeugen werden die mitunter trockenen historischen Themen durch persönliche Erlebnisse belebt. Den Zeitzeugen selbst bietet die Methode der „Oral History“ nicht selten erstmalig die Gelegenheit über Erlebtes zu reflektieren und zu erzählen. So verkündet eine

Betroffene in der am 4.5.2007 auf 3sat ausgestrahlten Sendung „Mein Vater, der Feind“ - Episode 1 einer dreiteiligen Dokumentation über Kinder von deutschen Besatzungssoldaten, dass der Film für sie „wie eine Therapie“ sei, da sie bis dahin noch nie in diesem Ausmaß über ihr erlebtes Unrecht gesprochen habe.

Ähnlich dem Gesprächsstil, der in den Talkshows des Reality-TVs zu finden ist, weist die Befragung der Zeitzeugen im Rahmen der „Oral History“ Parallelen zur Gesprächssituation in einer therapeutischen Sitzung auf. Durch die Herstellung einer vertrauenserweckenden Gesprächssituation werden die Zeitzeugen animiert intimste Details preiszugeben. Durch das psychotherapeutische Nach- und Hinterfragen wird der Redefluss und die Erinnerung der Protagonisten gefördert, was zumeist die gewünschte Emotionalisierung nach sich zieht. Journalisten und Dokumentarfilmer übernehmen dabei bewusst oder unbewusst die Rolle von Psychotherapeuten.

Diese reflexionsfördernde Methode der Befragung findet man aber nicht nur bei den historischen Dokumentationen im Rahmen der „Oral History“, sondern auch bei anderen dokumentarischen Formaten. Die vom ORF ausgestrahlte Sendereihe „Alltagsgeschichte“ basiert zum Beispiel fast ausschließlich auf dem quasi-therapeutischen Interviewstil der Journalistin Elizabeth T. Spira. Die vertrauenserweckende und verständnisvoll wirkende Art mit der Spira ihre Fragen stellt, ist ein Garant für die Preisgabe von intimsten Details. Die daraus resultierende schonungslose Selbstopfbarung, der zumeist aus dem Kleinbürgertum und aus sozial schlechter gestellten Milieus stammenden Protagonisten hat mit zum großen Erfolg der Sendung beigetragen. „Alltagsgeschichte“ wurde 15 Jahre lang, von 1985 bis 2000, gesendet und erreichte beachtliche Quoten. Ähnlich wie Michael Moore begegnet Elizabeth T. Spira der teilweise negativen Kritik damit, dass sie ihre Arbeit nicht als dokumentarisch bezeichnet. Für Spira ist „Alltagsgeschichte“ eine Art Essay.

Interessant an der ORF-Sendereihe ist auch der hohe Grad der Selbstinszenierung der Protagonisten, die Spira effektiv für ihre

„Alltagsgeschichte“ zu nutzen weiß.

„Mit ihrem untrüglichen Gespür für die richtige "Besetzung" findet sie für ihr tragikomisches, skurril-abgründiges Pandämonium aus der kleinen Welt immer wieder authentische Akteure, die sich mit schier unglaublicher Bereitwilligkeit vor der TV-Kamera selbst inszenieren, als hätte ihnen ein Nestroy oder Karl Kraus ihre Lebensrollen und –situationen vorgeschrieben.“<sup>231</sup>

So wie in „Tausche Familie“ suchen sich auch in dieser Fernsehsendung die Mitwirkenden eine Rolle förmlich aus, um bestimmte Botschaften zu transportieren. Für diese Selbstinszenierung greifen sie auch auf die Mittel des Theaters zurück, wobei die Selbstdarstellung teilweise sogar genreübergreifend umgesetzt wird, was die wiederholt vorkommenden Gesangs- und Tanzeinlagen der Protagonisten beweisen.

Die große Theatralität und Bühnenwirksamkeit von „Alltagsgeschichte“ wurde inzwischen auch vom Theater entdeckt. Die Höhepunkte der Fernsehsendung wurden für die Bühne inszeniert und werden unter gleichnamigen Titel seit Mai 2007 in einem Wiener Theater als Bühnenstück aufgeführt. Diese gegenseitige Spiegelung zeigt die enge Verwandtschaft von theatralen Prozessen und Phänomenen mit der Realität des Alltags. Begriffe wie Performanz und Performativität prägen im zunehmenden Maße die Wahrnehmung von äußerer Wirklichkeit und beeinflussen selbst die Entwürfe unserer eigenen Lebensführung.

So ist es nicht verwunderlich, dass die Begriffe rund um das Thema Performanz inzwischen nicht nur von Kulturwissenschaftlern, sondern auch von Soziologen und Psychologen entdeckt wurden. Die derzeitige von den Medien geprägte Situation erachten Musner und Uhl bereits so verstrickt, dass die Grenzen zwischen medialer Inszenierung und gelebter Wirklichkeit nicht mehr trennbar sind. Sie sehen den modernen Menschen bereits als Teil eines medialen Welttheaters:

---

<sup>231</sup> Haider-Pregler, Hilde: Nur fast so lustig wie im Fernsehen, Kammerspiele: Elizabeth T. Spiras "Alltagsgeschichten" als Lachtheater, In: Wiener Zeitung vom 4.5.2007

„Der Umstand, dass Gesellschaft in Medien, Politik und Wirtschaft buchstäblich auf- und vorgeführt wird und dass soziale Realitäten als Inszenierungen wahrgenommen werden, befördert die Vorstellung von sozialer Wirklichkeit als Performance und von Kultur als säkular-ironischem theatrum mundi.“<sup>232</sup>

#### **5.4 Die psychodramatischen Aspekte der Dokumentarfilmmethoden des Cinéma vérité**

Einer der ersten Dokumentarfilmer, der bewusst „den interpretativen und fiktionalen Charakter des Films offen legt“<sup>233</sup> und sich somit vom Primat der ungefälschten Wirklichkeitswiedergabe des Dokumentarfilms entfernte war der Franzose Jean Rouch. Zwar ist auch Rouch an der Wahrheit interessiert, doch liegt sie für ihn nicht primär am Sichtbaren, „sondern unterhalb des Beobachtbaren.“<sup>234</sup>

Das Ziel des Dokumentarfilms liegt für Rouch im Festhalten einer subjektiv empfundenen Wahrheit, da die Abbildung einer objektiven Wirklichkeit schon auf Grund der Beschaffenheit des Mediums Films an sich unmöglich ist. Analog zu diesem Verständnis der Wirklichkeitsabbildung liegt eine tiefere innere Wahrheit für Rouch auch in der Selbstdarstellung. Die Darstellung des eigenen Lebens seiner Protagonisten im Sinne des Spielens einer Rolle wurde von Kritikern als Verrat am Ethos des Dokumentarfilms erachtet. Der erfahrene Dokumentarfilmer Rouch war sich jedoch bewusst, dass bei jeder filmischen Situation, und somit auch im Dokumentarfilm, Rollenspiel und Selbstdarstellung unvermeidbare Faktoren sind. Für Rouch stellt diese Tatsache jedoch kein Problem dar. Sie bildet für ihn auch keinen Widerspruch zum Selbstverständnis des Dokumentarfilms. Vielmehr weiß er den Mehrwert, den diese psychodramatischen Aspekte generieren, für seine Filme zu nutzen. Sich der gesellschaftlichen Bedeutung des Rollenspiels bewusst, fördert Rouch die Spielfreude seiner Protagonisten noch zusätzlich und erhebt sie für seine

---

<sup>232</sup> Musner, Lutz; Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Wie wir uns aufführen – Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Löcker: Wien 2006, S. 10

<sup>233</sup> Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, transcript Verlag: Bielefeld 2005, S. 121

<sup>234</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 252

Dokumentationen zum Programm, wobei er erstaunliche Resultate erzielte.

Wie Jakob Levy Moreno in seinem Stegreiftheater stellte auch Jean Rouch fest, dass das Rollenspiel die Reflexion fördert. Auch die Selbstdarstellung vor der Kamera des Dokumentarfilmers erwies sich als ergiebige Methode tiefer gelegene Schichten aus den Erlebnissen der Mitwirkenden herauszuschälen. Auf diese Weise gelangten Aspekte zum Vorschein, die womöglich ohne die „therapeutische Hilfe“ des Dokumentarfilms nicht sichtbar geworden wären. Hohenberger spricht in Zusammenhang mit der Arbeitsmethode von Rouch auch von der Idee der „Provokation der Wahrheit“<sup>235</sup>. Der Eingriff der Regie hat bei Rouch jedoch seine Grenzen. Es wird nur insoweit interveniert, wie es der Abbildung der subjektiv empfundenen Wahrheit dienlich ist. Eine Provokation von Emotionen zum Zwecke der Steigerung einer dramaturgisch interessanten Emotionalität und filmtauglichen Action akzeptiert Rouch nicht. „Damit die Provokation jedoch der Wahrheit dienen kann, ist es nötig, sie klein zu halten,“<sup>236</sup> beschreibt Hohenberger die Vorgangsweise von Rouch, womit sie auch auf seinen verantwortungsvollen Umgang mit den Protagonisten seiner Filme hinweist.

Die Vielschichtigkeit und die sich daraus ergebende Interdisziplinarität der Arbeit von Jean Rouch zeigt sich auch in der Zusammensetzung seiner Filmcrew. An der Entstehung seiner Dokumentarfilme arbeiteten nicht nur Film- und Kameraleute mit, sondern auch Wissenschaftler aus den unterschiedlichsten Fachrichtungen, wie Ethnologen, Philosophen oder Soziologen. Am Prägnantesten erwies sich dabei die Zusammenarbeit mit dem Philosophen und Soziologen Edgar Morin, mit dem Jean Rouch „Chronique d'un été „drehte, der inzwischen als Klassiker des Dokumentarfilms gilt.

Jean Rouch und Edgar Morin gelten als die geistigen Väter und Begründer des Cinéma vérité. Oftmals gleichgesetzt mit dem Direct Cinema unterscheidet

---

<sup>235</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 252

<sup>236</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 254

sich das Cinéma vérité auf Grund der oben genannten Grundsätze jedoch grundlegend von der Zielsetzung und Methode der amerikanischen Konzeption der Wirklichkeitsabbildung.

Die wesentlichsten Unterschiede zum Direct Cinema manifestieren sich auch bei der Aufgabenstellung, die Jean Rouch der Kamera beimisst. Der Einfluss der Kamera wird vom Direct Cinema ausgeschlossen. Sie sollte unsichtbar sein und so die ungefälschte Wirklichkeitswiedergabe garantieren. Dieser vielleicht etwas naive Ansatz wird von Kritikern dementsprechend auch als „utopischer Wunsch“<sup>237</sup> abgetan. Auch die fortgeschrittene Beweglichkeit der Kamera lässt ihre Anwesenheit nicht vergessen und beeinflusst das Verhalten der Agierenden vor ihr. Die Kamera des Cinéma vérité übernimmt eine bewusste Rolle für Protagonisten und Rezipienten. Sie verleugnet sich nicht, sondern benutzt ihre spezielle Wirkung. Rouch lehnt die nur beobachtende Kamera dezidiert ab.

Der bestimmende Einfluss der Kamera löst laut Erachtens des Verfassers dieser Arbeit auch die psychodramatischen Prozesse aus. Ihre Anwesenheit signalisiert den Mitwirkenden, dass sie sich in einer bedeutenden Situation befinden und weckt deren Spielfreude. Sie fühlen sich wahrgenommen und ermutigt und bringen so endogene psychodramatische Prozesse in Schwung. Aus filmtechnischen Gründen werden gewisse nachgespielte Szenen höchst wahrscheinlich wiederholt, was sich zusätzlich auf die Effizienz der psychodramatischen Effekte auswirkt. Darüber hinaus werden diese quasi psychotherapeutischen Prozesse durch die verständnisvolle Interviewhaltung und Gesprächsführung seitens der Regie unterstützt, die zum Beispiel das amerikanische Direct Cinema als verfälschende Intervention ablehnt.

Der Plot, der von den Vertretern des Direct Cinemas trotz narrativer Strukturen und Montage ihrer Dokumentarfilme geflissentlich übersehen wird, spielt bei Jean Rouch ebenfalls eine wichtige Rolle. Angesichts seiner Filme kann man „von einem Plot sprechen, der sich bei den Selbstoffenbarungen der

---

<sup>237</sup> Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, transcript Verlag: Bielefeld 2005, S. 124



Protagonisten in Auseinandersetzung mit den objektiv gegebenen Strukturen ihrer Wirklichkeit einstellt.“<sup>238</sup>

Eines der ältesten Filmbeispiele des französischen Dokumentarfilmers Jean Rouch, das Bezüge zum Psychodrama aufweist, ist der bereits 1957 im westafrikanischen Staat Elfenbeinküste gedrehte Film „Moi, un noir“. Der Film ist ein Klassiker des ethnografischen Kinos und jener Film, „der im Rückblick als erste Ausprägung des Cinéma vérité in seinem Werk gelten kann.“<sup>239</sup> „Moi, un noir“ zeigt das Leben von Gastarbeitern aus dem Niger, die an die Küste gereist sind, um in der Hauptstadt der Elfenbeinküste Beschäftigung zu finden. Schon in diesem Film zeigt sich die reflexionsfördernde Wirkung der Kamera des Cinéma vérité und die psychodramatische Wirkungsweise des Rollenspiels. Bereits zu Beginn des Films erklärt eine Stimme aus dem Off, dass den Protagonisten vorgeschlagen wurde „einen Film zu machen, in dem sie ihre eigenen Rollen spielen“<sup>240</sup> dürfen. Die Darsteller geben sich dieser Aufforderung entsprechend Künstlernamen, wie Eddie Constantine, Edward G. Robinson oder Dorothy Lamour. Namen, die bereits etwas über sie aussagen und die sie teilweise auch in ihrem wirklichen Leben benützen.

Die „Künstlernamen“ ermöglichen den Akteuren einen distanzierteren Blick auf die eigene Person und erlauben so eine ungehemmtere Selbstreflexion. Durch den entlastenden Identitätswechsel wird das Rollenspiel zusätzlich erleichtert. Die Arbeiter sind mit Hilfe der Rolle leichter in der Lage, die eigene Situation zu reflektieren, ohne dabei ihren Selbstwert zu gefährden. Rouch gewinnt auf diese Weise Einblicke in eine Gesellschaft, die durch eine bloße Abbildung ihres Alltags wahrscheinlich wenig von ihrer psychischen Verfasstheit preisgegeben hätte. Von dem daraus resultierenden Mehrwert profitieren die Mitwirkenden, die Filmschaffenden und auch die Rezipienten.

---

<sup>238</sup> Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, transcript Verlag: Bielefeld 2005, S. 127

<sup>239</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 16

<sup>240</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 293

Durch die Wechselwirkung von Rollenspiel und Wirklichkeit ergibt sich in „Moi, un noir“ ein interessanter filmischer Einblick, der zwischen Wirklichkeit und Fiktion oszilliert. Die Techniken „Rollenspiel“ und „szenische Aktion“ bewirken das Aufkommen von filmtauglichen Emotionen.

Der Film benutzt aber nicht nur eine Rollenverteilung, die an den fiktionalen Film erinnert, sondern weist auch die dramaturgische Struktur eines Spielfilms auf. So wie in einem Spielfilm findet sich auch in „Moi, un noir“ die dramaturgische Unterteilung in Exposition, Entwicklung des Konflikts, Steigerung und Differenzierung des Konflikts, Wende der Situation und Umkehr der Position von Hauptfigur und Gegenspieler.<sup>241</sup>

„Moi, un noir“ musste aus technischen Gründen noch nachsynchronisiert werden, was jedoch seine Wirkung nicht schmälerte, sondern eine zusätzliche Reflexionsebene zur Folge hatte.

„So wie sich die Realität Film auf die nichtfilmische Realität hin ausweitet, weitet sie sich mit dem Verfahren der nachträglichen Kommentierung durch die Darsteller auf die nachfilmische Realität hin aus, die dadurch in die filmische Realität miteinbezogen wird.“<sup>242</sup>

Nichtsdestotrotz handelt es sich bei „Moi, un noir“ um einen Dokumentarfilm, der die Probleme der nichtfilmischen Realität der Arbeiter anschaulich macht und Platz für Sozialkritik bietet.

In „Chronique d'un été“ aus dem Jahre 1961 kommt die Weiterentwicklung der Tontechnik zum Tragen, sodass die Nutzung der psychodramatischen Aspekte der Arbeitsweise von Rouch und Morin noch effektiver zum Tragen kommt.

Formal erinnert „Chronique d'un été“ an die Ästhetik eines Nouvelle Vague-

<sup>241</sup> vgl. Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 293 ff.

<sup>242</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 291

Films. „Aber man kann nicht sagen, dass Rouch ihr Produkt gewesen wäre wie etwa Godard oder Truffaut. Rouch hat sich vielmehr ihr zeitlich vorausgehend in der praktischen Filmarbeit für die Ethnologie entwickelt.“<sup>243</sup>

„Chronique d'un été“ ist ein Film über Paris, der an verschiedene Personen aus den unterschiedlichsten sozialen Milieus die Frage „Sind Sie glücklich?“ richtet. Der psychotherapeutische Ansatz ist bereits in dieser Frage enthalten und bewirkt zum Teil erstaunliche Ergebnisse.

Dank der Weiterentwicklung der Tontechnik konnten die Ansätze des Cinéma vérité nun im vollem Ausmaß umgesetzt werden. Mit Hilfe eines umhängbaren transportablen Tongeräts war es der Protagonistin Marceline möglich, sich auf ihre Erinnerung zu konzentrieren, ohne auf die starren Grenzen eines vorgegebenen Sets zu achten. Während sie versunken in ihren Gedanken über den Place de la Concorde schlendert, erzählt sie Details, die wohl besser bei einem Psychotherapeuten aufgehoben wären. Jean Rouch berichtet, dass Marceline erst ausführlich über ihre traumatischen Erlebnisse berichtete, als die Kameras liefen. Rouch und Morin waren über die Wirkung der Kamera selbst erstaunt und bestätigten, dass die Hauptdarstellerin Dinge preisgab, die sie trotz mehrjähriger Bekanntschaft mit ihr bis zu diesem Zeitpunkt für sich behielt. Die These, dass durch das Spielen der eigenen Person im Film psychodramatische Prozesse initiiert werden, bestätigt die Betroffene in einem Interview selbst: „In der Szene der Erinnerung an die Deportation schauspielerte ich; ich erlebete etwas schon einmal Durchlebtes erneut.“<sup>244</sup>

Durch das bewusste Spielen der eigenen Rolle reflektierte die Protagonistin ausführlich ihre Erlebnisse. „Diese Szene ist ein Hauptbeleg für die Verteidiger von Rouch (die meist zugleich Verächter von Leacock sind), dass die inszenatorischen Möglichkeiten des Cinéma vérité Wahrheiten offenbaren, die

---

<sup>243</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 224

<sup>244</sup> Sadoul, Georges, Von Dsiga Wertow zu Jean Rouch, „Cinéma Vérité“ und „Kamera-Auge“, In: Kinemathek, Vierter Jahrgang, Heft 29, November 1966: Aspekte des Cinéma vérité, S. 17

den Vertretern des unkontrollierten Films verschlossen bleiben.“<sup>245</sup> Das Beispiel Marceline demonstriert anschaulich, wie wirkungsvoll der Einsatz der psychotherapeutischen Techniken ist, er zeigt aber auch, welche Gefahren er in sich birgt, wenn mit ihnen nicht verantwortungsvoll umgegangen wird. Aus den Blickwinkel der Betroffenen sieht die Wirkung mitunter anders aus. Ein Interviewpartner des Films berichtet:

„Morin versuchte, einen kritischen Zustand zu erzeugen, besonders in der Szene mit Mary Lou. Einen solchen Zustand der Aufregung hervorzurufen bedeutet aber nichts anderes, als eine Nervenkrise zu provozieren. Und diese Nervenkrise sollte die Wahrheit von Mary Lou darstellen.“<sup>246</sup>

Inspiziert durch die Erlebnisse beim Drehen von „Chronique d’un été“ entwickelte Rouch sogar „ein dreistufiges Modell über die psychischen Auswirkungen der Kamera-Anwesenheit“<sup>247</sup> Zurück in der filmischen Praxis entfernte sich Rouch jedoch wieder von der Formulierung einer Theorie. Er zog es vor „das Spiel darauf zu begrenzen während des Drehens gemeinsam eine Geschichte zu entwickeln.“<sup>248</sup> Die psychodramatische Wirkungsweise blieb jedoch weiterhin enthalten. Chronique d’un été gehört laut Roth „trotz mancher Geschwätzigkeiten, zu den anregendsten Filmen des neuen Dokumentarfilms.“<sup>249</sup>

## **5.5 „Tausche Familie“ aus dokumentarfilmischer Sichtweise**

Betrachtet man die Dokusoap „Tausche Familie“ aus dem Blickwinkel des Dokumentarfilms, lassen sich zwar Parallelen zu den historischen Strömungen feststellen, aber im Hinblick auf Intention und Zielsetzung gibt es große

---

<sup>245</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 18

<sup>246</sup> Sadoul, Georges, Von Dsiga Wertow zu Jean Rouch, „Cinéma Vérité“ und „Kamera-Auge“, In: Kinemathek, Vierter Jahrgang, Heft 29, November 1966: Aspekte des Cinéma vérité, S. 16

<sup>247</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 253

<sup>248</sup> Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988, S. 253

<sup>249</sup> Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982, S. 18

Unterschiede.

So wie bei den meisten der neuen dokumentarischen Formaten spielt der Anspruch auf Abbildung des „wahren Lebens“ auch bei den Dokusoaps weiterhin eine bedeutende Rolle. Die Sendeanstalten versprechen auch bei den Dokusoaps einen unverfälschten Blick auf die Wirklichkeit. Doch geht es bei den Sendungen des Reality-TVs nicht darum Verdecktes aufzudecken und auf Unbeachtetes hinzuweisen, sondern zumeist um die Befriedigung von voyeuristischen Bedürfnissen. Längst steht bei diesen dokumentarischen Formaten nicht mehr Information und Aufklärung oder gar der Wille zur gesellschaftspolitischen Veränderung im Vordergrund, sondern die Fernsehtauglichkeit der ins Visier genommenen Alltagswirklichkeit. Die Vorrangstellung der Unterhaltung hat die hehren Ziele der Dokumentarfilmer der Vergangenheit zur Seite geschoben und jenen Sendungen Platz gemacht, die einem gnadenlosen Quotenwettbewerb Tribut zollen müssen.

Der Alltag des „Kleinen Mannes“ wird thematisiert. Doch wird er lediglich auf seinen Unterhaltungswert abgeklopft und zumeist nur mehr als unerschöpfliche Quelle für ironische Interpretationen gesehen. Als Ansatzpunkt für gesellschaftskritische Auseinandersetzungen ist er uninteressant geworden und dort wo sozial schlechter gestellte Milieus in ihren Bedürfnissen noch ernst genommen werden, werden systemkritische Ansätze ausgeblendet. Die Verdichtung von alten Rollenbildern und die Verfestigung von Klischees stehen im Mittelpunkt und haben hinterfragende Ansätze abgelöst.

Auch wenn sich die Zielsetzung der neuen Dokusoaps maßgeblich von denen des Direct Cinema und des Cinéma vérité unterscheidet, sind dennoch, zumindest aus ästhetischer und formaler Sicht, Parallelen festzustellen. So lässt gerade die spezielle Situation des Rollenspiels und der psychodramatische Einsatz der Kamera das Fernsehformat „Tausche Familie“ in die Nähe der Filme des Cinéma vérité rücken. Ähnlich wie bei der Arbeit von Jean Rouch bewirkt auch bei „Tausche Familie“ die Selbstdarstellung eine Förderung der Selbstoffenbarung. Die für die Formate des Reality-TVs

gewünschte Emotionalität bleibt dabei nicht aus. Die Kamera fördert wie bei Rouch die gewünschten emotionalen Prozesse.

Eine Erhöhung der Reflexion durch die Anwesenheit der Kamera hat auch Korinek in ihren Interviews mit Teilnehmern an der Fernsehshow „Tausche Familie“ festgestellt. Allerdings schränkt sie ein, dass zugunsten der Fernsehtauglichkeit Emotionen mitunter vom Regieteam provoziert wurden. Eine Interviewpartnerin schildert ihre Erlebnisse: „...das Negative war...dass man versucht hat uns zum Streiten zu bringen [...] - wir hätten sonst nicht gestritten.“<sup>250</sup> Eine Aussage die klar den Unterschied zur Arbeitsethik von Jean Rouch hervorhebt. Rouch wäre es wichtig gewesen die Wahrheit abzubilden, auch wenn er sich bewusst ist, dass dieses Anliegen immer subjektiv gefärbt ist. Für das Regieteam von „Tausche Familie“ stehen fernsehtaugliche Emotionen im Mittelpunkt des Interesses. Sie zu wecken und festzuhalten ist oberstes Ziel, auch wenn die erzeugten Emotionen zu den tatsächlich vorgefundenen Gegebenheiten im Widerspruch stehen.

Die beweglichen Kameras und der Originalton erinnern wiederum auch an das Direct Cinema. Sie suggerieren in den Formaten wie „Tausche Familie“ zwar weiterhin die Wiedergabe einer möglichst unverfälschten Wirklichkeit, doch ihr inflationärer Einsatz hat einen Gewöhnungseffekt nach sich gezogen. Auch auf der Rezipientenseite wird die Wirkung der beweglichen Handkamera und der Liveton längst nicht mehr als Garant für eine ungeschminkte Wiedergabe der Realität gesehen. Ein ungefälschtes Abbild der Wirklichkeit wird zwar weiterhin propagiert, aber vom Publikum zunehmend in Frage gestellt. Inzwischen ist auch ein breiteres Publikum mit der Beschaffenheit des Mediums Fernsehen vertraut und weiß um die Konstruiertheit von Fernsehsendungen Bescheid. Trotzdem scheint eine beachtliche Zahl von Rezipienten Gefallen an der Sendung gefunden zu haben, da sie quotenmäßig eine führende Position bei ATV einnahm.

---

<sup>250</sup> Korinek, Katharina: Hey, servas, i kenn di jo ausm Fernseh! – Veränderung der Lebenssituation nach aktiver Teilnahme an einer Reality-Doku-Soap – Fallbeispiel: Sendeformat „Tausche Familie“, ATVplus – eine qualitative Studie, Diplomarbeit: Wien 2005, S. 106

Die teilweise brutalen Konfrontationen in der Sendung haben jedoch letztendlich nicht nur Kritiker und das Publikum aufgebracht, sondern auch die Programmverantwortlichen mobilisiert. Der neue ATV-Programmchef plante eine Imageänderung des Senders und wollte nicht, dass dieser auf Sensation Seeking reduziert wird. Als logische Konsequenz daraus wurde „Tausche Familie“ abgesetzt. Im Interview mit der österreichischen Tageszeitung Standard bezeichnete er die Sendung als „Schockformat“, das es unter seiner Leitung nicht mehr geben wird.<sup>251</sup> Ein Entschluss, der in Bezug auf Verantwortung und ethische Prinzipien durch private Sendeanstalten Anlass zur Hoffnung gibt, der aber aus wirtschaftlicher Sicht eine Fehlentscheidung war. Inzwischen hat der unbestrittene Erfolg des erprobten Formats bereits zur Wiederausstrahlung von Folgen geführt und die Produktion eines Nachfolgeformats nach sich gezogen. Die Parallelen zum Vorgängerprodukt sind sowohl in inhaltlicher als auch in dramaturgischer Sicht unverkennbar.

---

<sup>251</sup> Priesching, Doris: Kochen mit Kids Pilgern mit Lugner – ATV-Programmchef im Standard-Interview, In: Der Standard vom 28.2.2007

## **6. Die Inszenierung von Wirklichkeit in der Dokusoap „Tausche Familie“**

Unabhängig von seinem Anspruch auf Objektivität und Authentizität bedarf, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, jeder Dokumentarfilm und somit auch die Dokusoap „Tausche Familie“ einer gewissen dramaturgischen Aufbereitung. Da jegliches Filmmaterial, selbst bei höchsten Objektivitätsansprüchen, geschnitten, vertont und montiert werden muss, ist alleine durch seine filmtechnisch notwendige Bearbeitung ein subjektives Ergebnis unvermeidbar. Die Auswahl, welche aus dem vorhandenen Filmmaterial getroffen werden muss, ist von menschlichen Entscheidungen und Ermessensspielräumen abhängig und unterliegt gewissen Ansprüchen.

Dokumentarfilme haben daher, gleich dem fiktionalen Film, Erwartungshaltungen zu bedienen. So werden, wie bereits erwähnt, für die formale und inhaltliche Gestaltung der Sendungen nicht nur die Sehgewohnheiten des Publikums und die daraus generierten dramaturgischen Konventionen maßgebend sein, sondern auch, insbesondere bei den privaten Sendeanstalten, die Berücksichtigung der marktwirtschaftlichen Aspekte, die sich durch die Bedürfnisse der Werbekunden ergeben.

Das Ausmaß, in welchem das vorhandene Filmmaterial durch die dramaturgische Bearbeitung ergänzt und erst dadurch für ein Publikum verwendbar wird, eröffnet neben der Objektivitätsdebatte des dokumentarischen Films mitunter auch eine Diskussion darüber, ob und in welchem Ausmaß Fernsehsender moralische oder ethische Maßstäbe an ihren Sendungen anzulegen haben.

Im Bereich der privaten Sender befindet sich das Primat der Unterhaltung weiterhin auf seinem Siegeszug, so dass die Fernsehtauglichkeit die Frage nach der Verantwortung für das Gezeigte in den Hintergrund rücken lässt. Insbesondere im Bereich des Reality-TVs, der sich ja häufig mit sozial



schwachen Bevölkerungsgruppen befasst, wären Fragen in Bezug auf Verantwortung und Menschenwürde angebracht – gestellt werden sie aber kaum. Eine genauere Analyse dieser Problematik würde jedoch in den Bereich der Philosophie und Ethik fallen und kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein.

Nichtsdestotrotz kann die Wertevermittlung der untersuchten Fernsehsendungen, die eigentlich ebenfalls im Kontext von Ethik und Verantwortung betrachtet werden müsste, nicht unbeachtet bleiben, da sie durch eine entsprechende Dramaturgie bestimmte Diskurse fast plakativ verstärkt, beziehungsweise erst eröffnet.

Für diese Arbeit wurden 31 Folgen, die im Zeitraum April 2006 bis Februar 2007 vom österreichischen Privatsender ATV ausgestrahlt wurden, untersucht. Die Sendungen wurden laut Anhang vom Verfasser dieser Arbeit durchnummeriert. Die Nummerierung der Folgen orientiert sich lediglich an deren Verfügbarkeit und hat darüber hinaus keine Bedeutung. Bei der Analyse der Folgen konnten bestimmte dramaturgische Regelmäßigkeiten und Tendenzen im Aufbau der Sendungen festgestellt werden, die eine ziemlich eng festgelegte Wertevermittlung unterstützen. In den folgenden Kapiteln soll auf die spezifische Konstruktion der Sendung und das dadurch transportierte Weltbild genauer eingegangen werden.

### **6.1 Exkurs: ATV – Österreichs erster privater Fernsehsender**

Der Fernsehsender ATV zählt zu den ersten privaten Fernsehsendern Österreichs. Neben den anderen privaten österreichischen Sendern, wie Puls TV, der nur im Wiener Ballungsraum empfangen werden kann und GO-TV, der hauptsächlich Musikvideos sendet ist ATV zurzeit der einzige Privatsender von Bedeutung, der österreichweit empfangen werden kann.

Das in der Öffentlichkeit bereits lange vor dem Sendestart von ATV geforderte Privatfernsehen wurde durch das Privatfernsehgesetz ermöglicht, welches mit 1.8.2001 in Kraft trat. Auf Grund dieser Änderung der gesetzlichen Lage war es

möglich, dass ATV, damals noch ATVplus, mit 1. Juni 2003 zum ersten Mal ausgestrahlt wurde. Auf der Homepage des Senders wird dies mit den Worten: „Siebzehn Jahre nach Deutschland und drei Jahre nach Albanien“<sup>252</sup>, als längst überfällige Entwicklung kommentiert.

Neben „Tausche Familie“ nehmen auf ATV auch andere Dokusoaps wie „Die Lugners“ oder die Dokusoap einer Ernährungsberaterin einen zentralen Platz in der Programmgestaltung des Senders ein. Die Dokusoaps auf ATV werden zur Primetime um 20.15 Uhr gesendet und bilden einen wichtigen Faktor, über den der Sender in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird.

## **6.2 Die Reality Dokusoap „Tausche Familie“**

Die österreichische Sendung „Tausche Familie“, sowie ihr deutsches Pendant „Frauentausch“ basieren auf der britischen Serie „Wife Swap“, die erstmalig am 1. Januar 2003 von Channel 4 in Großbritannien ausgestrahlt wurde. Seit 2004 wird „Wife Swap“ auch vom amerikanischen Sender ABC, der American Broadcasting Company, gesendet. Sowohl in Großbritannien als auch in den Vereinigten Staaten ist die Sendung noch immer im Programm und wird dort ebenfalls hauptsächlich zur Primetime gebracht. Wie der Titel der Sendung bereits verrät, werden in „Wife Swap“ zumeist Frauen getauscht.

Die deutsche Variante „Frauentausch“ hat den geschlechtsspezifischen Titel übernommen und stellt ebenfalls den Tausch von Ehefrauen, zumeist den von Müttern, in den Mittelpunkt. Gelegentlich übernehmen bei „Frauentausch“ aber auch homosexuelle Männer die Rolle der Frauen - „ersatzweise“<sup>253</sup>- wie ein Beitrag zur Sendung in der Online-Enzyklopädie Wikipedia vermerkt.

In der österreichischen Version spielt das Geschlecht der Tauschperson und ihre Funktion innerhalb der Familien primär keine Rolle. Getauscht werden

---

<sup>252</sup> ATV, ATV Facts, History, <http://atv.at/Channel.aspx> (16.9.2007)

<sup>253</sup> Wikipedia, Frauentausch (Fernsehsendung)  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Frauentausch\\_%28Fernsehsendung%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Frauentausch_%28Fernsehsendung%29) (20.10.2007)

Mütter, Ehefrauen, Väter, Ehemänner aber auch WG-Mitglieder und Großmütter. Prinzipiell kann jede Person der mitspielenden Haushalte als Tauschperson auftreten. Selbst der Tausch von zwei Personen ist zulässig. In den untersuchten 31 Folgen kam der Tausch von zwei Personen, in dem speziellen Fall wurde eine Mutter samt Tochter gegen eine andere Mutter getauscht (Folge 15), jedoch nur einmal vor. Ob die Erweiterung der Spielregeln von dem ursprünglich auf Mütter fokussierten Showkonzept bei der Variante auf ATV auf einem liberaleren Rollenverständnis basiert oder schlicht aus Teilnehmermangel resultiert, muss unbeantwortet bleiben, da sich die zuständige Redaktion des Senders bezüglich Auskünften unkooperativ zeigte.

Die Ergebnisse dieser Arbeit resultieren allein auf der Analyse der ausgestrahlten Sendungen und kann daher keine Hintergrundinformationen und Insiderwissen anbieten. Wirkung und Beschaffenheit der Sendung wurden somit quasi auf Augenhöhe des Fernsehpublikums beurteilt und sind daher in keinster Weise von Informationen seitens der Produktionsebene beeinflusst. Ein Fakt, das der Verfasser dieser Arbeit letztendlich mehr als Qualität denn als Manko erachtet, da durch die Beschränkung auf die Analyse der Endfassung höchstmögliche Objektivität gewahrt bleiben konnte.

Während der Erstellung dieser Arbeit wurde die Sendung auf Weisung des neuen Programmverantwortlichen zunächst eingestellt. Neue Folgen von „Tausche Familie“ wurden bis dato keine gezeigt. Am gleichen Sendeplatz wurde jedoch, nach dem Auslaufen der weniger erfolgreichen Sendung „Ich bin sexy“, alte Folgen wiederholt. „Tausche Familie“ wurde auf der Homepage des Senders aber weiterhin als Dauerbrenner bezeichnet. Die Pläne das „Schockformat“, so der neue Programmchef, ganz abzusetzen scheinen wieder verworfen worden zu sein. Nach neueren Informationen werden neue Folgen wieder in Aussicht gestellt. Unter „Aktuelles“ findet man folgenden Eintrag:

„Der Dauerbrenner „Tausche Familie“ glänzte zum Finale, bevor das Format auf Pause geschickt wurde, noch mit einer ganz besonderen Staffel. In „Tausche Familie – Die Besten der Besten“ wurden die beliebtesten und aufregendsten Familien aus 17 Staffeln noch einmal auf den Bildschirm geholt um das soziale Experiment ein

zweites Mal zu wagen“<sup>254</sup>

Eine Art Weiterentwicklung des Konzepts stellt die seit 16.10.2007 laufende Sendung „Tausche Leben“ dar, die den Sendeplatz von „Tausche Familie“ übernommen hat und sowohl inhaltlich als auch strukturell starke Parallelen zu „Tausche Familie“ aufweist. „Tausche Leben“ hat das Konzept von „Tausche Familie“ nur mit geringfügigen Abweichungen übernommen und ist auch in dramaturgischer Hinsicht stark an der Vorgängersendung orientiert.

### **6.3 Der dramaturgische Aufbau des Fernsehformats**

Jede der 31 untersuchten Folgen von „Tausche Familie“ folgt einer strikten Dramaturgie, die den Handlungsablauf bestimmt. Abweichungen waren nur in den seltensten Fällen zu beobachten. Lediglich in Folge 26, in der eine Familie die weitere Zusammenarbeit während der Dreharbeiten verweigerte, musste das Konzept geringfügig geändert werden.

Auf der Homepage des Senders wurde die Sendung folgendermaßen beworben:

„Das Prinzip ist einfach: Zwei Familien, die unterschiedlicher nicht sein können, tauschen einfach für mehrere Tage ein Familienmitglied aus. Das könnten der Vater, die Mutter, ein oder mehrere Kinder sein. Und damit beginnt die Schwierigkeit: Wie geht das ausgetauschte Familienmitglied, welches alle Rechte und Pflichten seines Pendants übernehmen muss, mit den Gewohnheiten, Ticks, Eigenheiten oder auch Aufgaben wie Job, Schule oder Haushalt um? Somit wird das Familienleben durch ein neues, unbekanntes Mitglied natürlich komplett auf den Kopf gestellt. Es werden unterschiedlichste Familien dafür rekrutiert – zum Beispiel die Wiener Fließbandarbeiterin aus dem Gemeindebau tauscht mit der Hausfrau im Salzburger Nobelviertel. Durch die Übernahme der Alltagspflichten entstehen dadurch lustige und brisante Situationen. Eheliche Pflichten im Schlafzimmer sind natürlich ausgenommen. Jedes Familienmitglied führt ein Videotagebuch und zeichnet für sich allein seine ganz eigenen Eindrücke und Gedanken auf.“<sup>255</sup>

<sup>254</sup> ATV, ATV Facts, History, Aktuelles, <http://atv.at/Channel.aspx> (17.9.2007)

<sup>255</sup> ATV, <http://atv.at/main/programm/sendung> (2007)

Jede Folge setzt sich demgemäß zum Ziel die Erlebnisse, die sich aus dem Tausch ergeben, zu dokumentieren, wobei jede Woche zwei neue Familien gegeneinander antreten. Abzüglich der Werbeschaltungen dauert eine Folge ca. 65 Minuten. Zum Einstieg in die Sendung ist kein Vorwissen aus vorangegangenen Sendungen notwendig, da jeder Familientausch mit einem Sendetermin an einem Sendeabend abgeschlossen ist. „Tausche Familie“ wurde von ATV einmal wöchentlich ausgestrahlt und zu einem späteren Zeitpunkt wiederholt. Da jede Woche zwei neue Familien gegeneinander antreten, gestaltete sich die Sendung zumindest im Hinblick auf die Agierenden abwechslungsreich.

Ähnlich dem Aufbau eines Spielfilms ist auch die Konstruktion von „Tausche Familie“ bestrebt einen Spannungsaufbau zu ermöglichen. Der Spannungsbogen der Dokusoap folgt herkömmlichen dramaturgischen Regeln und hält sich dabei an Richtlinien, die aus dem Unterhaltungsfilm bekannt sind. Gängige Grundmuster, wie das dreiaktige Schema von Syd Field, dessen Bestseller „Screenplay“ inzwischen als Standardwerk in der Filmbranche gilt, können auf „Tausche Familie“ ebenso übertragen werden, wie andere filmdramaturgische Schemata.

Syd Field, dessen Ausführungen bis zur Poetik von Aristoteles zurückreichen, teilt die Dramaturgie eines Films in Exposition, Konfrontation und Auflösung ein. Auch in „Tausche Familie“ findet sich eine ähnliche Dreiteilung. So werden im ersten Abschnitt jeder Sendung die Familien zunächst in ihrer gewohnten Umgebung und ihrer Lebensweise vorgestellt. Charakterstärken und -schwächen werden ebenso thematisiert wie Vorlieben und Abneigungen. Gleich der Funktion einer Exposition im Spielfilm wird dadurch die Handlungsweise der Protagonisten im zweiten Teil der Sendung verständlicher. Darüber hinaus wird gleichzeitig Spannung erzeugt. Im dritten und letzten Block von „Tausche Familie“, bei der Konfrontation der beiden Familien zum abschließenden Treffen, werden die einzelnen Handlungsbögen geschlossen. Aufgestaute Emotionen entladen sich beim Aneinandertreffen der Familien besonders intensiv und ermöglichen den Mitspielenden als auch dem Publikum wertende Schlussfolgerungen.

Aber auch komplexere dramaturgische Ansätze, wie das zwölfteilige Schema von Christopher Vogler, der erfolgreichen Erzählungen eine archetypische Struktur zugrunde legt, können, zumindest ansatzweise, auch im Aufbau der Dokusoap lokalisiert werden. Für Vogler besteht im Grunde der Aufbau aller Geschichten „aus einer Handvoll stets wiederkehrender Bauelemente, die uns auch in Mythen, Märchen, Träumen und Filmen immer wieder begegnen“<sup>256</sup>. Konzeptioniert sieht Vogler diese Grundstruktur in seiner sogenannten „Reise des Helden“<sup>257</sup>, die er wiederum aus den Schriften des Mythenforscher Joseph Campbells und aus der Archetypenlehre des Psychologen Carl Gustav Jungs herleitet. Die „Reise des Helden“ besteht bei Christopher Vogler aus zwölf Teilen:

1. Gewohnte Welt
2. Ruf des Abenteurers
3. Weigerung
4. Begegnung mit dem Mentor
5. Überschreiten der ersten Schwelle
6. Bewährungsproben, Verbündete
7. Vordringen zur tiefsten Höhle
8. entscheidende Prüfung
9. Belohnung
10. Rückweg
11. Auferstehung
12. Rückkehr mit dem Elixier

Die daraus resultierende zwölfteilige Grundstruktur findet sich in gewisser Weise auch bei „Tausche Familie“ wieder. Wie bereits erwähnt nimmt die

---

<sup>256</sup> Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschriftstellers - Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 3. erw. Aufl., Zweitausendeins: Frankfurt am Main 1999, S. 35

<sup>257</sup> Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschriftstellers - Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 3. erw. Aufl., Zweitausendeins: Frankfurt am Main 1999, S. 9

„Gewohnte Welt“, Voglers erstes Strukturelement, auch in „Tausche Familie“ einen großen Raum ein. Noch bevor das eigentliche Abenteuer des Familientauschs beginnt, werden die Lebensverhältnisse der beiden mitwirkenden Familien genau beleuchtet und ausführlich kommentiert. Missstände, aber auch Vorzüge der jeweiligen Familie werden ebenso erläutert, wie etwaige problematische Beziehungen zwischen den Mitspielenden.

Als „Ruf des Abenteurers“ kann die Videobotschaft der Tauschperson, aber auch der Entschluss zur Teilnahme an der Sendung an sich, klassifiziert werden. Dazu muss angemerkt werden, dass eine Verschiebung der Reihenfolge der 12 Punkte der Heldenreise nicht im Widerspruch zu Voglers Systematik steht. Die Einteilung der Heldenreise ist als variabel zu verstehen und muss nicht strikt eingehalten werden um zu funktionieren.

Beim Koffer packen der Teilnehmer werden nicht selten Bedenken geäußert und gelegentlich die Sinnhaftigkeit der Teilnahme an der Show angezweifelt. Die Teilnehmer kokettieren also auch gelegentlich mit der „Weigerung“, dem dritten Strukturelement. „Eine Begegnung mit einem Mentor“ findet in der Dokusoap zwar nicht explizit statt, im übertragenen Sinne kann das Gespräch mit dem Partner aber so bezeichnet werden, während das „Überschreiten der ersten Schwelle“ fast wortwörtlich durch das Betreten der Tauschwohnung eingelöst wird. „Bewährungsproben, Verbündete und Feinde“ finden sich selbstverständlich in jeder Tauschfamilie. Die Sympathien oder Antipathien die den Tauschpersonen entgegengebracht werden sind naturgemäß unterschiedlich und sind maßgebend für die dramaturgisch notwendigen Konfliktsituationen.

Den zentralen Punkt der Geschichte bezeichnet Vogler als „Vordringen zur tiefsten Höhle“, wo dann letztendlich die „entscheidende Prüfung“ stattfindet. Prüfungen finden in der Sendung in vielfältiger Weise statt – sei es nun in der Form von Konfrontation mit problematischen Kindern oder einfach nur durch die Zubereitung einer Mahlzeit. In konfliktärmeren Folgen werden mitunter

relativ banale Bewährungsproben in den Mittelpunkt gestellt und durch eine entsprechende Dramaturgie unterstützt. So wird in Folge 10 die Abneigung eines Teilnehmers gegenüber einem Eierkocher als dramaturgisches Element übergebühlich strapaziert, während in Folge 28 das Fangen eines Huhnes als eine Verfolgungsjagd im Actionfilmstil inszeniert wird. Als „Belohnung“ können die Erfolge betrachtet werden, die durch die Tauschperson in der fremden Familie erzielt werden. So gelingt es in Folge 20, der als „sexy Super-Mami“ bezeichneten 28-jährigen Tirolerin das Benehmen des störrischen, verhaltensauffälligen Kindes der Tauschfamilie durch Zuwendung zu verändern.

Gleich dem Muster von Vogler tritt im dritten Akt auch die Tauschperson den „Rückweg“ an. Sie erlebt vielleicht nicht unbedingt eine „Auferstehung“, wie der Held in Voglers Schema, aber eine „Rückkehr mit dem Elixier“, in vielen Fällen in Form einer Läuterung oder einer Erfahrung, bildet in fast allen Folgen den Schluss jeder Sendung.<sup>258</sup>

Die Rückkehr und das gemeinsame Resümee stellen einen wichtigen Punkt in der Dramaturgie der Sendung dar. In einigen Fällen kann sogar wirklich von einer einschneidenden Veränderung der Lebenssituation gesprochen werden. So beschließt die jugendliche Teilnehmerin in Folge 26 am Ende der Sendung bei der Tauschfamilie zu bleiben und nicht mehr zu ihrer tyrannischen Mutter heimzukehren. Ansonsten gestaltet sich die Rückkehr zumeist weniger folgenreich, jedoch nie ohne gezogene Schlussfolgerung – und was noch wichtiger für die Dramaturgie der Sendung ist: Die Rückkehr läuft zumeist sehr emotional ab. Noch einmal werden die gewonnenen Eindrücke verarbeitet und gemeinsam diskutiert, was mitunter auch abschließend zu Gefühlsausbrüchen führen kann.

Die notwendige Nähe zu den dramaturgischen Grundgerüsten, die ja Fluss, Spannung und somit auch die Konsumierbarkeit ermöglichen sollen, generiert

---

<sup>258</sup> vgl. Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers - Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 3. erw. Aufl., Zweitausendeins: Frankfurt am Main 1999, S. 54



aber auch die Problematik der Sendung. Einflussnahme und Veränderungen zu Gunsten einer bestimmten Dramaturgie erweisen sich dadurch als unvermeidbar.

### **6.3.1 Exposition**

Schon die Eröffnungsszenen von „Tausche Familie“ tragen starke Züge des fiktionalen Films und lassen bekannte Dramaturgiemuster erkennen. Im ersten Teil jeder Sendung werden zunächst die beiden gegeneinander antretenden Familien bzw. Gruppen vorgestellt. Die Protagonisten werden in ihrem privaten und teilweise auch in ihrem beruflichen Umfeld gezeigt und kurz charakterisiert. Verwandschafts- und Beziehungsverhältnisse werden erläutert und etwaige Probleme bereits bei der Vorstellung angerissen. Sowohl Voglers dramaturgischer Begriff der „gewohnten Welt“, als auch Syd Fields Vorstellung einer Exposition können auf die Struktur von „Tausche Familie“ übertragen werden. Ganz im Sinne eines gelungenen Spannungsaufbaus erhält der Zuschauer bereits in der Exposition die notwendigen Hintergrundinformationen. Der Vorstellung der gegen einander antretenden Familien wird in der Sendung daher auch viel Platz geboten.

Zumeist wird im Zweiergespräch mit dem Partner oder im Kreise der ganzen Familie darüber spekuliert, wo das zum Tausch bereite Familienmitglied landet und wer im Gegenzug von der eigenen Familie aufgenommen wird. In der Sendung ist es üblich, dass die Mitglieder der Familie auch kundtun, welche Personen sie am Wenigsten mögen. Der aufmerksame Rezipient der Sendung kann feststellen, dass zumeist die größte geäußerte Befürchtung dann auch eintreten wird. Beispiel: In Folge 21 verkündet die zwölfjährige Tochter der Tiroler Familie vor dem Kennenlernen der Wiener Tauschmutter, dass sie Leute nicht mag, „die ein bisserl fester (Anm.: dicker) sind“ und „den ganzen Tag im Wohnzimmer herumsitzen“. Im Hinblick auf die Wiener Tauschmutter, die dieser Beschreibung voll entspricht, erhärtet sich der Verdacht der durchdachten Inszenierung.

Das gemeinsame Koffer packen ist ebenfalls fixer Bestandteil der Sendung. Auch dieser Teil dient der Spannungssteigerung, die durch die dabei geäußerten Vermutungen und Befürchtungen der Teilnehmer in Bezug auf die Tauschperson beziehungsweise die Tauschfamilie erzeugt wird.

In der Exposition sind auch die für die Sendung charakteristischen Personenbeschreibungen zu finden auf die im Kapitel 6.4.1.4. noch näher eingegangen werden wird. Durch die schriftlichen, die Sendung kurz unterbrechenden, Personenbeschreibungen der einzelnen Teilnehmer werden die Grundkonflikte bereits vorab definiert. Sie betonen die gewünschte Polarisierung und bringen Vor- und Nachteile der Mitspielenden auf den Punkt.

Typische für die Sendung ist eine kontrastierende Personenauswahl der Tauschpersonen. Wird eine weibliche Tauschperson, wie in Folge 1, in ihrer Personenbeschreibung daher als „emanzipiert“ bezeichnet, erscheint es auch aus dramaturgischen Gründen nicht verwunderlich, dass ihr Partner in der Tauschfamilie als „Pascha“ titulierte wird.

### **6.3.2 Abschied**

Den Abschiedsszenen wird in „Tausche Familie“ viel Platz geboten. Auch hier findet sich ein bekannter dramaturgischer Topos, der an das Unterhaltungskino erinnert: Der Held verlässt die vertraute Sippe und zieht in die Welt. Als Drehort für die Abschiedsszenen dient zumeist der lokale Bahnhof im Wohnort der jeweiligen Tauschpersonen.

Der Abschied gestaltet sich in den meisten Fällen sehr emotional. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ihm seitens der Regie verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Einsatz von Musik, Zeitlupe und raffinierten Kameranäherungen kommt bei den Abschiedsszenen häufiger zum Einsatz, als in anderen Teilen der Sendung. Die emotionalen Ausbrüche beim Abschied, oder genauer gesagt der inszenierten Darstellung des Abschieds, kommen daher nicht nur den Erwartungen des Reality-TV-Publikums, sondern auch den

Bedürfnissen der Regie entgegen und bieten ein weites Feld für die dramaturgische Bearbeitung.

### **6.3.3 Ankunft und erste Eindrücke**

Die Ankunft der Tauschpersonen in der Wohnung der jeweils neuen Familie bildet den nächsten Teil von „Tausche Familie“. Die Dramaturgie der Sendung sieht vor, dass jede Tauschperson zunächst in die leere Wohnung kommt, um sich vorab ein Bild von ihrem neuen Zuhause zu machen und Mutmaßungen über deren Bewohner anzustellen. Obligat ist dabei ein Sauberkeitscheck und die Kontrolle des Kühlschranks. Dramaturgisch kommt das Erforschen der fremden Wohnung der systematischen Spannungssteigerung sehr entgegen. Über den Zustand der Wohnung im Allgemeinen oder auch über einzelne Gegenstände hat die Tauschperson die Möglichkeit sich noch vor dem eigentlichen Kennenlernen ein Bild zu machen. Die ersten Eindrücke lassen die Tauschpersonen zumeist ziemlich schnell Urteile fällen. Unterstützt werden die Aussagen der Tauschperson vom Kommentar der Off-Stimme und von bisweilen ziemlich indiskreten Kamerafahrten. Nicht entleerte Mistkübel oder nicht geputzte Küchen werden teilweise in Großaufnahme genau so ins Visier genommen, wie schmutzige Badezimmer und unaufgeräumte Schlafzimmer. Die Erkundung der fremden Wohnung und die Reaktion der Tauschperson verweisen zumeist bereits auf den Kernkonflikt der Sendung hin.

Gemäß des kontinuierlichen Spannungsaufbaus erfolgt die erste Konfrontation mit der Tauschfamilie daher immer nach einem der Erkundung folgenden Werbeblock. Die Ankunftsszenen von „Tausche Familie“ zeigen dabei fast wortwörtliche Parallelen zu Voglers dramaturgischem Teil des „Überschreitens der ersten Schwelle“.

### **6.3.4 Videobotschaften und Videotagebuch**

Die Videobotschaften, die pro Sendung zweimal überbracht werden, sind ebenfalls zentraler Bestandteil der Dramaturgie der Sendung. Die erste Videobotschaft empfängt die Tauschperson kurz nach dem Betreten der

fremden Wohnung. Sie ist durch das Senderlogo gekennzeichnet und muss von der Tauschperson selbst in der Wohnung gefunden werden. Auf der ersten Videobotschaft stellt sich die konkurrierende Tauschperson vor, gibt wichtige Hinweise, erteilt Aufgaben oder spricht Verbote aus.

In der zweiten Videobotschaft, die erst nach einigen Tagen von der jeweiligen Tauschperson nach Hause geschickt wird, gibt jede Tauschperson seine Eindrücke von der fremden Familie kund. Auch hier kommt es oft zu emotionalen Ausbrüchen, besonders dann, wenn die Tauschperson via Video bekannt gibt, dass sie ihr Heim und die Zurückgelassenen vermisst oder wenn die Zustände in der fremden Familie für sie unerträglich sind.

Das in der Sendungsbeschreibung auf der Homepage von ATV erwähnte sogenannte Videotagebuch ist in der Dokusoap nicht gesondert gekennzeichnet und lässt sich als solches auch nicht erkennen. Es ist anzunehmen, dass die Einzelinterviews, die in den Verlauf der Handlung hineingeschnitten werden, damit gemeint sind. Diese Einzelinterviews kommentieren zumeist die Handlung und unterbrechen sie. Für die Dramaturgie ist das Erkennen des Videotagebuches nicht von Bedeutung. Der Terminus trägt aber dazu bei, der Sendung den Anschein von Authentizität und Objektivität zu verleihen.

Interessant erscheint jedoch die Tatsache, dass in den Einzelinterviews, also in den Szenen in denen die einzelnen Teilnehmer sich einem nicht sichtbaren Gesprächspartner gegenüber äußern, ebenfalls eine Häufung von Emotionalität festzustellen ist. Hervorgerufen werden die emotionalen Erschütterungen zumeist durch die Bewusstwerdung von Missständen in der eigenen oder fremden Familie. Das Einzelinterview fördert offensichtlich die Reflexion der Teilnehmer und lässt während dieser quasi pseudotherapeutischen Verarbeitung Emotionen hochkommen.

### 6.3.5 Höhepunkte

Höhepunkte der Sendung ist die Austragung der Konflikte, die sich bereits aus der gegensätzlichen Zusammensetzung der gegeneinander antretenden Familien fast von selbst ergeben. Nicht selten wird seitens der Regie für eine Familie Partei ergriffen, so dass schon mittels Inszenierung eine spannungsfördernde Polarisierung entsteht. Viele Konflikte werden nach dem Schema „Gut gegen Böse“ beziehungsweise „Richtig gegen Falsch“ ausgetragen. Dieser „Kampf“ wird von der Off-Stimme verstärkt und mit einer entsprechenden Bildsprache unterstützt.

So beschreibt die Off-Stimme in Folge 20 die Situation der intakten Familie mit den Worten „die Kofler-Kinder bekommen viel Liebe“, während die Situation der Wiener Problemfamilie folgendermaßen skizziert wird: „Hier geht es in puncto Familienidyll weit weniger harmonisch zu.“ Sowie in weiterer Folge: „Der Alltag ist geprägt von Hektik und Lärm“.

Auch bei den Personenbeschreibungen wird unmittelbar gewertet. Neben den schriftlichen Personenbeschreibungen - die Tiroler Mutter wird als „sexy Super-Mami“ angekündigt, ihr etwas farbloser Mann bekommt immerhin noch das Prädikat „ruhender Pol“ - wird bereits in der Exposition eindeutig für eine Familie Partei ergriffen. Zumindest auf der inszenatorischen Ebene gewinnt die Tiroler Familie bereits vorab das Rennen. Der Wiener Familie hingegen werden bei den schriftlichen Personenbeschreibungen bereits vorab die Attribute „verzweifelter Stiefvater“ und „überforderte Mutti“ verliehen. Der Off-Kommentar bestätigt zusätzlich: „Auch die Mama ist ein Nervenbündel“. Das gezeigte Szenario wirkt in Folge 20 überdies stark inszeniert. Man sieht den Dreijährigen, der bereits in der Personenbeschreibung nicht gerade liebevoll als „verzogener Fratz“ bezeichnet wurde, Bongos herbeiholen, was seine Mutter mit dem Satz „Tommy, ich hab Kopfweg“ kommentiert. Untermalt wird die Szene noch zusätzlich mit nachdenklicher Klaviermusik. Dem gegenüber wird die Tiroler Familie dementsprechend positiv präsentiert. Der als „ruhender Pol“ bezeichnete Familienvater wird mit seinen Stiefkindern, in verschiedenen Einstellungen, im Wald beim Spielen gezeigt. Man schaukelt und ist fröhlich. Gemäß dieser eindeutigen Exposition entwickelt sich dann auch die Folge. Die

als träge präsentierte Mutter wird auch als erfolglos in der Kindererziehung präsentiert. Die Off-Stimme dazu: „Stundenlanges daneben sitzen reicht den (Tiroler) Kindern nicht, sie sind eine aktive Mutti gewöhnt.“ Im Gegensatz dazu gelingt es der Tiroler Mutter, dem als Problemkind bezeichneten Dreijährigen, zumindest laut Kommentar der Off-Stimme, bessere Manieren beizubringen. Die Off-Stimme stellt fest, dass Tommy-Lee „ein normales Kind“ ist, „das nur beschäftigt werden will“.

Auch der Konflikt in Folge 23 wird sorgfältig vorbereitet und mit steigender Spannung zum Höhepunkt geführt. Bereits zu Beginn wird der Tausch eines putzwütigen Steirers mit einem arbeitslosen Wiener angekündigt. Ganz im Sinne der Dramaturgie von „Tausche Familie“ wird schon in der Exposition die notwendige Polarisierung geschaffen. Der Off-Kommentar beschreibt die Situation der steirischen Familie folgendermaßen: „Sie führen ein geregeltes harmonisches Familienleben und legen Wert auf ein schönes und sauberes Heim.“ Im scharfen Kontrast dazu wird die Lebenssituation der Wiener Familie von der Off-Stimme prägnant auf dem Punkt gebracht: „Gemeindebau statt trautes Heim“. Laut Off-Stimme wird hier nicht ein „Leben geführt“, sondern auf „40 m<sup>2</sup> gehaust.“

Doch nicht nur die Wohnverhältnisse, sondern auch die unterschiedliche Arbeitsmoral der gegeneinander antretenden Familien werden kontrastierend präsentiert. So verlautbart die Off-Stimme ganz im Gegenteil zur „hohen Arbeitsmoral“ der steirischen Familie, dass die Wiener Familie „als größtes Hobby: Zeit-Totschlagen“ nennt. Dementsprechend sieht man die Wiener mit hoch gelagerten Beinen am Sofa herumlungern, während die steirische Familie Fußball spielend im Garten gezeigt wird.

Der 21-jährige Wiener Tauschvater, der in der Personenbeschreibung überdies als arbeitslos und „bequemer Familienvater“ beschrieben wird, unterbricht seine Lage am Sofa mit den Worten „ich geh Eine rauchen“ und unterscheidet sich dadurch maßgeblich von der 40-jährigen steirischen Friseurin, die noch ergänzend zu der bereits positiven Präsentation den Satz „Haushalt ist mir zu

wenig“ zum Besten gibt. Sie hebt sich damit auch stark von ihrem weiblichen Wiener Pendant ab, das nicht nur als „gelangweilte Jungmutter“ vorgestellt wird, sondern überdies mit den Satz „Mir ist fad!“ in die Folge eingeführt wird.

Der nach Wien getauschte Wolfgang H., der als Fabrikarbeiter mit „extremen Putzfimmel“ vorgestellt wird, gibt überdies bereits in der Exposition bekannt, dass er „nicht zu Sozialschmarotzern will, die jung sind“, während die gelangweilte Jungmutter ebenfalls bereits vorab kundtut, dass sie nicht jemand möchte, „der glaubt, dass er so schön und der Beste ist“. Der in Folge explodierende Konflikt ist also bereits in der Exposition auf mehreren Ebenen angekündigt und zumindest aus dramaturgischer Sicht unausweichlich. Die im Vorhinein geäußerten Befürchtungen der Teilnehmer erweisen sich überdies als exakte Beschreibung der jeweiligen Tauschperson.

Die Folge 23 hat sich aber nicht nur auf Grund des ausgeprägten Konfliktsettings als besonders inszeniert erwiesen, sondern zeigt auch auf anderen Ebenen starke inszenatorische Elemente. Der Höhepunkt der Folge, in dem die 17-jährige Wiener Jungmutter als ausrastende Furie dargestellt wird und den Koffer der Tauschperson aus dem Fenster wirft, wirkt an manchen Stellen besonders konstruiert und kann alleine wegen der dafür notwendigen Kameraeinstellungen schwer als dokumentarisch bezeichnet werden.

Die Szenenabfolge rund um den Kofferabwurf aus dem 1. Stock macht es schwer vorstellbar, dass das Geschehen in einem Stück gefilmt worden ist. So kommt es bereits davor in einem Gastgarten zum Eklat, in dem der Steirer die Nerven wegwirft und die Wienerin mit Bier anschüttet. In der darauf folgenden nächsten Einstellung sieht man die Wienerin bereits in der Wohnung, wo sie den Koffer aus dem Fenster hievt. Der hochdramatische Rauswurf des Koffers aus dem Fenster erfordert für die folgenden spektakulären Szenen, wo man den Abwurf aus der Perspektive der Wohnung aber auch von der Gartenseite sieht, zumindest zwei verschiedene Kameraeinstellungen und mehrere Schwenks. Ohne Umbaupausen, Einstellungswechsel oder Wiederholungen ist der Entstehungsprozess kaum möglich. Das Geschehen und die hoch

emotionalen Reaktionen der Beteiligten werden überdies in Zeitlupe gezeigt und mit einer entsprechenden Musikeinspielung („Carmina Burana“) begleitet. Resultat der Inszenierung und nachträglichen Bearbeitung ist eine Szenenabfolge, die, abgesehen von den schauspielerischen Qualitäten der beiden Tauschpersonen, so auch in einem Spielfilm gezeigt werden könnte.

### **6.3.6 Das abschließende Treffen**

Das abschließende Treffen der beiden Familien findet an einem neutralen Ort – zumeist in einer Gaststätte – statt. Für aufgestaute Emotionen bietet sich hier nochmal eine letzte Gelegenheit, diese vor laufender Kamera loszuwerden.

Fernsehtaugliche Emotionalität bieten daher auch besonders die Schlusszenen der Sendung. Außerhalb der Wohnbereiche kann noch einmal ungehemmt angeklagt, kritisiert oder auch einfach nur gejammert werden. Szenen, die wie geschaffen sind für die dramaturgischen Bedürfnisse des Reality-TVs.

Darüber hinaus können die diversen Handlungsbögen ganz im Sinne einer traditionellen Dramaturgie geschlossen werden. Am Schluss der Folgen ist auch Platz für abschließende moralisierende Aussagen seitens der Mitwirkenden und seitens der Off-Stimme. Die Teilnehmer ziehen nun zumeist ein Resümee, das sich mitunter auch als Schlusspointe für die Sendung eignet. Die Palette reicht dabei von: „Tausche Familie hat mein Leben verändert“ wie in Folge 24, bis zur Attacke eines Mitspielenden gegen die Kamera in Folge 6, die interessanterweise unkommentiert bleibt. Obwohl der Grund des Aggressionsausbruchs im Unklaren bleibt, wurde die Szene jedoch wiederholt verwendet und bildet in Zeitlupe und mit dramatischer Musikuntermalung den Abschluss der Folge. Die Szene wurde überdies auch als spannungserzeugende Vorschau zwischen den Werbeblöcken verwendet.

Zumeist gestalten sich die abschließenden Szenen eindeutiger und bringen lediglich bereits während der Sendung gefällte Urteile nochmals zum



Ausdruck. So bekommt in Folge 25 der „arbeitslose, träge Jungvater“, trotz seiner Abwesenheit, nur durch die tatkräftige Unterstützung der Tauschperson einen Job. Der Tauschmann hat in dieser Folge somit bewiesen, dass man Arbeit bekommen kann, „wenn man will“ und es auch „anders gehen“ kann, wie er augenzwinkernd anmerkt. Die Off-Stimme kommentiert das erfolgreiche Ende der Folge mit: „Luckys Einsatz hat sich gelohnt. Alex hat den Job nach wie vor und wird ihn voraussichtlich auch behalten“. Die Arbeitslosigkeit wird in der Sendung daher nur als Folge von Trägheit gesehen. Auf die körperlich anstrengenden Aspekte, die der neue Job als Möbelpacker mit sich bringt, wird in der Folge nicht eingegangen. Um diesen moralisierenden Schluss präsentieren zu können wurde sogar die übliche Dramaturgie der Sendung verändert. Lucky, der Arbeitsfinder, bleibt bis zum ersten Arbeitstag und begleitet den Heimgekehrten zum neuen Arbeitgeber – schließlich gilt es die zuvor beim Arbeitsabschluss in Großaufnahme gezeigte „Handschlagqualität“ von Lucky auch zu beweisen.

## **6.4 Die dramaturgischen Ebenen des Formats**

Die Inszenierung des Fernsehformats „Tausche Familie“ erfolgt im Prinzip auf drei Ebenen. Auf der ersten Ebene ist das Geschehen, also die Story an sich, angesiedelt, die sich mehr oder weniger inszeniert dem Zuschauer präsentiert. Als Subebene dazu kann die Ebene der schriftlichen Informationseinblendungen festgemacht werden. Eine Stimme aus dem Off kommentiert das Geschehen auf der zweiten Ebene, während auf einer dritten Ebene das Gezeigte noch zusätzlich mit akustischen, beziehungsweise musikalischen Einspielungen, begleitet wird.

### **6.4.1 Die Ebene der Inszenierung der Story**

Das abgefilmte Geschehen wird auf der Handlungsebene einer teilweise stark artifiziellen Bearbeitung unterzogen. So finden sich neben dem Stilmittel der Zeitlupe und der erhöhten Filmlaufgeschwindigkeit auch verschiedenste Überblendungen und diverse Frame-Techniken. Ergänzend dienen schriftliche Kommentare in Form von Untertitelungen und bildschirmfüllenden

Personenbeschreibungen als weiteres Stilmittel.

#### 6.4.1.1 Zeitlupe zur Unterstützung von Emotionalität.

Zeitlupe als Stilmittel wird besonders zur Unterstützung von stark emotionalen Szenen verwendet. Am Häufigsten findet sich die Anwendung bei Abschiedsszenen, die zum fixen Repertoire der Sendung gehören. Bei Verabschiedungen ohne Tränen bleibt auch die Zeitlupe aus. Festzustellen ist, dass den emotionalen, tränenreichen Abschieden neben dem Einsatz von Zeitlupe auch wesentlich mehr Sendezeit gewidmet werden, als nüchternen Abschieden, die aber in der Minderheit sind. So dauert zum Beispiel der emotionale Abschied in Folge 11 fast eineinhalb Minuten (1 Minute, 25 Sekunden) während ein eher emotionsloser Abschied, wie zum Beispiel in Folge 12, der überdies mit erhöhter Filmlaufgeschwindigkeit präsentiert wird, nur 42 Sekunden dauert. Fast gleich lang wie der emotionale Abschied in Folge 11 ist der Abschied in Folge 9, der überdies mit traurigen Kinderaugen am Bahnsteig aufwarten kann. Beide Beispiele verwenden neben der Zeitlupe auch sentimentale Musik.

Da die abschließenden Treffen der beiden Familien am Ende der Sendung zumeist auch sehr emotional ablaufen, wird auch hier gerne Zeitlupe verwendet.

#### 6.4.1.2 Erhöhte Filmlaufgeschwindigkeit zur Unterstützung von Komik und Dynamik

Im Gegensatz zur Zeitlupe wird erhöhte Filmlaufgeschwindigkeit zur Darstellung von Aktion, Elan, aber auch zur Unterstützung von Komik eingesetzt. So wird zum Beispiel in Folge 1 eine aus Thailand stammende Hausfrau bei ihren ersten Skiversuchen nicht nur mit einer lustigen Musikuntermalung, sondern auch mit beschleunigter Filmlaufgeschwindigkeit gezeigt, sodass das Geschehen an eine Slapstickkomödie aus der Stummfilmzeit erinnert.

#### 6.4.1.3 Überblendungen und Frame-Techniken

Der Einsatz von Überblendungen und das Zerlegen des Bildschirms in mehrere Bildausschnitte ermöglicht eine stärkere Betonung der gezeigten Kontraste. So werden in Folge 11 Überblendungen und diverse Frame-Techniken herangezogen, um die Faulheit der 44-jährigen arbeitslosen Wienerin noch stärker zu betonen. Auf eine Sequenz der Wienerin im Morgenmantel folgt in zwei Frames die 27-jährige Vorarlbergerin beim Bügeln und beim Befüllen der Geschirrspülmaschine. In einem weiteren Frame sieht man ihren Mann beim Computer. Die doppelte beziehungsweise dreifache Präsentation der Vorarlberger Familie bei der Arbeit vermittelt ein dynamisches Bild und suggeriert Fleiß und eine hohe Arbeitsmoral.



Abbildung 1: Der Einsatz von mehreren Frames multipliziert die inszenierte Dynamik der Vorarlberger Familie in Folge 11.

#### 6.4.1.4 Die Subebene der schriftlichen Informationen

Ein optisch markantes Merkmal der Sendung sind die Personenbeschreibungen der Teilnehmer. Sie unterbrechen die Handlung und präsentieren die Teilnehmer der Show in knappen Worten und mit einer Bildeinfügung, welche aus der jeweiligen Szene in die Personenbeschreibung

gezoomt wird. Die Personenbeschreibung wird bildschirmfüllend präsentiert und bringt den Handlungsablauf somit kurzfristig ins Stocken. Rechts vom Bild wird Name, Alter, Beruf, die Rolle im sozialen System der Familie und/oder eine prägnante persönliche Charaktereigenschaft stichwortartig eingeblendet. Beispiele: Folge 21: „Marina Meran, 34 Jahre, Altenpflegerin, aktive Mutter“ oder Folge 23: „Wolfgang Harrer, 41 Jahre, Fabriksarbeiter, hat extremen Putzfimmel“, sowie Folge 20: „Manuela Pötsch, 25 Jahre, arbeitslos, überforderte Mutti“. Nebenpersonen werden mit Unterblendungen gelegentlich in ähnlicher Weise präsentiert. Beispiel: Folge 21: „Karlheinz Rama, 40 Jahre, freischaffend“ - ein im Rollstuhl sitzender Transvestit, der angibt, sich zu prostituieren.



Abbildung 2: „Aussagekräftige“ Personenbeschreibungen legen die dramaturgischen Koordinaten der jeweiligen Folge fest. (Folge 20)

#### 6.4.2 Akustische Inszenierungselemente

Off-Kommentar, Musik und künstliche Geräusche sind zum unverzichtbaren Bestandteil, nicht nur von „Tausche Familie“, sondern aller Dokusoaps geworden. Sie machen das vorhandene Filmmaterial zwar unterhaltsamer, drängen die Sendungen aber zumeist zusätzlich in eine bestimmte

Interpretationsrichtung. Neben Schnitt und Montage fixieren sie zusätzlich den Blickwinkel der Zuseher und lassen somit noch weniger Freiraum zur eigenen Beurteilung.

#### 6.4.2.1 Der Off-Kommentar

Besonders der Kommentar aus dem Off nimmt in „Tausche Familie“ eine zentrale Rolle ein. Die vorwiegend weibliche Stimme erklärt im gelassenen Plauderton die Gegebenheiten. Zumeist bekräftigt sie lediglich das Gezeigte und doppelt die Aussage der optischen Inszenierungsebene. Darüber hinaus moralisiert und urteilt die Off-Stimme in „Tausche Familie“ und agiert somit entgegen jeglicher Dokumentarfilmtradition. Ein Phänomen, dass übrigens auch bei vielen anderen Dokusoaps zu beobachten ist, die die derzeitige Fernsehlandschaft bevölkern. Neben dieser fragwürdigen Funktion kann aus dramaturgischer Sicht jedenfalls festgehalten werden, dass auch die Off-Stimme zusätzlich Spannung erzeugt und zum Unterhaltungswert der Sendung beiträgt.

Als primäre Funktion der Off-Stimme kann jedoch die Bestätigung und Fokussierung des ohnehin Gezeigten festgestellt werden: In Folge 21 hört sich das folgendermaßen an: „Umgeben von Zigarettenstummeln und fünf Hunden schaut man oft den ganzen Tag nur fern.“ Das Bild zu diesem Off-Kommentar zeigt die 46-jährige arbeitslose Manuela Krecht wie beschrieben rauchend und vor dem Fernsehapparat.

Weit entfernt von der Objektivität traditioneller Dokumentarfilmschulen kommentiert die Off-Stimme in „Tausche Familie“ zumeist wertend und moralisierend. So wird in Folge 23 die Situation einer Jungfamilie, die mit Arbeitslosigkeit zu kämpfen hat, folgendermaßen beschrieben: „Größtes Hobby der Familie ist Zeittotschlagen“ Analog dazu wird in Folge 25 eine andere Familie mit ähnlichen Problemen beschrieben: „Nichtstun und Langeweile stehen am Tagesprogramm.“ Die karg eingerichtete Wohnung der jungen Familie wird von der Off-Stimme überdies als unverantwortlich den Kindern

gegenüber präsentiert. Off-Stimme: „Wie kann man Kinder nur so aufwachsen lassen?“

Neben diesen Aspekten hat die Off-Stimme jedoch auch die Aufgabe Spannung zu erzeugen. In Folge 8 wurde ein Mann gegen eine Frau getauscht, was einen Konkurrenzkampf Männer gegen Frauen zur Folge hatte. Die durch den Tausch entstandene ungewohnte gleichgeschlechtliche Konstellation erzeugt in dieser Folge Komik aber auch Spannung. Die Off-Stimme legt den dramaturgischen Rahmen fest: „Sigi scheint in seiner neuen Rolle als Hausfrau und Mutter überfordert – wird er es schaffen ein schmackhaftes Essen zuzubereiten?“

Eine in diesem Format besonders strapazierte Spannungsfrage begegnet uns in Folge 11. Bevor der Hausbesitzer aus Vorarlberg im Wiener Gemeindebau eintrifft, stellt die Off-Stimme folgende Frage in den Raum: „Was wird ihm im Wiener Betonbunker erwarten?“

#### 6.4.3 Musik und Toneffekte

Ebenfalls an die Traditionen des fiktionalen Films anknüpfend werden auch in „Tausche Familie“ Musik und spezielle Toneffekte als tragendes Inszenierungselement eingesetzt. Besonders Szenen mit erhöhter Emotionalität werden mit Musik versehen. Die Auswahl der Musikeinspielungen orientiert sich dabei an hinlänglich bekannten und trivialen Assoziationsangeboten. So sind zum Beispiel bei den Abschiedsszenen Musiknummern wie „Without you“ von Mariah Carey (Folge 1) durchaus die Regel, während die Skiversuche der thailändischen Tauschfrau mit dem im österreichischen Dialekt gesungenen „Schifoan“ von Wolfgang Ambros präsentiert werden.

Etwas befremdlich wirkt hingegen die Musikauswahl in Folge 11, in welcher ein Wiener gegen einen Vorarlberger getauscht wird. Die Wiener Familie wird als arbeitsscheu und faul präsentiert und steht im grellen Kontrast zu der aktiven Vorarlberger Familie. Am Weg zum Bahnhof wird die daheim gebliebene

arbeitslose Wiener Ehefrau von ihrem Gatten überdies als leicht zu haben bezeichnet, was ihr Mann auch auf ihre Willensschwäche zurückführt. Die schlüpfrigen Andeutungen des Wieners werden dabei akustisch vom hebräischen Volkslied „Hava Nagila“ begleitet. Die so auf musikalischem Weg hergestellte Verbindung von Eigenschaften wie „schlampig“, „willensschwach“ und „sexuell freizügig“ mit dem Judentum zeigt deutlich, welche Vorurteile alleine über die Ebene der Musik transportiert werden.

Zur Unterstützung von Dynamik und Komik wird in der Dokusoap ebenfalls Musik verwendet. Beim Beispiel der schifahrenden Thailänderin wird neben dem erwähnten „Schifoan“, das den Kontrast Thailänderin versus alpenländisches Wintersport-Szenario hervorhebt, auch die bekannte Synthie-Pop-Instrumentalnummer „Popcorn“ verwendet, welche wiederum den Splasticeffekt der Szene unterstreicht.

Bei den speziellen Toneffekten werden gerne berühmte Filmszenen, wie die bekannte Duschszene aus Alfred Hitchcocks „Psycho“ zitiert. Der assoziationsreichen Musik aus „Psycho“ widerfährt in „Tausche Familie“ eine neue Verwendung und wird bei der Betonung von Ekel eingesetzt. So wird in Folge 2 das Urteil („grauslich, ekelhaft“) einer nach Wien getauschten Steirerin mit entsprechenden Kameraeinstellungen und eben dieser bekannten Musikeinspielung ziemlich drastisch in Szene gesetzt.

Das Thema Sex wiederum wird wiederholt mit dem französischen Chanson „Je t'aime ... moi non plus“ von Serge Gainsbourg begleitet. In Folge 2 wird es beim Gespräch über Sex im Alter der 25-jährigen Tauschfrau mit dem 68-jährigen Herzinfarktpatienten verwendet, während der Song in Folge 28 gespielt wird, als sich die 21-jährige Tauschfrau darüber beklagt, dass der Tauschmann sie ständig mit sexuellen Hintergedanken betrachtet. Mit slawischen Akzent stellt sie ihn daraufhin zu Rede („Warum schaust du auf meine ganze Körper, ich hab Angst vor Dir“ und „schaust wie deppert“) während im Hintergrund das eindeutige Chanson erklingt.

Selbst gesungen wird unter anderem in Folge 29, in der eine 43-jährige Hausfrau „Stille Nacht“ beim Bügeln singt, oder in Folge 11, in der ein Ex-Schlagerduo „Die Nacht von Lissabon“ zum Besten gibt – übrigens kurz bevor das zunächst harmonisch beginnende Treffen zwischen Tauschmann, Lebensgefährtin der nach Wien getauschten Person und deren Schwiegereltern emotional eskaliert.

Fast im Stile eines Musicals entwickeln sich einige Szenen in Folge 24, als ein 59-jähriger Wiener, der zu Beginn der Sendung auf Grund einer Kreislaufschwäche von der Rettung ins Krankenhaus gebracht werden musste, dann in weiterer Folge beim gemeinsamen Einkauf mit seiner Tauschfamilie in einem Reitfachgeschäft aufblüht und dort mit allen gemeinsam zur Musik von „Ich will einen Cowboy als Mann“ zu tanzen beginnt. Eine ziemlich artifiziell wirkende Szene, die ohne Kamerapräsenz in dieser Art und Weise wahrscheinlich nicht stattgefunden hätte.

## **6.5 Der Konflikt als zentraler dramaturgischer Aspekt**

Konflikte jeglicher Art bilden im Theater und Film immer den Kern des Geschehens. Sie generieren die Richtschnur für die Dramaturgie und sind für den Spannungsaufbau unerlässlich.

Auch für die Dramaturgie von „Tausche Familie“ ist das inszenierte Herbeiführen einer Konfliktsituation maßgebend. Um in der Dokusoap bereits vorab eine spannende Ausgangssituation zu etablieren, werden grundsätzlich polarisierende Gruppen (Familien) für eine Folge ausgesucht und in einer Sendung miteinander konfrontiert. So werden zum Beispiel besonders fleißige Personen mit arbeitslosen Sozialhilfeempfängern konfrontiert, oder, wie in einer anderen Sendung, ein Mitglied aus einer vegan lebenden Tierschützer-Wohngemeinschaft mit einer Fleischergattin. Diese von der Produktionsseite getroffene Auswahl garantiert ein gewisses Konfliktpotential, dass von den Teilnehmern zumeist offensichtlich bereitwillig angenommen und von der Regie fernsehtauglich inszeniert wird.



Von besonders extremen Konfliktsituationen, wie der Konfrontation von ausländerfeindlichen Familien mit türkischen oder dunkelhäutigen Familien nahm der Sender in weiterer Folge Abstand. Bei den späteren Sendungen, unter die auch die untersuchten Folgen fallen, ging man offensichtlich etwas vorsichtiger um. Die frühen Sendungen der Dokusoap erregten großes Aufsehen in der Öffentlichkeit und zogen sogar eine Aufnahme in den ZARA-Rassismus-Report nach sich. Zwar findet sich auch in den jüngeren Folgen Rassismus und Sexismus, wie später an Hand von Beispielen gezeigt werden wird, jedoch in weniger aggressiver Ausprägung, wie in den vom Rassismus-Report 2003 monierten Sendungen.

Im Hinblick auf die Wirkung des in den neueren Folgen gezeigten „gesellschaftsfähigeren“ Rassismus stellt sich jedoch die Frage, ob diese „Zivilisierung“ des Formats nicht eine nicht noch weit gefährlichere Dimension darstellt, als das Zeigen eines offen ausgetragenen Konflikts. Bei der Dokumentation von extremen Konflikten ist, nach Ermessen des Verfassers dieser Arbeit, das gezeigte Fehlverhalten einfach als solches zu erkennen und leicht als falsch zu kategorisieren. Das Erkennen von Missständen bei „nur abgefilmten Alltagsszenen von Nebenan“ hingegen erfordert mitunter Fähigkeiten, die nicht alle Zuschauer mitbringen können oder wollen. Abgeschwächte Formen von Rassismus und Sexismus sind in „Tausche Familie“ oft in ein traditionelles Rollenverhalten verpackt und in einen durchschnittlichen österreichischen Alltag integriert. Sie werden weder von den Teilnehmern, noch von der Off-Stimme oder der Inszenierung in Frage gestellt. Die unterschwellig, teilweise aber auch direkten negativen Ansichten werden so in einem Szenario präsentiert, das den meisten Zuschauern bekannt sein dürfte und welches vom Sender daher auch als „reale“ Welt verkauft wird.

Der Verein Zara, Zivilcourage und Anti-Rassismus-Arbeit, der sich als Beratungsstelle für Zeugen und Opfer von Rassismus versteht, prangerte in seinem jährlich erscheinenden Report auch das nicht kommentierte Senden solcher Passagen an. Laut Rassismusreport 2003 wird das Nichteingreifen seitens der Redaktion von ATV damit begründet, dass „ es sich bei Tausche

Familie um ein Reality-Format handle, bei dem die Redaktion bewusst nicht eingreift.“<sup>259</sup>

Auch die vergleichsweise „harmloseren“ späteren Sendungen der untersuchten Folgen bedienen sich gängiger Vorurteile und stellen mitunter Rassismus und Sexismus, gelegentlich auch Homophobie, unkommentiert zur Schau. Die daraus resultierenden Konflikte garantieren weiterhin zusätzlichen Spannungswert und sind primärer Inhalt von „Tausche Familie“.

Im Laufe der langen Austrahlungszeit von 2003 bis 2007 haben sich bestimmte Standardkonflikte herauskristallisiert, die teilweise zu unvermeidbaren Wiederholungen von Problemerkisen geführt haben. In den untersuchten Folgen waren folgende Konfliktkonstellationen besonders häufig vertreten: Stadt versus Land; Fleißige versus Arbeitslose und Schmutzige bzw. Schlampige versus Saubere und Ordentliche, wobei diese Konflikte auch gebündelt mit anderen Problemerkisen und in allen Kombinationen vorkamen.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass die diversen Konflikte auch an öffentliche Debatten anknüpfen und durchaus auch von politischer Brisanz sind. So steht zum Beispiel die in der Boulevardpresse geführte Diskussion um Sozialschmarotzer auch in „Tausche Familie“ immer wieder zur Debatte und wird verhältnismäßig oft von den Teilnehmern besprochen. Im Kapitel 6.5.2 wird diese spezielle Thematik an Hand von Beispielen genauer beleuchtet werden.

Zur Unterstützung der diversen Diskurse wird, wie bereits erwähnt, eine ziemlich plakative Bildsprache verwendet, die eher dazu beiträgt, etwaige Vorurteile zu untermauern, als sie in Frage zu stellen. Auch die zusätzlich wertende Off-Stimme, sowie Musik- und Toneffekte stellen sich, wie in den vorangegangenen Kapiteln ebenfalls bereits erläutert, in den Dienst einer zusätzlichen Interpretation, die die vorkommenden Vorurteile zumeist noch

---

<sup>259</sup> Rassismus-Report 2003, S.23-24, <http://www.zara.or.at/materialien/rassismus-report/rassismus-report-2003.pdf> (8.1.2008)

zusätzlich festigt. Angesichts der aufwendigen Bearbeitung des Filmmaterials erscheint daher das Argument des „Nichteingreifens“ des Senders mehr als Rechtfertigung, denn als Erklärung der Arbeitsweise bei der Entstehung des Formats.

### **6.5.1 Der Konflikt Stadt versus Land**

In den 31 untersuchten Folgen war der Schauplatz Stadt zumeist durch die Hauptstadt Wien vertreten. Bei 62 sich gegenüber tretenden Familien waren 26 aus Wien zu sehen, wobei 3 Familien in zwei Folgen auftraten. Von den 26 Wiener Auftritten war 10 Mal eine Wiener Gemeindewohnung Schauplatz des Geschehens, 9 Mal eine Neubauwohnung, die als Platte bezeichnet werden kann, und nur 5 Mal eine Wohnung, die nicht den beiden ersten genannten Kategorien zugeordnet werden kann. Nur eine mitspielende Wiener Familie bewohnte ein Einfamilienhaus, das sich aber in einem desolaten Zustand befand, was auch zum Thema der Sendung wurde.

Die Inszenierung von „Tausche Familie“ sieht vor, dass die gegeneinander antretenden Personen erst am Bahnhof beim Fahrkartenerwerb erfahren, wo sie die nächsten Tage verbringen werden. Die Tauschpersonen aus den Bundesländern zeigten sich, bis auf wenige Ausnahmen, zumeist enttäuscht, wenn sie in die Bundeshauptstadt Wien geschickt wurden. Schon bei der Entgegennahme der Fahrkarte wurde das Fahrziel dabei oft mit negativen Äußerungen kommentiert. So basiert die Äußerung der 25-jährigen Bürokauffrau aus der Steiermark in Folge 2 („Wien, sicherlich zu einer Proletenfamilie“) auf ihrem Erfahrungsschatz als treue Seherin der Sendung. Nach der langen Laufzeit von „Tausche Familie“ ist für die meisten Mitspielenden klar, dass das Ziel „Wien“ zumeist nichts Gutes verspricht.

In Folge 12 äußert sich die 38-jährige Salzburger Hausfrau Doris über das soeben erreichte Tauschziel folgendermaßen: „Jetzt bin ich in dem depperten Wien gelandet, wo ich gar nicht hin wollte.“ Selbst Teilnehmer aus der näheren Umgebung Wiens waren der Stadt gegenüber negativ eingestellt. Die Anreise

einer 41-jährigen Heurigenköchin aus dem niederösterreichischen Schönau wurde von der Off-Stimme wie folgt kommentiert: „Mittlerweile kommt Andrea in ihrer Albtraumstadt Wien an – während der ganzen Zugsfahrt hat sie geschmollt.“

Ähnlich beurteilt auch die 34-jährige Altenpflegerin Marina aus Tirol (Folge 21) ihr mit der Fahrkarte gezogenes Los: „Ach du heiliger Strohsack – nach Wien – ich habe es befürchtet!“ Die kommentierende Off-Stimme bezeichnet den ausgewählten Tauschort in dieser Folge folgendermaßen: „Der Alltag im Wiener Plattenbau ist meist grau und eintönig!“ (Folge 21). Während Wohnorte in den Bundesländern, wie der der Tirolerin, von der Off-Stimme mit den Attributen „beschaulich“ und „liebepoll“ bezeichnet werden, werden Wiener zumeist als bemitleidenswerte Bewohner von tristen Plattenbauten präsentiert. In Folge 21 hörte sich das folgendermaßen an: „Eine riesige Betonwohnsiedlung in Wien 23. Über 2000 Menschen wohnen hier Tür an Tür. So auch Familie Krecht, die in ärmlichen Verhältnissen ihr Dasein fristet.“ Die Attribute „Häuserschluchten“ und „Betonburgen“ (Folge 30), die man den Wiener Wohnverhältnissen verleiht, stehen somit im krassen Gegensatz zu den zumeist positiv präsentierten Wohnorten in den Bundesländern.

Der Unterschied zum Landleben wird in Folge 23 von der Off-Stimme sogar selbst als „krasser Gegensatz“ bezeichnet. Der aus einem Wiener Gemeindebau in ein steirisches Einfamilienhaus getauschte 21-jährige arbeitslose Thomas wird von der Off-Stimme beim Ankommen in Passail folgendermaßen kommentiert: „So gepflegte Einfamilienhäuser kennt Thomas nur aus dem Fernsehen.“ Die Stimme aus dem Off bringt die Unterschiede zwischen dem ländlichen steirischem Passail und der Großstadt mit knappen Worten auf den Punkt: „Lärm statt Ruhe“ und „Gemeindebau statt traurem Heim“ - eine Formulierung, die an die umstrittenen FPÖ-Wahlplakate im österreichischen Nationalratswahlkampf von 2006 erinnern, wo Slogans wie „Daham statt Islam“ zu einer hitzigen Debatte über Ethik in der Politik führten.

Aber nicht nur Off-Kommentare und die Aussagen der Teilnehmer zeichnen ein

negatives Bild der Großstadt. Auch Inszenierung und Schnitt versuchen das Bild von der Großstadt als tristes Plattenbaughetto zu unterstreichen. So wird zum Beispiel in Folge 7 die Wohnsituation der beiden Teilnehmer durch direkte Überblendungen und Schnitte gegenübergestellt. Stark im Kontrast zu der Wiener Tauschperson, die in einem Wiener Gemeindebau lebt, wird der 41-jährige Badener Jugendstilhausbesitzer vor einem flackernden offenen Kamin gezeigt. Die Kaminszene wird unmittelbar durch einen Kameraschwenk über einen Plattenbau überblendet, der die vergleichsweise triste Wohnsituation des arbeitslosen Wieners zeigt. Stark inszeniert wirkt dabei ein umgeworfener Kinderwagen, der vor dem Gemeindebau in einer Regenpfütze liegt und die Trostlosigkeit betont.

Ebenfalls im starken Gegensatz zu den ländlichen Außenaufnahmen, die sehr oft das Bild von der „heilen Welt“ zeigen, wird die Großstadt auch gerne als Verkehrshölle dargestellt. So findet sich die aus Tirol angereiste Marina (Folge 21) zunächst am Wiener Gürtel vor dem Westbahnhof wieder. Das dortige Verkehrsaufkommen wird teilweise mit beschleunigter Filmlaufgeschwindigkeit in Szene gesetzt. Mehrere Kameraeinstellungen und Zeitraffer dokumentieren ausgiebig das Geschehen auf der stark befahrenen Straße.

Auch der bereits erwähnte Off-Kommentar „Lärm statt Ruhe“ (Folge 23) wird durch eine entsprechende Schnitttechnik bekräftigt. Während das steirische Passail mit Aufnahmen von Häusern in Grünlage und einer malerischen Kirche als idyllisches Dorf präsentiert wird, sieht man die Großstadt Wien nach einer Überblendung als eine im Verkehr erstickende Großstadt, die in erster Linie aus mehrspurigen Verkehrsknotenpunkten besteht. Auch bei diesem Beispiel unterstreichen schnelle Schnittfolgen und eine beschleunigte Filmlaufgeschwindigkeit die Hektik der Großstadt. Explizite Aufnahmen von Menschenmassen und Autos verstärken den Effekt noch zusätzlich.

### **6.5.2 Der Konflikt Sozialschmarotzer versus arbeitende Bevölkerung**

Eine mehrmals wiederkehrende Konfliktsituation bei „Tausche Familie“ zeigt

sich bei den Konfrontationen, die sich im Spannungsfeld zwischen arbeitender Bevölkerung und Arbeitslosen ergeben. Der Problemkreis „Sozialschmarotzer“, der auch in der breiten Öffentlichkeit und in der Boulevardpresse ausgiebig diskutiert wird, steht auch in den untersuchten Folgen von „Tausche Familie“ wiederholt zum Thema. Bei der Untersuchung wurde festgestellt, dass das Thema in der Sendung auch eng mit dem Konflikt Stadt versus Land verknüpft wird.

Der allgemeine Tenor der in Beschäftigung stehenden Teilnehmer der Sendung kann exemplarisch an der Aussage der steirischen Fleischergattin Martha, die in Folge 19 zu einer Familie in die Wiener Großfeldsiedlung getauscht wurde, festgemacht werden. Konfrontiert mit der Arbeitslosigkeit des 56-jährigen Familienoberhaupts, seines 18-jährigen, sowie seines 24-jährigen Sohnes äußerte sich die Fleischergattin folgendermaßen: „Ich glaube, die wollen gar nicht arbeiten, das ist meine Meinung.“ In einer weiteren Einstellung wird eine ähnliche Aussage von Martha („Wenn man will kriegt man auch was“) von der Off-Stimme mit folgendem Kommentar eingeleitet: „Zuhause würde die fleißige Martha schon stundenlang auf den Beinen stehen, aber hier (bei der Tauschfamilie) ist alles anders.“ Der Konflikt Sozialschmarotzer versus fleißige Werktätige kommt in Folge 19 besonders deutlich zum Vorschein und wird von der Regie auch dementsprechend in Szene gesetzt. Schon in den Einführungsszenen ist der Unterschied zwischen den beiden Familien deutlich erkennbar. In der steirischen Fleischerfamilie sieht man bereits während der Eröffnungsszenen alle bei der Arbeit. Der Unterschied wird aber nicht nur mit kontrastierenden Bildern - in Wien werden alle in der Wohnung vorgestellt - sondern auch durch einen entsprechenden Off-Kommentar verdeutlicht. So charakterisiert der Off-Kommentar die Stimmung in Wien als „weit weniger stressig als bei der steirischen Familie“, während zum Thema Arbeitsmoral nur flapsig bemerkt wird: „Einzige Arbeit, der man hier nachgeht, ist die Hausarbeit.“

Der Wiener Familie bleibt somit wenig Freiraum sich anders zu präsentieren als von Regie und Off-Kommentar vorgegeben. Die Off-Stimme legt bereits bei der Personenvorstellung die entsprechende Rollenverteilung fest. So wird die

schwängere Lebensgefährtin des arbeitslosen Wieners folgendermaßen vorgestellt: „Schon vor der Karenz hat sie schon drei Monate nicht gearbeitet.“ Die beiden Söhne die im Vorstellungsinset überdies als „Computer-Junkies“ und „schweigsam“ bezeichnet werden, werden vom Off-Kommentar noch zusätzlich wie folgt beschrieben: „Auch der Nachwuchs im Hause Bräuer hält vom Arbeiten herzlich wenig.“ Die Situation, die die Tauschperson Martha in Wien vorfindet, wird von Off wie folgt skizziert: „In Wien bekommt Martha eine Einführung in die österreichischen Sozialgesetze, Wohnbeihilfe, Zuschüsse, alles was der Staat tut um Familien zu unterstützen. Die Bräuers kennen sich hier gut aus. Schließlich haben sie sonst kein Einkommen als das, was der Staat zuschießt. Für Martha ist das ein ganz neues Terrain.“ Und schließlich: „Hier hat keiner Lust zu arbeiten, man lässt sich guten Gewissens vom Staat aushalten!“

Demgegenüber wird die Familie des Fleischers als sehr positiv präsentiert. Die beiden Söhne haben zwar nicht vor den elterlichen Betrieb zu übernehmen, wie man im Laufe der Sendung erfährt -einer studiert Pflegewissenschaften, der andere Theologie – sie helfen aber trotzdem im Betrieb mit. Auch sie werden bei der Arbeit gefilmt. Man sieht einen Sohn im Betrieb, den anderen im Büro arbeiten. Die Frauen der Familie sind im Verkauf tätig. Fleischermeister Johann Fraiß tritt jovial auf und kommentiert die Arbeitslosenproblematik und den gezeigten Arbeitswillen mit der er durch die Wiener Tauschperson konfrontiert wurde mit den Worten: „Hoffe, dass es nicht nur Gerede“ ist. Gezeigt wird Fleischermeister Fraiß dabei in seinem Betrieb. Er spricht ruhig und überlegt und trägt dabei einen weißen Arbeitsmantel, der ihm einen Anschein von Autorität verleiht. Der Off-Kommentar zu diesem Szenario: „Vielleicht kann er sie doch auf den richtigen Weg bringen.“

Auch in der Folge 25 steht die Arbeitslosenproblematik im Vordergrund. Wieder wird der Kontrast zwischen den beiden Familien durch die Inszenierung stark unterstützt. Während die oberösterreichische Familie in ihrem Garten vorgestellt wird, werden die Wiener als Bewohner einer trostlosen Plattenbausiedlung eingeführt. Schon vorab schwenkt die Kamera über die eintönigen Fassaden um dann bei einer Einstellung in der Kinder auf einen

umgestürzten Einkaufswagen eintreten zu verharren. Die Off-Stimme erklärt dazu: „Man lebt hier in den Tag hinein.“ Im kargen Wohnzimmer der Wiener Tauschfamilie sieht man das Paar mit Kind in einer schmucklosen Umgebung an einem Klapp Tisch sitzen. Die Mitwirkenden werden von den Vorstellungsinsets und der Off-Stimme vorgestellt. „Janette Panek, 18 Jahre, in Karenz, antriebslose Hausfrau“ und „Alexander Baumgartner, 25 Jahre, arbeitslos, träger Jungvater“. Um die Isolation zu unterstreichen zeigt man das Paar eher nebeneinander als miteinander und lässt sie nicht kommunizieren. Der „träge Jungvater“ wird beim Fernsehen gezeigt, während die „antriebslose Hausfrau“ am Sofa sitzt und traurig auf ihr Kind blickt – ein Szenario, dass in seiner Ästhetik an die Filme von Ullrich Seidl erinnert. Die Beziehung der Beiden zueinander wird von der Off-Stimme wie folgt beschrieben: „In Sachen Antriebslosigkeit hat man sich scheinbar gesucht und gefunden.“

Stark kontrastierend dazu wird die gegnerische oberösterreichische Familie als sehr vital präsentiert. Die Kamera zeigt zur Einstimmung Pferde, schöne Landschaften und Kinder. Selbst als ein Kind vom Pferd fällt, lässt sich die 37-jährige Mutter nicht aus dem Konzept bringen. Sie zeigt sich voller Energie und motiviert unablässig ihr Umfeld. Beim Aufbruch ihres Mannes in die Großstadt treibt sie ihn mit ständigen „Hopp, Hopp-Rufen“ an. Die übertriebene Agilität, die im krassen Gegensatz zu ihrer konkurrierenden Wiener Mutter gezeigt wird, wird in der Folge bis zur Karikaturhaftigkeit überzeichnet. Die Schnitttechnik tut ihr übriges. Bei Überblendungen von der Wiener Wohnung zum oberösterreichischen Haus wird eine Blende eingesetzt, die in Sekundenschnelle abwechselnd das Haus und seine waldige Umgebung zeigt, um die dort herrschende Dynamik zu signalisieren. Die lauten anfeuernden Rufe der Oberösterreicherin sind aus dem Off zu hören.

In dieser Folge wird überdies, wie auch in anderen Folgen, ein gelungenes Leben eng an den Kauf von Konsumgütern geknüpft. So wird in „Tausche Familie“ nicht selten durch den Kauf neuer Kleidung der Start in ein neues Leben verdeutlicht und als Anlass genommen nochmals ganz von Neuem zu beginnen. Der alte Mensch soll abgestreift werden und ausgestattet mit neuen Kleidern und neuem Selbstbewusstsein neue Schritte setzen. Der nicht minder



aktive Partner der Oberösterreicherin versucht dies in Wien durch den Einkauf von längst notwendigen Einrichtungsgegenständen. Er ist überzeugt, dass sich dadurch, wie er meint, nicht nur die Wohn- sondern auch die Lebenssituation der Wiener an sich verbessern wird. Bekräftigt durch den Off-Kommentar: „Wie kann man Kinder nur so aufwachsen lassen“ wird gezeigt, wie der Oberösterreicher Einkäufe in die Wiener Wohnung bringt. Die Veränderungen werden durch Gegenüberstellung von der Vorher- und Nachhersituation dokumentiert. Auch der Off-Kommentar bestätigt: „Nach ein paar Handgriffen ist eine positive Veränderung schon deutlich sichtbar.“

Mit gleichem Tatendrang versucht der Oberösterreicher Lucky auch die Arbeitssuche für den getauschten Alexander anzugehen. Die Kamera folgt ihn bei seinem Gang durch ein Gewerbegebiet. Eine Absage nach dem ersten Bewerbungsversuch kommentiert Lucky wie folgt: „Ich werde trotzdem die Hoffnung nicht aufgeben und weiter suchen.“ Bei einer zweiten Firma ist Lucky erfolgreich. Er vereinbart einen Probetag für den ihn völlig unbekanntem Alexander als Möbelpacker. Die Vereinbarung wird durch einen Handschlag in Großaufnahme besiegelt. Der zukünftige Chef im Interview: „Er muss sich dann nur noch bewähren.“ Auch die Oberösterreicherin motiviert zusätzlich mit Aussagen wie „man muss sich bemühen“ oder „ein schlecht bezahlter Job ist besser als keiner.“

### **6.5.3 Der Konflikt Schlampige versus Ordentliche**

Einer der häufigsten Konfliktkonstellationen, und ebenfalls teilweise in Verbindung mit den beiden bereits erwähnten Konflikten, ist die Gegenüberstellung von schlampigen, beziehungsweise schmutzigen mit ordentlichen, beziehungsweise sauberen Familien.

Die in der Sendung übliche Überprüfung des Reinlichkeitsstatus der Wohnung, den die jeweilige Tauschperson unmittelbar nach dem Betreten des neuen Haushalts durchführt, wird zumeist nicht nur von kritischen Kommentaren der Tauschperson, sondern auch von der Off-Stimme und einer entsprechenden

Musikuntermalung begleitet. Der jeweilige Zustand der Wohnung ist maßgebend für die Beurteilung der neuen Familie durch die Tauschperson. So wird bereits vor dem Kennenlernen durch die Tauschperson ein Bild von der neuen Familie gezeichnet, das von den Betroffenen in der Sendung zumeist nicht mehr revidiert werden kann. Durch diese ersten persönlichen Urteile werden die weiteren dramaturgischen Koordinaten festgelegt, denen sich die Mitspielenden zu fügen haben. Jene Beurteilungen und Wertungen, die in den Eröffnungsszenen von Off-Stimme und Vorstellungsinsets bereits vorab getroffen wurden, werden nun durch die persönliche Bewertung eines Mitglieds der gegnerischen Familie zumeist bestätigt. Durch die doppelte Bewertung wird die jeweilige Familie nun endgültig als schlampig, beziehungsweise schmutzig deklariert und muss diese Rolle mehr oder weniger für die ganze Sendung beibehalten. Die „saubere“ Tauschperson versucht zumeist durch aufwendige Putzaktionen den Zustand der fremden Wohnung zu verbessern, das heißt ihrem Standard anzugleichen, und hofft auf eine Läuterung der fremden Familie. Szenen in denen geputzt, gewienert und staubgesaugt werden, gehören ebenfalls zum Standardrepertoire der Dokusoap. Als besonders erfolgreich werden jene Tauschpersonen präsentiert, denen es gelingt auch andere Familienmitglieder zum Saubermachen zu animieren, was nicht selten eine große Überredungsgabe erfordert. Die „schmutzige“ Familie muss sich somit zumeist auch zusätzlich das Etikett „faul“ gefallen lassen.

Dem Thema Sauberkeit wird in „Tausche Familie“ großer Platz geboten und bestimmt zumeist den Wert der mitspielenden Frauen. Besonders ihnen ist es wichtig als sauber und reinlich aufzutreten. Aufgefundener Schmutz in der neuen Wohnung bietet zumeist die erste Möglichkeit sich von der neuen Familie abzugrenzen und den eigenen Selbstwert ins rechte Licht zu rücken.

So zeigt sich in Folge 4 die 38-jährige Hausfrau und sechsfache Mutter aus Tirol, die angesichts des Zustandes des fremden Haus sogar in Tränen ausbricht, zunächst freundlich und umgänglich, verlangt aber umgehend nach der Kennenlernszene mit den Bewohnerinnen einen Staubsauger.

Wesentlich drastischer verläuft die Konfrontation mit der neuen Wohnung in Folge 2. Die 25-jährige Bürokauffrau Maria aus der Steiermark betritt die Wohnung der Wiener Tauschfamilie und lässt sich sofort zu heftigen Kommentaren hinreißen. Als „grauslich“ und „ekelhaft“ bezeichnet sie den Zustand der Wohnung und wird dabei von der Regie maßgeblich unterstützt.

Die Kamera schwenkt in die Toilette und ins Badezimmer. Maria regt sich über den Geruch auf und stellt fest, dass die Wohnverhältnisse für sie unerträglich sind. Sie kündigt an, in einem Hotel zu übernachten. Akustisch begleitet wird sie dabei von einer spannungserzeugenden rhythmischen Instrumentalmusik. Sichtbare Schmutzspuren sind via Bildschirm schwer zu vermitteln. Feststellbar sind lediglich ein paar abgeschlagene Fliesen und die beengten Raumverhältnisse. Der Zuseher ist daher zumeist auf die Schilderungen der Teilnehmerin, den Off-Kommentar und die Inszenierung angewiesen. Auch der Hinweis der steirischen Bürokauffrau, dass sich auf den entdeckten Pornovideos klebrige Spuren befinden (Maria vermutet Suppe) kann vom Zuseher visuell nicht überprüft werden.



Abbildung 3: Die aus der Steiermark nach Wien getauschte Bürokauffrau Maria beim Überprüfen des Sauberkeitsstatus der Toilette der Tauschfamilie in Folge 2

Selbst der im vollen Dragqueenoutfit auftretende Travestiekünstler in Folge 16 macht beim Betreten der Tauschwohnung eine Staubprobe mit dem Finger. Er stellt zwar fest, dass es nicht allzu sauber ist, jedoch wird diese Tatsache in dieser Sendung ausgeblendet, da das Thema „Travestie und Homosexualität“ dem Thema „Sauberkeit“ die Schau stiehlt und daher nicht zusätzlich beansprucht werden muss.

In Folge 15 wird die Reinlichkeitsproblematik überdies mit heiklen rassistischen Aspekten verknüpft, auch wenn die Tauschperson aus der Steiermark, die zu einer aus Afrika stammenden Familie getauscht wurde, versucht ihren Rassismus zu relativieren: „Ich habe nichts gegen Menschenrassen, aber den Dreck halt ich nicht aus.“ Zum entsprechenden Spannungsaufbau kündigte die Off-Stimme schon vorab an: „Für die naturverbundene Sonja sitzt der Schock bezüglich Großstadt noch tief – und der soll noch längst nicht alles sein.“ Die so durch die Off-Stimme sorgsam eingeleitenden Szenen beim Betreten der Wohnung wurden wieder musikalisch durch die bekannte Musik aus „Psycho“ begleitet. Die Tauschperson kündigt in weiterer Folge wiederholt den Abbruch der Sendung an und äußert sich mit Kommentaren wie „menschenunwürdig“, „mir fehlen die Worte, es ist unbeschreiblich“ oder „Dreck“ und „Saustall“ ausführlich über die vorgefundene Wohnsituation.



Abbildung 4: Bürokauffrau Maria reflektiert im Einzelinterview ihre Eindrücke

#### **6.5.4 Der Wiener als Prototyp des negativen Konfliktpartners**

Die drei genannten negativen Konfliktpartner kumulieren im ziemlich einheitlichen Stereotyp des arbeitslosen Wieners, der vom Sozialstaat lebt und in einer Gemeindewohnung wohnt. In den 31 untersuchten Folgen trifft diese Beschreibung immerhin auf 13 mitspielende Personen tatsächlich zu. Lässt man die Eingrenzung auf „Gemeindebau“ weg kommt man sogar auf 20 mitspielende Personen, auf die die stereotype Beschreibung passt.

In detaillierten Zahlen ausgedrückt ergibt sich folgendes Bild. Von 67 volljährigen Wienern, die in der Sendung durch ein Vorstellungsinser präsentiert wurden, waren 19 arbeitslos (exklusive einer 17-jährigen Arbeitslosen), 9 in Karenz, 1 in Krankenstand und 1 in Pension. 1 Person wurde als angehender Pensionist bezeichnet und 4 Frauen wurden als Hausfrau vorgestellt. Das bedeutet, dass über 52 % der in der Dokusoap mitspielenden Wiener keiner Erwerbstätigkeit im eigentlichen Sinne nachgehen.

Dem gegenüber standen 91 Mitspielende aus den Bundesländern, bei denen zwar 22 nicht im Sinne der Einkommensteuergesetze erwerbstätig waren (Hausfrauen, Pensionisten, Studenten etc.), aber kein einziger als arbeitslos vorgestellt wurde. Vergleicht man die Zahlen mit den Werten der Arbeitslosenquoten laut Arbeitsmarktservice ergibt sich in „Tausche Familie“ ein verzerrtes Bild der Realität. Auch wenn die Arbeitslosenquote in Wien im November 2007 mit 8,2% vergleichsweise höher liegt als zum Beispiel in der Steiermark (6,0%), in Tirol (7,4%) oder in Oberösterreich, wo sie gar unter 4,0 % liegt (3,3%)<sup>260</sup>, so kann das in „Tausche Familie“ gezeichnete Bild von den Wiener Verhältnissen eindeutig als verfälscht betrachtet werden.

Dem Wiener gegenüber steht in der Sendung der arbeits- und strebsame Familienmensch aus den Bundesländern, der zumeist Hausbesitzer ist. Das offensichtliche Vorurteil gegenüber Wien wird von den Mitspielenden aus den Bundesländern bereitwillig getragen. Bereits erwähnte Aussprüche von Mitspielenden, wie die der 25-jährigen Bürokauffrau aus der Steiermark in Folge 2 („Wien, sicher zu einer Proletenfamilie“), bestätigen die vorurteilshafte Haltung genauso wie zahlreiche andere Kommentare der Teilnehmer. So ist für die 42-jährige Friseurin aus der Steiermark Wien eine „pure Albtraumstadt“ (Folge 13) und für die 41-jährige Heurigenköchin aus Niederösterreich in Folge 22 ist die Vorstellung nach Wien getauscht zu werden, wie sie selbst sagt, „eine Horrorvorstellung!“ Ihr Lebensgefährte, ein 52-jähriger Pensionist, prophezeit in Zusammenhang mit Wien einen Aufenthalt „beim Mundl im Gemeindebau“ und spielt damit auf die derbe Hauptfigur aus der in den siebziger Jahren produzierten ORF-Serie „Ein echter Wiener geht nicht unter“ an, die offensichtlich große Nachhaltigkeit beim Generieren des Wienbildes in Österreich besitzt.

Wie weit die Vorurteile der Mitspielenden bereits gefestigt sind, dokumentiert Folge 19. So zeigt sich die steirische Fleischergattin zunächst angenehm überrascht, als es in der Wiener Wohnung doch nicht schmutzig ist. Sie selbst

---

<sup>260</sup> Statistik Austria; Arbeitslosenquoten lt. Arbeitsmarktservice nach Geschlecht, Staatsbürgerschaft und Bundesland, [www.statistik.at/web\\_de/static/arbeitslosenquoten\\_lt\\_arbeitsmarktservice\\_nationale\\_definition\\_nach\\_gesch\\_023415.pdf](http://www.statistik.at/web_de/static/arbeitslosenquoten_lt_arbeitsmarktservice_nationale_definition_nach_gesch_023415.pdf) , (12.1.2008)

war der Überzeugung, dass in solchen Wohnungen nur schlampige Menschen wohnen. Angesichts der adretten Wohnung in der Großfeldsiedlung zeigt sich Martha verwundert: „Habe mir nicht so eine saubere Wohnung erwartet.“ Vorab wurde das Publikum bezüglich Marthas Einstellung von der Off-Stimme informiert: „Von der ländlichen Idylle in die Millionenstadt und dann auch noch in die Großfeldsiedlung – genau das war es wovon sich Martha gefürchtet hat“. Die positive Erstbeurteilung wird jedoch von Martha bald revidiert. Folge 19 erweist sich als Paradebeispiel für ein negatives Wienbild. Die gesamte Familie wird als Sozialschmarotzer präsentiert, wobei Off-Stimme und Inszenierung das Bild abrunden. Die Kommentare der Off-Stimme wie „hier hat keiner Lust zu arbeiten, man lässt sich guten Gewissens vom Staat aushalten“ wurden bereits im Kapitel 6.5.2 ausführlich erläutert.

In Folge 21 wird die nach Tirol getauschte 46-jährige arbeitslose Manuela ebenfalls als negative Wienerin inszeniert. Schon die Vorstellungsszenen wirken stark konstruiert. Kontrastierend zu ihrem Pendant, der 34-jährigen Altenpflegerin aus Tirol, die schon im Insert als „aktive Mutter“ vorgestellt wurde, wird Manuela zu Hause in Wien auf ihrer Couch vor dem Fernseher gezeigt. Am Bildschirm ist eine „Gerichtsshow“ zu erkennen. Während sogar ihr Kind bestätigt: „Meine Mutter ist faul, weil sie meistens im Wohnzimmer sitzt“, kommt ein als „Hausfreund“ bezeichneter Mann ins Wohnzimmer und kommentiert das Szenario folgendermaßen: „Schaust schon wieder den Dreck an.“ Die Off-Stimme ergänzt dazu: „Der Haushalt interessiert Familienoberhaupt Manuela nicht wirklich.“

Die mangelnde Hygiene in der Wohnung der Wienerin wird beim obligaten Sauberkeitscheck von der Tauschperson dann auch prompt beanstandet. Die 34-jährige Marina findet den Geruch in der Wohnung „ekelhaft“. Der Schmutz im Backrohr und der Zustand der Toilette veranlasst die Tirolerin zu der Bemerkung, dass sie so etwas „noch nie gesehen“ hat, während sie sich demonstrativ Luft zufächelt. Die Kamera zeigt dabei Schmutz am Boden zwischen den Sofas. In weiterer Folge erklärt die Off-Stimme, dass Marina „die Wohnung der Krechts vom Dreck befreien“ will. Mit erhöhter Filmlaufgeschwindigkeit und einer entsprechenden Musikuntermalung

(Filmmusik der US-Fernsehserie „Bezaubernde Jeannie“) wird das Vorhaben dann auch in die Tat umgesetzt. In der Videobotschaft, die die Tirolerin nach Hause schickt, bezeichnet sie die Wohnung der Wienerin als „Müllhalde“ und „Saustall“. Sie weint sogar als sie von dem verdreckten Bett erzählt. Die Kritik an ihrer Wohnung geht der Wienerin sichtlich nahe. Zaghafte versucht sie das Urteil der Tirolerin zu relativieren.

Manuela hingegen wird in der Tiroler Küche auffällig inaktiv, im Morgenmantel und einem Zigarettenpäckchen in der Hand, gezeigt. Später sieht man sie noch auf der Terrasse relaxen, wo sie von ihrem „neuen“ Mann mit Kaffee verwöhnt wird.

Hand in Hand mit dem Desinteresse an der Haushaltsführung wird in Folge 21 auch die Vernachlässigung der Mutterpflichten dargestellt. Nachdem die 21-jährige Tochter der Wienerin mittels Insert als „vernachlässigte Tochter“ vorgestellt wurde, sieht man Manuela beim Baden der Hunde, die sie als „Ersatzkinder“ bezeichnet. Zur Situation in der Familie an sich erklärt die Off-Stimme ergänzend: „Hier kümmert sich keiner um den Anderen.“

Auch beim Sport, zu dem man die Wienerin in Tirol animiert, kann sie nicht punkten. Der Versuch Sport zu betreiben verkommt zur Lachnummer. Man sieht die übergewichtige Wienerin in erster Linie schwitzend am Rand sitzen und trinken oder die Übungen schlampig ausführen.

Neben Sozialschmarotzertum, der Vernachlässigung der Erziehungspflichten und dem Nichteinhalten von Sauberkeitsstandards, sowie schlichtem Faulsein, werden einige Wiener in der Sendung zuweilen auch als sexuell freizügig und im Gegensatz zu den Mitwirkenden aus den Bundesländern als moralisch fragwürdig dargestellt.

So kommt in der oben genannten Folge 21 im Schlafzimmer der Wienerin wiederholt ein dildoähnliches Gebilde ins Bild, welches aber unkommentiert



bleibt. Die verschämte Andeutung ermöglicht Platz für Interpretationen und lässt erotische Eskapaden vermuten. Untermauert wird die im Raum stehende Vermutung durch den Hinweis, den ein Sohn Manuelas im Hinblick auf einen sogenannten „Hausfreund“ den Kameras verrät: „Mama kennt andere Männer bei denen sie ihre Bedürfnisse stillt.“ Als Manuela dann noch per Videobotschaft mitteilt, dass ihr Hausfreund auch Sex haben darf, zeigt sich die nach Wien getauschte Marina endgültig schockiert. Sie findet ein solches Verhalten „asozial“. Bekräftigt wird sie dann noch zusätzlich als sie das soziale Umfeld von Manuela kennenlernt – unter anderem einen Transvestiten im Rollstuhl, der sich laut eigenen Angaben prostituiert. Eine schriftliche Unterblendung hält zusätzlich fest: „Karlheinz Rama, 40 Jahre, freischaffend“.

In Folge 30 wird ein Wiener Paar von der Off-Stimme folgendermaßen vorgestellt: „Die beiden sind Swinger und können sich ein sexuelles Abenteuer gut vorstellen.“ In den darauf folgenden Einzelinterviews werden die Aussagen der Off-Stimme bestätigt. Sowohl der 48-jährige vorbestrafte Hilfsarbeiter, als auch die 35-jährige arbeitslose Kellnerin erläutern vor laufender Kamera, dass sie sich Partnertausch vorstellen können, sobald alle Beteiligten einverstanden sind. Die arbeitslose Kellnerin meint hierzu: „Man kann Sex und Liebe sehr wohl trennen.“ Die nach Wien getauschte 43-jährige oberösterreichische Landwirtin zeigt sich demnach etwas konsterniert, als sie in der Wohnung einen Spiegel über dem Bett und Pornovideos entdeckt. Dennoch fragt sie bei ihrem Tauschmann nach, wie der Sex in solchen Clubs funktioniert. Eine Einladung in einen Swingerclub lehnt sie aber entrüstet ab. Parallel zu den schlüpfrigen Gesprächen in Wien sieht man in Oberösterreich die Großmutter der Familie beim Eier einsammeln im Hühnerstall. Aus dramaturgischer Sicht erweist sich dieser Kontrast natürlich als besonders effektiv.

## **7. Die Bedeutung des Begriffes „Rolle“ in Theater, Soziologie und Psychologie**

„Wir spielen alle, wer es weiß ist klug“ lässt Arthur Schnitzler eine Bühnenfigur in seinem 1899 uraufgeführten Einakter „Paracelsus“ sagen. Dieser Vergleich der Lebenswirklichkeit mit der Funktionsweise des Theaters hat seit der Uraufführung dieses Stückes nichts an Aktualität eingebüßt. Begriffe wie Performanz und Performativität spielen in unserer von Medien geprägten Welt eine zunehmend wichtiger werdende Rolle. So stellen auch Kulturwissenschaftler wie Musner und Uhl dementsprechend fest, „dass performative Akte zunehmend als Handlungsanleitung in unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern an Bedeutung gewonnen haben.“<sup>261</sup> Betrachtet man die Welt im übertragenen Sinn als Bühne, kann davon ausgegangen werden, dass, gemäß einer solchen Beschaffenheit die Menschen wie Schauspieler agieren. Sie übernehmen Rollen und verhalten sich innerhalb dieses „theatralen“ Rahmens nach bestimmten Regeln. Dem Terminus „Rolle“ kommt also in mehrfacher Hinsicht Bedeutung zu. Interdisziplinär aufgefächert übernehmen die Begriffe Rolle, Rollenverhalten und Rollenspiel jeweils in Theaterwissenschaft, Soziologie und Psychologie eine tragende Rolle.

### **7.1 Rollenfächer im Theater**

Lange Zeit war es im Theater üblich, die Rollen der verschiedenen Charaktere eines Theaterstücks nach einer bestimmten Rollenfacheinteilung zu besetzen. Diese Rollenfächer orientierten sich am Aussehen, Alter und am Spielstil der Schauspieler und Schauspielerinnen. Bei den männlichen Rollen finden wir unter anderem die Einteilung in Helden, erste Liebhaber, jugendliche Helden, Bonvivants, Chevaliers, Gecken, Intriguants, Bösewichter, Verräter, Mantelrollen, römische Rollen, Vertraute und pfiffige Bediente. Dem breit gefächerten Angebot an männlichen Rollen steht ein etwas kleineres Angebot an weiblichen Rollen gegenüber. Rollen für Frauen waren zum Beispiel die Heldenmutter, die Heldin, die Liebhaberin, das Kammermädchen, die komische

---

<sup>261</sup> Musner, Lutz; Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Wie wir uns aufführen – Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Löcker: Wien 2006, S. 7

Alte oder die Dünne.<sup>262</sup> Die Einteilung der weiblichen Rollen orientierte sich daher eher an Funktionsbeschreibungen und Äußerlichkeiten, als an deren Charakterbeschreibungen.

Die Einteilung nach bestimmten Rollenfächern reicht bis in die Commedia dell'arte zurück, wo die einzelnen Rollen, wie die des schrulligen Pantalone, die der umworbenen Colombine, oder die des frechen Arlecchinos, neben festgelegten Charaktereigenschaften noch zusätzlich mit Kostüm und Maske fixiert waren. Diese Stereotypen besaßen einen hohen Grad an Wiedererkennbarkeit und erleichterten dem Publikum den Zugang zu den Stücken. Ihren Höhepunkt fand die Rollenfacheinteilung im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Theater der Aufklärung, welches das Lachtheater des Arlecchinos und des Hanswursts bestenfalls als banal, zumeist jedoch als amoralisch oder sogar als sittengefährdend erachtete, brachte nicht nur eine Literarisierung, sondern auch eine stärkere Gewichtung der Rollengestaltung mit sich. Die Bühne wurde nun nicht mehr von stereotypen Charakteren, sondern von psychologisierten Individuen bevölkert. Die im Grunde bis heute gültige Neupositionierung des Theaters beschreibt Ulrike Haß folgendermaßen: „Der Auftrag des bürgerlichen Literaturtheaters an den modernen Schauspieler lautet, einer vom Autor entworfenen, fiktiven Figur Körper, Stimme und Gesicht zu verleihen und zu lebendiger, szenischer Anwesenheit zu verhelfen.“<sup>263</sup>

Mit Hilfe einer ausgefeilten Psychologisierung und mit der damit einhergehenden stärkeren Emotionalisierung der Rollen sollte das Publikum tiefer und nachhaltiger erreicht werden. Ulrike Haß nennt zwei Anforderungen, denen der veränderte literarisierte Theaterbetrieb der Aufklärung gerecht werden sollte.

„Zum einen die gesellschaftlich-soziale Relevanz, mit der die Rolle zum gesellschaftsbildenden Modell erhoben wird und sich selbst als

---

<sup>262</sup> vgl. Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater-Lexikon, Orell Füssli: Zürich 1983, Sp. 1081/Rolland

<sup>263</sup> Haß, Ulrike: Rolle, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon, Theatertheorie, Metzler: Stuttgart (u.a.) 2005, S. 280

solches begreift, zum anderen die ästhetischen und medialen Konsequenzen, die mit dem modernen Verständnis der Rolle verknüpft sind.“<sup>264</sup>

Diese Zielsetzung des Theaters, welche über das Theater hinaus in die Realität des Publikum hineinwirken sollte, setzte auch einen neuen Typus von Schauspielern voraus. So verwandelten sich die Schauspieler von vagabundierenden Spaßmachern zu angesehenen Mitgliedern der Gesellschaft, die Vorbildwirkung für ein erstarkendes Bürgertum haben sollten. Auf Grund der Wechselwirkung, die man sich vom Theater erhoffte, kam daher auch der Rollengestaltung dieser „Modellmenschen“ besondere Bedeutung zu.

Maßgebliche Schriften zu diesem neuen Theater, das von einer glaubhaften, wirklichkeitsnahen Rollengestaltung getragen werden sollte, verfassten in Europa die intellektuellen Träger der Aufklärung. In Frankreich formulierte Denis Diderot die neue Positionierung von Schauspieler und Rolle.

„Die Auffassung von der Rolle als konstitutivem Faktor des gesellschaftlichen Handelns in der Öffentlichkeit wird durch Diderots Schrift *Paradoxe sur le comédien* begründet, in der Diderot die menschliche Natur zum zentralen Anliegen und Gegenstand der Rolle erhebt.“<sup>265</sup>

Im deutschsprachigen Raum gilt Gotthold Ephraim Lessing als federführend im Diskurs um Bedeutung von Theater, Schauspieler und Rollengestaltung. In seiner Hamburgischen Dramaturgie nimmt Lessing auch wiederholt auf Diderot Bezug. Der Blick auf die Veränderungen ins benachbarte Frankreich erfolgte jedoch nicht ohne Seitenhiebe auf die Grande Nation, in der wie er meint, dass von ihm propagierte Trauerspiel nicht so recht Fuß fassen werde. Lessing nennt dafür folgende Gründe: „Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmer(e)n umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als

---

<sup>264</sup> Haß, Ulrike: Rolle, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon, Theatertheorie, Metzler: Stuttgart (u.a.) 2005, S. 281

<sup>265</sup> Haß, Ulrike: Rolle, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon, Theatertheorie, Metzler: Stuttgart (u.a.) 2005, S. 281

schlechte Gesellschaft.“<sup>266</sup> Neben dieser nationalistischen Färbung dokumentiert diese Abgrenzung auch den Versuch, ein erstarktes Bürgertum in Konkurrenz zum Adel zu positionieren. Lessing bestätigt mit seiner Kritik an Frankreich im Grunde die Dringlichkeit seines Anliegens.

Einer der ersten, der sich von der schematischen Rollenfacheinteilung wieder löste, war der russische Schauspieler, Regisseur und Theaterreformer Konstantin Sergejewitsch Stanislawski. „Stanislawski verstärkte die hermeneutischen Anteile in der Arbeit des Schauspielers an der Rolle.“<sup>267</sup> Beeinflusst von der aufkommenden Psychoanalyse wird auch die Rollengestaltung psychologischer. Emotionen und deren Abruf stehen im Mittelpunkt der Arbeit des Schauspielers.

So scheint es umso beachtenswerter, dass die Rolle im 19. Jahrhundert, geprägt vom Verständnis durch Stanislawski, vom Schauspieler nicht aus einer gewissen Distanz, sondern in ihrer vollkommenen Identifikation erarbeitet werden sollte. So erklärt Stanislawski das Herangehen an eine Rolle folgendermaßen: „Das innere Erleben ist der springende Punkt des Schaffens, ihm gilt die Hauptsorge des Schauspielers. Die Rolle muss man erleben – das heißt die ihr entsprechenden Empfindungen verspüren, bei jeder Wiederholung.“<sup>268</sup> Diese Verschmelzung mit dem eigenen Gefühlsleben verwischt die Grenzen zwischen theatraler Funktion und Realität und schafft mitunter gefährliche Graubereiche, die auch Kritiker wie Bertolt Brecht auf den Plan rief. Die Technik der Einfühlung war ihm suspekt und die Terminologie Stanislawskis, die sich um Begriffe wie Psychotechnik und emotionales Gedächtnis drehte, stand im Widerspruch zu den Ansätzen der Rollengestaltung, wie wir sie im epischen Theater Bertolt Brechts vorfinden.

---

<sup>266</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Reclam: Stuttgart 1981, S. 78

<sup>267</sup> Haß, Ulrike: Rolle, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon, Theatertheorie, Metzler: Stuttgart (u.a.) 2005, S. 282

<sup>268</sup> Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Teil 1, Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, 4. Aufl., Henschel: Berlin 1996, S. 27

„Eine der weitreichendsten und berühmtesten Folgen des Stanislawski-Systems ist die Strasberg-Schule mit dem New Yorker Actors Studio.“<sup>269</sup> Mit dem sogenannten „Method Acting“ wurden die Ansätze von Stanislawski in die Vereinigten Staaten exportiert und weiter entwickelt, wo sie bis heute das Verständnis von Schauspielern zu ihren Rollen prägen. Peter von Becker bezeichnet Stanislawski sogar als „Übervater im Hintergrund [...] des gesamten angelsächsischen Theaters, vor allen Dingen des amerikanischen.“<sup>270</sup> Eine Wechselwirkung zwischen Psychologie, Soziologie und der Art der Rollengestaltung nach der Methode der Einfühlung ist zwar schwer belegbar aber nicht auszuschließen. Auf Grund der Vormachtstellung der Vereinigten Staaten auf dem Gebiet der Unterhaltungsindustrie kann davon ausgegangen werden, dass dieses Rollenverständnis, das sich vom Theater auf die Massenmedien Film und Fernsehen übertrug, auch Auswirkungen auf das Rollenverhalten im Alltag der Rezipienten hat. Die ständige Konfrontation mit performativen Akten durch die Medien schaffen Verhaltensmuster, die tief im kollektiven Bewusstsein der westlichen Industrieländer verankert sind.

Mit den Veränderungen der Stücke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und „endgültig im Regietheater des 20. Jahrhunderts erwies sich das Ordnungsprinzip Rolle als historisch überholt.“<sup>271</sup> Nichtsdestotrotz existierte das Rollenfach, wie wir es aus dem 18. und 19. Jahrhundert kennen, in den Schauspielerverträgen noch lange weiter. Die schematisierte Rollenfacheinteilung hatte sich überholt, nicht jedoch die Rollengestaltung an sich.

Im 20. Jahrhundert hielt der Begriff „Rolle“ auch Einzug in Soziologie und Psychologie. Sie entdeckten den Begriff und verwenden ihn bis heute immer wieder als aussagekräftigen Terminus für die „Analogievorstellung von Theater

---

<sup>269</sup> Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus; Vaßen, Florian (Hrsg.): Brecht & Stanislawski und die Folgen, Henschel: Berlin 1997, S. 12

<sup>270</sup> Becker, Peter von: Nachwirkungen von Brecht und Stanislawski im zeitgenössischen Theater, In: Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus; Vaßen, Florian (Hrsg.): Brecht & Stanislawski und die Folgen, Henschel: Berlin 1997, S. 16

<sup>271</sup> Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater-Lexikon, Orell Füssli: Zürich 1983, Sp. 1082/Roller

und Leben.“<sup>272</sup>

## **7.2 Die Bedeutung der Rolle in der Soziologie**

Die Interpretation der Welt als große Bühne führt uns zunächst zurück ins Zeitalter des Barocks. Der Begriff des „theatrum mundi“ steht in dieser Epoche nicht nur für ein auf Laufschiene funktionierendes mechanisches Puppentheater, sondern ist zugleich Sinnbild für die Beschaffenheit der Welt an sich.

Nach barockem Verständnis wurde die Welt als Bühne gesehen, auf der die Menschen wie Schauspieler agieren. Die einzelnen Rollen waren gemäß einer gottgewollten Hierarchie klar definiert und verteilt. An der Spitze der Gesellschaft stand der Fürst, dessen Verhalten mitunter bis ins privateste Detail genau vorgeschrieben war. Zusammen mit dem Hofstaat bewegte sich das Oberhaupt des Staates gemäß seiner Rolle in einem durchinszenierten Tagesablauf, der durchaus mit einem Theaterstück verglichen werden kann.

Das strikte Zeremoniell am Hofe des französischen König Ludwigs XIV ist wahrscheinlich das signifikanteste Beispiel für die Theaternähe der barocken Gesellschaft. Seine aufwändige Inszenierung, die keinen Aspekt unbeachtet ließ, lieferte deshalb auch wiederholt Stoff für diverse Theaterstücke und Filme. Die Rollenverteilung und -gestaltung in der barocken Gesellschaft ermöglichten teilweise nur einen eingeschränkten Handlungsspielraum und konnten nur schwer verändert werden. Die starre Gesellschaftsstruktur und die genauen Rollenvorgaben boten aber auch Sicherheit beim Verhalten im höfischen Leben.

Die Metapher vom Welttheater reicht bis in die Antike zurück. Platon verwendete das Bild des Theaters für seine philosophischen Betrachtungen und sah „das Leben der Menschen als ein von Göttern aufgeführtes

---

<sup>272</sup> Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 4. Neuausg., Rowohlt Taschenbuch: Reinbek 2001, S. 855

Puppenspiel.“<sup>273</sup> Der Vergleich des Lebens mit dem Theater ist also ein wiederkehrender Topos, der nicht erst im Barock geschaffen wurde, der aber dort seine markanteste Ausformung fand. Das theatrale Modell der Weltbühne reicht von den Anfängen der abendländischen Zivilisation bis zu den neuesten Erklärungsmodellen der Psychologie und Soziologie. Bedingt durch die Individualisierung der Gesellschaft, deren Wurzeln in der Aufklärung festzumachen sind, wurden diese Modelle jedoch durch die Wahlfreiheit in Bezug auf die Rolle ergänzt. Der moderne und in weiterer Folge auch der postmoderne Mensch ist nicht mehr durch Geburt auf eine bestimmte Rolle determiniert, sondern hat die Möglichkeit der Wahl. Diese Wahlfreiheit der eigenen Rolle impliziert aber auch einen Zwang zur Rollenwahl und ist somit auch die Keimzelle für Probleme und Störungen.

In der Soziologie, einer Wissenschaft, die erst durch die umwälzenden Änderungen der Gesellschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist, findet sich die Rollentheorie zunächst hauptsächlich im englischen Sprachraum. Sozialpsychologisch wurde der Begriff „Rolle“ bereits vom Philosophen George Herbert Mead benutzt, der mit seinem Konzept der „Rollenübernahme“ unter anderem das kindliche Spiel vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet.

In soziologischen Publikationen findet sich der Begriff aber erst in den 1930er Jahren. Seitdem tritt der Rollenbegriff immer wieder auf, um die Funktionsweise von sozialen Systemen zu erklären. Namhafte Soziologen wie Talcott Parsons oder Robert K. Merton erweiterten die Terminologie und schufen neue Begriffe. Talcott Parsons verwendet zum Beispiel den Begriff „pattern variables“, der in etwa mit „Grundmuster“ übersetzt werden kann. Aufbauend auf den Ansätzen von Freud und Durkheim bedeutet Sozialisation auch für Parsons die Internalisierung gesellschaftlicher Werte, die ihre praktische Umsetzung im Erlernen einer bestimmten Rolle findet. Ein Prozess, der in der Soziologie als Enkulturation bezeichnet wird.

---

<sup>273</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 55



Parsons Schüler Robert K. Merton prägte in seinen Schriften den Begriff „Rollen-set“ und setzt ihn mit dem Begriff „Status“ in Beziehung. Merton ist der Ansicht, dass jeder soziale Status nicht nur eine einzige Rolle, sondern ein ganzes Bündel an Rollen, also ein so genanntes Rollen-set, mit sich bringt. So ist jede Person nicht nur Träger einer einzigen Rolle, sondern kann in seinen verschiedenen sozialen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Rollen wechseln.

In diesen vielfältigen soziologischen Ansätzen beinhaltet der Begriff „Rolle“ auch die Funktion der sozialen Kontrolle. Rolle impliziert auch immer eine „Reihe von Verhaltensvorschriften, die der Erhaltung und Organisation eines sozialen Systems dienen.“<sup>274</sup> Rose Laub Coser, die die Ansätze ihres Lehrers Robert K. Merton weiterentwickelte, betont in diesem Zusammenhang auch immer wieder die Bedeutung der verschiedenen Arten der Konformität. Schon Robert K. Merton unterscheidet zwischen Einstellungskonformität, Verhaltenskonformität und dogmatischer Konformität, die dem Menschen in ihren unterschiedlichen Rollen zur Verfügung stehen. Nicht jedoch ohne zu betonen, dass der Mensch „sich nicht nur deshalb konform verhält, weil er muss, sondern auch (und oftmals hauptsächlich), weil seine inneren Dispositionen ein solches Verhalten fördern.“<sup>275</sup>

Erst Mitte der 1950er Jahre findet der Begriffe „Rolle“ auch Einzug in die deutsche Soziologie. Ralf Dahrendorf übernimmt in seinem 1959 erschienen „Homo Sociologicus“ den Begriff und eröffnet somit auch im deutschsprachigen Raum den Diskurs über die Bedeutung des Rollenverhaltens. Bei Dahrendorf ist der rollenlose Mensch „für Gesellschaft und Soziologie ein nicht existierendes Wesen.“<sup>276</sup> Auch für ihn ist die Rolle mit einem gewissen Repertoire an Verhaltensweisen verbunden, das an seine jeweilige Position geknüpft ist. „Zu jeder sozialen Position gehört eine soziale

---

<sup>274</sup> Laub Coser, Rose, Hrsg. u. eingel. von Lewis A. Coser: Soziale Rollen und soziale Strukturen, Nausner & Nausner: Graz 1999, S.26

<sup>275</sup> Laub Coser, Rose, Hrsg. u. eingel. von Lewis A. Coser: Soziale Rollen und soziale Strukturen, Nausner & Nausner: Graz 1999, S.27

<sup>276</sup> Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1977, S. 57

Rolle“<sup>277</sup>, erläutert Dahrendorf und weist somit auch auf die in der Gesellschaft vorhandenen „Rollenerwartungen“ hin, deren Nichteinlösung gegebenenfalls mit Bestrafung sanktioniert wird.<sup>278</sup> Diese „Rollenerwartungen sind nur in seltenen Fällen definitive Vorschriften“<sup>279</sup>. Soziale Systeme rechnen auch immer mit Normüberschreitungen. Dahrendorf betont, dass es daher auch immer einen „Sektor erlaubter Abweichungen“<sup>280</sup> gibt. Also Freiräume, die nicht durch ein bestimmtes Rollenverhalten definiert sind.

Inwieweit theatralische Formen unser Zusammenleben konstituieren, zeigen auch die Theorien des amerikanischen Soziologen Erving Goffman. Goffman entwickelte eine soziologische Terminologie, die ebenfalls eine enge Verwandtschaft des Alltags mit theatralen Prozessen aufweist. In seinem 1959 erschienen Hauptwerk „Wir alle spielen Theater – die Selbstdarstellung im Alltag“ (Originaltitel: „The Presentation of Self in Everyday Life“) spielen Begriffe wie „Rolle“, „Darstellung“ und „Dramatische Gestaltung“ eine zentrale Rolle. Interaktions- und Kommunikationsprozesse werden in seiner Theorie aus dem Blickwinkel einer Theateraufführung analysiert.

Die Handlungsebene auf der diese Prozesse stattfinden, bezeichnet Goffman als Bühne, wobei mit „Bühne“ jeder Ort gemeint ist, wo sich Menschen begegnen. Auf diesen Bühnen kann jeder Einzelne allein auftreten oder sich mit Anderen in verschiedenen Ensembles darstellen. Diese Darstellungen geschehen nach bestimmten Rollenmustern, die Goffman auch als „Fassade“ bezeichnet. Er versteht darunter „also das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewusst

---

<sup>277</sup> Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1977, S. 32

<sup>278</sup> vgl. Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1977, S. 36

<sup>279</sup> Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1977, S. 59

<sup>280</sup> Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1977, S. 59

oder unbewusst anwendet.“<sup>281</sup> Jeder Einzelne handelt nach einem bestimmten Muster, das in gewisser Form tradiert und vorbestimmt bereits existiert. „Das vorherbestimmte Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann, können wir Rolle (part) nennen.“<sup>282</sup> Diese Rollen haben laut Goffman auch einen manipulativen Charakter. Goffman: „Eine Darstellung (performance) kann als die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation definiert werden, die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen.“<sup>283</sup>

Trotz dieser eindeutig theatralen Weltsicht erklärt Goffman schon im Vorwort seines Buches: „Auf der Bühne werden Dinge vorgetäuscht. Im Leben hingegen werden höchstwahrscheinlich Dinge dargestellt, die echt, dabei aber nur unzureichend geprobt sind.“<sup>284</sup> Dieser doch erhebliche Unterschied zum wirklichen Theater wird durch die Tatsache, dass auf den Bühnen des Lebens jeder Schauspieler zugleich auch Zuschauer ist, noch zusätzlich erschwert. Dennoch weist für Goffman menschliches Agieren eine hohe Verwandtschaft und eine unbestrittene Beeinflussung durch das Rollenspiel im Theater auf. Goffman gibt zwar zu: „Eine Rolle, die im Theater dargestellt wird, ist nicht auf irgendeine Weise wirklich und hat auch nicht die gleichen realen Konsequenzen.“<sup>285</sup> Sie gehorcht aber dennoch den gleichen dramaturgischen Grundsätzen und orientiert sich ebenso an ihrer Wirkung vor Publikum. Sie „basiert auf der Anwendung realer Techniken – der gleichen Techniken, mit deren Hilfe man sich im Alltagsleben in seiner realen sozialen Situation behauptet.“<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 23

<sup>282</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 18

<sup>283</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 18

<sup>284</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 3

<sup>285</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 233

<sup>286</sup> Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969, S. 233

Für den amerikanischen Soziologen Richard Sennett hat jedoch das öffentliche Leben in dem diese Rollenspiele stattfanden, besonders in den beiden vergangenen Jahrhunderten, eine grundlegende Wandlung erfahren. Sennett erläutert, dass noch im 18. Jahrhundert das öffentliche Leben strikt vom privaten getrennt war. Die Begegnungen der Menschen im Ancien Régime liefen zwar einerseits nach streng vorgegebenen Rollenverteilungen ab, dessen Grenzübertretung geahndet wurde, sie erleichterten aber andererseits die Kommunikation mit Fremden. Noch im 18. Jahrhundert verhielten sich die Menschen auf der Straße wie Schauspieler. Die Unterhaltung lief nach bestimmten Regeln ab und jeder Mensch war bereits durch seine Kleidung auf eine bestimmte Rolle fixiert, so dass jeder wusste, wie er sich zu verhalten hatte.

Mit der stärker werdenden Individualisierung, die im Grunde mit der Aufklärung begann, setzte nach der Theorie Sennetts der Verfall des öffentlichen Lebens ein, der bis heute andauert. Im 19. Jahrhundert wurde bedingt durch die Industrialisierung und das Anwachsen der Städte die Öffentlichkeit als bedrohlich empfunden, so dass sich die Familie „immer mehr zu einer idealistischen Zufluchtsstätte, einer völlig eigenständigen Welt, die der öffentlichen Sphäre moralisch überlegen war“<sup>287</sup> entwickelte. Auf den Straßen der neuen Großstädte war man hingegen stets darauf bedacht nicht durchschaut zu werden. Begünstigt durch die Vereinheitlichung der Mode, welche durch die in Fabriken erzeugte Konfektionskleidung ermöglicht wurde, schwanden auch die äußerlichen Anhaltspunkte. Der Mensch war nun einerseits bestrebt in der anonymen Masse unerkannt zu bleiben, andererseits wollte er doch seinen individuellen Status nicht gänzlich unsichtbar werden lassen. Die Codierung der äußerlichen Signale wurde subtiler und die Entzifferung der Signale, die der Einzelne ja weiterhin vermittelte, gestaltete sich zunehmend schwieriger.

Die Konzentration auf das Individuum und das Privatleben führte zu einer Psychologisierung, die laut Sennett in der sogenannten „Tyrannei der

---

<sup>287</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 36

Intimität“ mündete, wie wir sie auch in heutigen sozialen Konstrukten vorfinden.

„Die Welt intimer Empfindungen verliert alle Grenzen; sie wird nicht mehr von einer öffentlichen Welt begrenzt, die eine Art Gegengewicht zur Intimität darstellen würde. Der Zerfall des öffentlichen Lebens deformiert also auch die intimen Beziehungen, die nun sämtliche Interessen der Menschen mit Beschlag belegen.“<sup>288</sup>

Die Bewertung des öffentlichen Lebens erfolgt seitdem zunehmend über psychologische Kategorien. So ist es zum Beispiel bei Politikern zunehmend wichtiger, wie und in welcher Form Botschaften vermittelt werden, während die Inhalte an sich, mit zunehmender Emotionalisierung und Psychologisierung auch des öffentlichen Lebens, zweitrangig werden.

Im Zuge des Bedeutungszuwachses diverser Individualisierungstheorien, die ihren Fokus auch auf die Selbstdarstellung legen, bleibt der Vergleich mit der Terminologie des Theaters weiterhin aktuell. Auch wenn die Rollen des Lebens nun selbstbestimmt ausgesucht werden, bleiben ihre Funktions- und Wirkungsweisen weiterhin eng mit den theatralischen Techniken verbunden. Diese Rollengestaltungen betreffen daher nicht nur den Einzelnen, sondern die Gesellschaft an sich. So „erscheint es wenig verwunderlich, dass die Metapher der Inszenierung immer häufiger zu Beschreibung gesellschaftlicher Prozesse verwendet wird.“<sup>289</sup>

### **7.3 Rollenverhalten aus psychologischer Sicht**

Ausdrücke, wie „eine Rolle spielen“, „sich aufführen“ oder „in Szene setzen“ sind inzwischen Bestandteil des allgemeinen Sprachgebrauchs. Neuere Beschreibungen für menschliche Aktionen und Interaktionen wie „Selbstdarstellung“ und „Performance“, die gegenwärtig einen Boom erleben,

---

<sup>288</sup> Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983, S. 19

<sup>289</sup> Becker, Barbara: Selbst-Inszenierung im Netz, In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität, Fink: München 2004, S.414

zeigen wie aktuell die Verwandtschaft der Techniken des Theaters mit dem Alltag auch heute noch ist. So erscheint es letztendlich schlüssig, dass bei der Lösung von psychischen Problemen ebenfalls die Ansätze des Theaters und die entsprechende Terminologie herangezogen werden.

Auch Psychologie und Psychotherapie haben im 20. Jahrhundert die heilende Wirkung des Theaterspielens entdeckt und benützen die Begriffe „Rolle“ und „Rollenverhalten“ für ihre Erklärungsmodelle und ihre therapeutischen Ansätze. Die Methoden und die Terminologie des Theaters spielen in vielen Psychotherapieformen eine wichtige Rolle. Am Ausgeprägtesten sind die Techniken des Theaters natürlich im bereits besprochenen Psychodrama zu finden, auch wenn überraschenderweise gerade diese Therapieform ein wenig an den Rand des medialen Interesses gedrängt wurde. Therapeutische Formen wie die Familienaufstellung lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Doch auch diese nicht ganz unumstrittene Methode operiert im Grunde mit der Technik des Rollenspiels. Nicht von ungefähr wird das Psychodrama von Jakob Levy Moreno in diversen Publikationen immer wieder als Vorläufer der Familienaufstellung bezeichnet.

Darüber hinaus ist gerade das Rollenspiel auch in vielen anderen therapeutischen Methoden anzutreffen. So wird zum Beispiel auch in der Verhaltenstherapie das Rollenspiel eingesetzt. Es dient dort ebenfalls zum besseren Verständnis des eigenen Handelns und unterstützt den Erwerb von sozialer Kompetenz. Doch auch die Verhaltenstherapie hat Kritik einstecken müssen. Sie, die auf einer „Verhaltenslehre nach dem Reiz-Reaktions-Schema“<sup>290</sup> basiert, übersieht laut Kritiker einen wesentlichen Fakt: „Der Klient wird an das von außen stammende Belohnungssystem angepasst, das heißt, er findet nicht zu größerer Selbstbestimmung, sondern versinkt noch tiefer in der Außensteuerung.“<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Blankertz, Stefan; Doubrawa, Erhard: Lexikon der Gestalttherapie, Hammer: Wuppertal 2005, S. 317

<sup>291</sup> Blankertz, Stefan; Doubrawa, Erhard: Lexikon der Gestalttherapie, Hammer: Wuppertal 2005, S. 317

Die Gestalttherapie sieht sich zum Teil in Konkurrenz zur Verhaltenstherapie. Es gibt aber Ansätze, die versuchen, beide Methoden zu verbinden. Das Lexikon der Gestalttherapie gibt folgende kurze Definition:

„Die Gestalttherapie befasst sich mit nicht angemessenem Verhalten. Als „nicht angemessen“ wird Verhalten betrachtet, mit dem der Handelnde nicht erreicht, was er erreichen will (bzw. das ihn nicht befriedigt). Als Ursache für nicht angemessenes Verhalten gilt ein gestörter Kontakt mit der Wirklichkeit.“<sup>292</sup>

Auch in der Gestalttherapie finden wir Rollenspiel und teilweise sogar die Technik des Rollentausches. Fritz Perls, der Begründer der Gestalttherapie, nutzte ebenso wie Moreno die heilende Kraft des Theaters und integrierte die Pantomime und das Stegreiftheater in seine Therapie.

„Die Freude an der Improvisation mit dem stummen, aber dennoch hochgradig beredeten Körperausdruck kommt über Perls Leidenschaft für das Living Theater, dem er sich in seiner New Yorker Zeit Ende der 40er-Jahre zugehörig fühlte, in die Gestalttherapie.“<sup>293</sup>

Anders als das Psychodrama ist das Stegreifstück in der Gestalttherapie zumeist ein Ein-Personen-Stück. Die Gestalttherapie unterscheidet sich aber auch in ihren Techniken von den Methoden Morenos. In der Wirkungsweise gibt es jedoch auffällige Parallelen. So wie im Psychodrama hat auch der Patient in der Gestalttherapie die Gelegenheit die heilsame Kraft des Rollenspiels zu erfahren. „Die Freude an der Freiheit des Spiels ist eine Seite, die die menschliche Entwicklung voranbringt, weil der Mensch dabei angstfrei mit seinem Zentrum in Verbindung steht.“<sup>294</sup>

In allen Therapieformen, die den heilenden Aspekt des Theaters

---

<sup>292</sup> Blankertz, Stefan; Doubrawa, Erhard: Lexikon der Gestalttherapie, Hammer: Wuppertal 2005, S. 119

<sup>293</sup> Hartmann-Kottek, Lotte; unter Mitarbeit von Uwe Strümpfel: Gestalttherapie, Springer: Berlin 2004, S. 232

<sup>294</sup> Hartmann-Kottek, Lotte; unter Mitarbeit von Uwe Strümpfel: Gestalttherapie, Springer: Berlin 2004, S. 233

wiederentdeckt haben, steckt die Erkenntnis, dass das Rollenverhalten eine zentrale Bedeutung im Leben der Individuen einnimmt und dass rückwirkend über das Rollenspiel Problemlösungsansätze für die individuelle Lebenswirklichkeit gefunden werden können. Aus psychologischer Sicht ist das Rollenverhalten zwar untrennbar mit unseren Lebensverhältnissen verbunden aber nicht unveränderbar. Über die psychotherapeutischen Methoden hat jeder Mensch die Möglichkeit die Rollen seines Lebens mit- und umzugestalten. Das Rollenspiel in der Therapie greift auf Strukturen und Verhaltensweisen zurück, die konstituierender Bestandteil jedes sozialen Gefüges sind. Wenn wir unsere Rollen oder unsere Rollen-Sets auf eine therapeutische „Bühne“ transportieren, kann dies Wahrheiten befördern, die ansonsten verborgen geblieben wären.

Der Aspekt des alltäglichen Rollenverhaltens erscheint dem Verfasser dieser Arbeit besonders wichtig, da bei der Bewertung der Wirkungsweise von Verhaltensweisen im Fernsehen dem Medium oft der Vorwurf der Inszenierung gemacht wird. Nicht selten wird Reality-TV angekreidet unechtes Agieren und laienhaftes Schauspiel als Wirklichkeit zu verkaufen. Den Agierenden in den Shows wird oft vorgehalten, dass sie nur eine Rolle spielen und das dies nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat. Richtig ist, dass auf Grund der Beschaffenheit des Mediums das Spielen von Rollen unvermeidbar ist. Doch nach den Erkenntnissen der besprochenen psychotherapeutischen Formen erscheint gerade im Agieren, im Spielen einer Rolle, ein großes Quantum an Wahrheit zu stecken. Barbara Becker kommt bei ihren Untersuchungen von Profilen im Internet zu einem Schluss, der auch für die Auftritte im Reality-TV Geltung haben kann. Becker meint: „Inszenierung ist also nicht konträr zur Authentizität oder Wesenhaftigkeit einer Person zu setzen, vielmehr enthüllt sich eine Person immer auch bzw. überhaupt erst in der Inszenierung.“<sup>295</sup>

---

<sup>295</sup> Becker, Barbara: Selbst-Inszenierung im Netz, In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität, Fink: München 2004, S. 416



## **8. Psychotherapeutische Techniken in „Tausche Familie“**

Emotionale Reaktionen jeder Art bilden die Quintessenz des Reality-TVs. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses des Publikums und sind letztendlich auch der Grund für die hohen Einschaltquoten. Auch „Tausche Familie“ zeichnet sich durch einen hohen Grad an Emotionalisierung seiner Inhalte aus. Keine der 31 untersuchten Folgen war frei von intensiven Emotionen.

Das Phänomen der Emotionalisierung, ein Hauptcharakteristikum des von Bente und Fromm definierten Affektfernsehens<sup>296</sup>, zeigt sich trotz des engen vorgegebenen dramaturgischen Rahmens. Aufkommende Affekte seitens der Mitspieler, also das Auftreten von „Gefühlen von besonderer Intensität“<sup>297</sup> kommt in jeder Sendung vor und kann auf Grund seiner eindringlichen Beschaffenheit durchwegs als authentisch bezeichnet werden.

Da es sich bei den mitwirkenden Protagonisten nicht um professionelle Schauspieler handelt, wird ein ausschließliches Vortäuschen dieser Affekte vom Verfasser dieser Arbeit ausgeschlossen. Ohne Schauspielausbildung oder Praxis bei Film und Bühne wäre die Darstellung solch überwältigender Gefühle, wie sie in „Tausche Familie“ zu beobachten sind, nicht möglich. Selbstverständlich wird in den Dokusoaps „als-ob“ gespielt, zuweilen auch ziemlich schlecht, doch nur bis zu einer bestimmten Grenze. Die unzähligen Gefühlshöhepunkte des Formats reichen darüber hinaus und markieren eine andere Ebene.

Das mitunter hölzern anlaufende Spiel erweist sich somit als Brückenbauer zwischen Spiel und Wirklichkeit und erinnert an jene Erfahrungen, die schon Jakob Levy Moreno beim Stegreiftheater machen konnte. Nämlich, dass ein

---

<sup>296</sup> vgl. Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S. 20

<sup>297</sup> Michel, Christian; Novak, Felix: Kleines Psychologisches Wörterbuch, 7. Aufl., Herder: Freiburg in Breisgau 1991, S.9

anfänglich harmloses Spiel oft in eine unerwartete Emotionalität kippt und psychische Prozesse befördert. Das Aufkommen von echten Gefühlen wird unvermeidbar und reißt die Akteure mit. Weinen, Nervenzusammenbrüche und Streitereien sind keine Seltenheit und dokumentieren somit die erstaunliche psychische Wirkung, die das Agieren vor der Kamera mit sich bringen kann.

Die vermutete Ursache der gehäuften Emotionalität in „Tausche Familie“ führt somit zur Hypothese dieser Arbeit, welche den Einsatz von bestimmten psychotherapeutischen Methoden für die Affekthäufung verantwortlich macht. Besonders jene Ansätze, die wir aus dem Psychodrama kennen, erscheinen dem Verfasser dieser Arbeit der Hauptgrund für die verstärkte Emotionalität der Protagonisten zu sein. Die feststellbare Tatsache, dass das Spielen von Problemen in „Tausche Familie“ direkt zu den wahren Problemen der Mitspielenden führt und dabei von starker Erregung begleitet wird, untermauert die These. Die Techniken des Psychodramas leisten somit, bewusst oder unbewusst, einen erheblichen Dienst, wenn es darum geht gesteigerte und somit fernsehtaugliche Emotionen bei den Agierenden zu erzeugen.

Unterstützend wirkt das Vorkommen von gesprächstherapeutischen Strategien; vor allem jene Ansätze, die wir aus der personenzentrierten Gesprächstherapie kennen. An Hand von Beispielen aus den untersuchten Folgen soll in diesem Kapitel die Hypothese, die in diesem Zusammenhang auch den Missbrauch nicht ausklammern möchte, verifiziert werden.

Neben den in Kapitel 6 eingehend beleuchteten inszenatorischen Aspekten, welche unter anderem ebenfalls ein pseudotherapeutisches Reflektieren begünstigen, gilt es nun, jene Vorkommnisse zu lokalisieren, die unmittelbar Züge psychotherapeutischer Techniken aufweisen und die mittelbar für die auffallend starke Gefühlsorientierung des Formats verantwortlich gemacht werden können.

Die emotionale Wirkung, die sich durch den Auftritt in „Tausche Familie“

ergibt, wird von den Teilnehmern teilweise auch unterschätzt. Selbst Protagonisten, die versuchen, eine eher distanzierte Haltung einzunehmen, werden von ihren eigenen Gefühlen überrascht.

In Folge 5 findet die 41-jährige Tierpflegerin Lind-Ann, dass die Beobachtung von außen zwar hilfreich war, dass es aber „so tief geht“ hätte sie nicht geglaubt. Sie ist sich sicher, durch „Tausche Familie“ „viel gelernt“ zu haben. Auch in Folge 6 gesteht die 52-jährige Hausfrau Resi, die als Tauschperson zu einer sozial schwächeren Familie nach Wien gekommen ist: „Ich habe mich auf ein Abenteuer eingelassen, was mir näher gegangen ist als ich mir gedacht habe“, und wirkt dabei sehr betroffen. Inwieweit auch der emotionale Ausbruch ihres Gatten in dieser Erfahrung fußt, muss unbeantwortet bleiben. Seine Handgreiflichkeiten gegenüber der Kamera wurden zwar wiederholt in den Film montiert, bleiben aber von der Off-Stimme unkommentiert. Gegen wen sich die Aggression von Resis Mann richtet bleibt somit im Unklaren. Typisch für ein Reality-TV-Format, wie „Tausche Familie“ ist die Tatsache, dass dieser Aggressionsausbruch zwar wiederholt gezeigt aber weder ergründet, noch erläutert wurde.

### **8.1 Emotionsfördernde Strukturelemente in „Tausche Familie“**

Die diversen psychotherapeutischen Ansätzen werden, nach Erachten des Verfassers dieser Arbeit, auch durch die speziellen strukturellen Gegebenheiten des Formats unterstützt. Auch sie sind mitverantwortlich für das teilweise doch eher ungewöhnliche Verhalten und für den mitunter atemberaubenden Seelenstriptease mancher Mitwirkenden.

Ein wesentlicher Unterschied zu anderen Sendungen des Reality-TVs besteht darin, dass die Dokusoap „Tausche Familie“ im eigenen, ganz intimen Umfeld der Teilnehmer aufgenommen wird. Eine zumindest räumliche Distanz zum eigenen Lebensbereich während des Auftritts vor der Kamera, wie zum Beispiel in der Talkshow, gibt es in „Tausche Familie“ nicht. Gefilmt wird in den eigenen vier Wänden mit der ganzen Familie.

Der gesamte Alltag wird beleuchtet, so dass die Teilnehmer nur wenige Möglichkeiten haben, Unangenehmes für sich zu behalten oder auszublenden. Die Dramaturgie erweist sich als investigativ. Selbst in so intimen Momenten, wie beim Aufwachen am Morgen oder beim Schlafen gehen, wird gedreht. Die Kamera ist beim Essen dabei und erst Recht wenn es Probleme mit Kindern oder anderen Familienmitgliedern gibt. Bei den agierenden Familien entsteht so ein Rechtfertigungsdruck.

Auch die Urteile der Tauschperson, die den Teilnehmern via Videobotschaft bereits in der Sendung präsentiert werden, generieren einen Erklärungsbedarf, der auf den Mitspielern lastet. Die Reaktionen sind unterschiedlich und beinhalten oft starke Kritik. Sachlich zu bleiben erweist sich für viele Mitspieler als schwierig. Auf emotionale Ausbrüche braucht die Regie und in weiterer Folge das Publikum daher nicht lange zu warten.

Zusätzlich entsteht durch die Anwesenheit der Kamera nicht nur ein Erklärungs-, sondern auch ein Darstellungsbedarf. Wenn die Kameras laufen muss das eigene Leben irgendwie gespielt werden. So scheint es nicht verwunderlich, dass bei der Darstellung des eigenen Alltags zumeist auf bekannte Rollenmuster zurückgegriffen wird.

Ob das dabei präsentierte Rollenverständnis in „Tausche Familie, das sich zumeist als traditionell erweist, tatsächlich der Alltagswirklichkeit der Teilnehmer entspricht oder nicht ist für die Hypothese dieser Arbeit nur von untergeordneter Bedeutung. Denn selbst auf die Gefahr hin, dass das Laienspiel mitunter ins Triviale abgleitet - nicht zuletzt weil bekannte Rollenmuster leichter spielbar sind - ist die Konfrontation mit der eigenen Lebenswirklichkeit unvermeidbar. Die Reflexion im Gespräch oder durch das Spielen des eigenen oder des fremden Alltags berührt unweigerlich wunde Punkte. Ganz im Sinne von psychodramatischen Ansätzen werden, offensichtlich unabhängig von der Absicht der Mitspielenden, Fehlhaltungen und -entwicklungen innerhalb der eigenen aber auch der fremden Familie oder Gruppe verdeutlicht.

Durch das Zusammentreffen mit der fremden Tauschperson entsteht zusätzlicher Erklärungsbedarf. Neben dem Druck, den die Anwesenheit der Kamera mit sich bringt, sorgt nun also auch noch das getauschte neue Familienmitglied dafür, dass das soziale System erläutert werden muss. Nicht selten übernimmt ein Mitspieler dann die Rolle des Laienpsychotherapeuten. Seine Aufgabe ist es, nachzufragen, warum diese oder jene Spannungen die Stabilität stören. Dieser mehrschichtige Erklärungsdruck fördert die Reflexion der Teilnehmer enorm und ermöglicht erstaunliche Einblicke in deren Psyche.

Relativ schnell entsteht somit eine scheinbar geschützte Gesprächssituation und heiße Themen, wie Missbrauch, Gewalt oder Drogen werden ziemlich rasch besprochen. Angespornt durch die Fokussierung des Interesses auf die eigenen Befindlichkeiten und der Suggestierung von Intimität vergessen viele Teilnehmer, dass der Einblick, den sie gewähren, vor einem Millionenpublikum stattfindet. Die Offenbarungen führen mitunter zu skurrilen Situationen, wie in Folge 26, in der eine 52-jährige Klofrau vertraulich in die Kamera flüstert, dass sie beim Drogenkonsum am Discoklo mithilft. Ihr Gestus und ihre gedämpfte Stimme verraten, dass das aber ein Geheimnis bleiben sollte.

## **8.2 Gesprächstherapeutische Ansätze**

Untersuchungen, welche „therapeutische Interaktionsstrategien“ in Talkshows nachgewiesen haben, existieren bereits. Forscher aus dem anglo-amerikanischen Raum haben diverse bekannte Formate wie „The Oprah Winfrey Show“ untersucht und festgestellt, „dass die inszenierten Kommunikationsmuster tatsächlich therapeutische Interaktionsstrukturen aufweisen.“<sup>298</sup> Die Situation ist auch aus dem europäischen Fernsehen hinlänglich bekannt. Nicht nur der amerikanische Talkshowmoderator verhält sich ganz im Sinne eines Therapeuten in der klientenzentrierten Gesprächstherapie, sondern auch sein europäisches Pendant. Der Talkshowmoderator agiert zumeist nach dem gleichem Muster. Das heißt er „hört seinem Gegenüber empathisch zu; seine Kommentierungen sind weder

---

<sup>298</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 93

wertend oder richtend noch von Neugier geprägt, sondern vor allem wertschätzend und unterstützend.“<sup>299</sup>

Diese geschächstherapeutischen Ansätze finden sich, ähnlich wie in den Oral History-Beiträgen des historischen Dokumentarfilms (siehe Kapitel 5), auch in den neuen Dokusoaps wieder. Genauso wie die geschichtlichen Dokumentarfilme profitieren Formate wie „Tausche Familie“ von den persönlichen Schilderungen, die sich aus den quasi-geschächstherapeutischen Situationen gegenüber der Kamera ergeben. Im Hinblick auf die beabsichtigte Emotionalisierung der Fernsehhalte sind diese Lebensberichte, die zum Teil auch Lebensbeichten sind, unverzichtbarer Bestandteil geworden. In „Tausche Familie“ zeigen sich geschächstherapeutische Ansätze einerseits im Einzelinterview, sowie im sogenannten Videotagebuch, das dem Teilnehmer die Möglichkeit bietet, ihre Erlebnisse zu reflektieren und andererseits in den vielen Gesprächen zwischen den einzelnen Teilnehmern.

Das Gespräch mit systemfremden Personen oder mit der Kamera ist für viele Teilnehmer der Anlass zu einer tiefer gehenden Betrachtung der eigenen Befindlichkeiten. Mangelnde Gelegenheiten im Lebensalltag der Mitspieler erzeugen offensichtlich ein großes Mitteilungsbedürfnis, welches in den diversen Fernsehformaten gestillt werden kann. Für manche Teilnehmer ist der Auftritt im Fernsehen womöglich der erste Anlass über das eigene Verhalten nachzudenken und darüber zu reden. So rücken Fehlhaltungen nicht selten erst vor laufender Kamera ins Bewusstsein und werden erstmalig verbalisiert, wie in Folge 12, in der die 52-jährige Reinigungskraft Monika im Gespräch mit der Tauschfamilie feststellt: „Noch nie hat sich jemand so um mich gekümmert.“ Mit der „therapeutischen“ Hilfe von Helga, einer Freundin der Tauschfamilie, wird Monika bewusst, dass sie in ihrer Beziehung unterdrückt wird. Heftiges Weinen ist die Folge. Die Off-Stimme kommentiert die gewonnene Erkenntnis folgendermaßen: „Im Hause Goder ist Monika bewusst geworden, wie sehr sie unter ihrem Mann leidet.“ Im Gegensatz zu einer professionellen Therapie zieht jedoch nicht die Klientin, also Monika, ihre

---

<sup>299</sup> Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999, S. 94

Schlüsse, sondern Helga, die „Therapeutin“. Sie findet, „dass Monika sich aufgegeben hat.“ Monika widerspricht der Erkenntnis ihrer „Therapeutin“ nicht und übernimmt auch für sich widerspruchslos die fremden Erkenntnisse.

### **8.3 Die Protagonisten als Laientherapeuten**

Auf Grund der jahrelangen Laufzeit des Formats haben sich bei den Teilnehmern gewisse Verhaltensstandards entwickelt, die ebenfalls mitverantwortlich sind für das Aufkommen von Emotionen. Diese Standards beinhalten auch die Übernahme der Rolle eines Laientherapeuten mancher Mitspieler. In fast jeder Sendung übernimmt eine oder mehrere Personen die Rolle des Lebensberaters und stellt in dieser Funktion Fragen an die anderen Teilnehmer nach deren Befindlichkeit. Wobei die Rollen nach Bedarf und Gegebenheit auch wechseln können. Dieses quasi-therapeutische problemzentrierte Erfragen durch einen Mitspielenden findet sich in jeder Folge und ergibt sich, wie bereits erläutert, aus der speziellen Dramaturgie der Sendung.

Ein zunächst harmlos wirkendes Gespräch zwischen den Mitspielern kann somit relativ schnell zu jenen Problemen vordringen, die bis jetzt in den einzelnen Familien noch nicht thematisiert wurden. In der Funktion als Laientherapeut greifen die Teilnehmer zumeist auf ihre eigenen Erfahrungen zurück und verknüpfen sie mit allgemein gültigen Ratschlägen. Obwohl die daraus resultierende Küchenpsychologie mangels psychologischer Ausbildung zwangsläufig ins Banale abdriftet, ist sie typisch für die neuen Reality-TV-Formate. Die Rolle des Ratgebers wird von den Teilnehmern gerne zur eigenen Profilierung in der Sendung herangezogen und findet sich auch in den Kommentaren der Off-Stimme. Problematisch erweist sich jedoch dabei, dass Teilnehmer und Off-Stimme zumeist auch unmittelbar wertend agieren und ein selbständiges Reflektieren oft unterbunden wird. Die so "Behandelten" fühlen sich teilweise in die Enge getrieben und flüchten sich zuweilen sogar in eine Abwehrhaltung.

Inwieweit die Regie die Beschaffenheit dieser Standards fördert, Korinek berichtet in ihrer Diplomarbeit davon, dass sogar Streitereien provoziert wurden, erscheint für den Untersuchungsgegenstand unerheblich. Fakt ist, dass dieses quasi-therapeutische Verhalten in der Sendung vorkommt und zu den gewünschten Ergebnissen führt - nämlich dem Evozieren von möglichst vielen starken Emotionen.

Der in Folge 3 bereits von den Vorstellungsinsets als "Problemfall" bezeichnete 28-jährige Roland gibt in der Sendung an, auf die Gespräche schon gewartet zu haben. Bereits bei der ersten Gelegenheit offenbart er sich und präsentiert seine Probleme. Prompt übernimmt die 30-jährige Verkäuferin Petra die Rolle der Lientherapeutin. Sie stellt therapeutische Fragen, wie: "Ist Liebe da?" und hört zu. Den offensichtlichen Therapiebedarf bekräftigt Roland mit der Aussage: "Ich brauche einen Menschen, wo ich mich ausreden kann." Durch die Hilfs- und Sprechbereitschaft der Tauschfamilie fühlt sich Roland laut eigenen Angaben erleichtert.

Die daheim gebliebene Lebensgefährtin verhält sich ähnlich und „redet sich den Frust von der Seele.“ Die neu gewonnenen Erkenntnisse münden in einem Trennungswunsch. Noch vor seiner Heimkehr packt sie Rolands Koffer. Im Gespräch mit ihrem Lientherapeuten, dem Tauschmann René, stellt sie fest: "Du hast mir die Augen geöffnet".

Dezidiert als Therapeutin bringt sich Katrin in Folge 24 ein. Schon die Off-Stimme kündigt an: "Katrin hat sich zum Ziel gesetzt, Franz zu therapieren." Die 33-jährige Katrin, die in der Folge als Diplom-Pädagogin eingeführt wird, gibt sich auch dementsprechend professionell. Sie verhält sich empathisch, hört zu und versucht nicht zu werten. Die Folge endet auch dementsprechend harmonisch zur Zufriedenheit aller Teilnehmer. Der "therapierte" Franz beendet mit der Bemerkung "Tausche Familie hat mein Leben verändert" die Folge. Das zeigt, dass bereits geringe psychologische Grundkenntnisse Konfrontationen mit schwierigen Menschen erleichtern. In dramaturgischer Hinsicht bringen sie jedoch nicht den gewünschten Erfolg. Harmonisch



verlaufende Konfrontationen erweisen sich als weniger spannend.

#### **8.4 Psychodramatische Ansätze als Basis quasi-gesprächstherapeutischer Reflexion**

Die Dramaturgie von „Tausche Familie“ generiert einen hohen Darstellungsbedarf. Während es beispielsweise in der Talkshow genügt „nur“ über das eigene Leben zu sprechen, muss es in „Tausche Familie“ darüber hinaus auch irgendwie dargestellt werden. Als Handlung wird der Alltag der Protagonisten herangezogen und als Bühne dient deren ganz privater Wohnbereich.

Neben den gesprächstherapeutischen Ansätzen sind es in diesem Format daher insbesondere auch psychodramatische Elemente, die zum Einsatz kommen und welche die gewünschte Emotionalität befördern. Vor allem die Psychodramatechniken „szenische Aktion“, „Rollenspiel“ und der schon im Titel der Dokusoap implizierte „Rollentausch“ kommen zum Tragen.

Das Psychodrama an sich braucht keine spezielle Bühne, es kann nach Moreno, wie bereits erwähnt, „in situ“<sup>300</sup> durchgeführt werden, „d.h. wo immer sich der Patient befindet.“<sup>301</sup> Die Wirkungsweise der psychodramatischen Techniken ist daher nicht an eine bestimmte Örtlichkeit gebunden, sie kann sozusagen fast überall stattfinden und daher auch in der eigenen Wohnumgebung.

#### **8.5 Die Bedeutung des Rollentausches in „Tausche Familie**

Der Tausch eines Familienmitgliedes ist die zentrale dramaturgische Achse in der Sendung. Das gesamte Geschehen dreht sich um die Herausforderungen, die sich daraus für die Mitspielenden ergeben.

---

<sup>300</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.84

<sup>301</sup> Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993, S.84

Der Tausch in der Sendung unterscheidet sich jedoch von der psychodramatischen Technik „Rollentausch“, da die Tauschpersonen in „Tausche Familie“ nicht innerhalb ihres Systems die Rollen wechseln, sondern eine neue Rolle in einer fremden Gruppe übernehmen. Im psychodramatischen Sinne ist der Rollentausch „ein Mittel zur Umgestaltung eines alten, inzwischen unangemessenen oder neurotischen Interaktionsmusters in einer Beziehung“<sup>302</sup> des Protagonisten.

Nichtsdestotrotz ist gerade der Tausch der Familienmitglieder in „Tausche Familie“ ein Hauptgrund für große psychische Wirkungen. Jeweils in der Rolle des Anderen lernen die Tauschpersonen dessen privates Umfeld aus dem Blickwinkel seiner Funktion kennen. Unweigerlich eröffnen sich jeder Tauschperson die Vor- und vor allem die Nachteile des fremden Systems. Auch wenn dieser Rollentausch nicht im Sinne der Technik einer psychodramatischen Sitzung bezeichnet werden kann, erzeugt der Tausch ein Interaktionsmuster, das an das Setting im Psychodrama erinnert. „Die vielfältige therapeutische Wirkung des Rollentausches ist [...] auch dadurch bedingt, dass er im praktischen Vollzug immanent den Szenenaufbau, das Doppeln, das szenische Handeln und das Spiegeln miteinschließt“<sup>303</sup> meint Krüger. Das heißt dass immer auch andere psychodramatische Techniken mitwirken und ihre Wirkung nicht isoliert von den anderen Bestandteilen des Psychodramas entfalten.

Für die in ihrer Familie oder Lebensgemeinschaft verbleibenden Personen bietet die getauschte Person eine Möglichkeit zur Neubewertung der Rolle, die die fehlende Person im System bis jetzt inne hatte. Zusätzlich zu der in den Spielszenen ständig vorhandenen Technik „szenische Aktion“ können durch die Übernahme einer vertrauten Rolle durch eine fremde Person zusätzlich Verhaltensmuster verdeutlicht werden. Durch die fehlende psychotherapeutische Betreuung bleiben die Reaktionen wie

<sup>302</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 160

<sup>303</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 170

Erkenntnisschübe, aber auch Abwehrhaltungen, unbearbeitet.

Die Begriffe Rollentausch, Rollenwechsel, Rollenübernahme und Rollenspiel tragen in der Literatur zur Verwirrung bei und werden nicht immer klar voneinander getrennt. Krüger unterscheidet „deshalb zwischen Rollenübernahme, damit ist der Wechsel einer Person in die Rolle eines anderen gemeint, und dem eigentlichen Rollentausch.“<sup>304</sup> Der Wechsel der Rollen in „Tausche Familie“ könnte in diesem Sinne daher eher als Rollenübernahme bezeichnet werden.

## **8.6 Fallbeispiele**

Wie und in welcher Weise psychotherapeutische Techniken, insbesondere psychodramatische und gesprächstherapeutische Ansätze in der Sendung zur Wirkung kommen, soll abschließend an Hand von fünf Fallbeispielen gezeigt werden. Die ausgesuchten 5 Folgen stehen nur stellvertretend für die anderen Folgen, in denen ebenfalls ausnahmslos, wenn auch im unterschiedlichen Ausmaß, das Phänomen beobachtet werden konnte.

### **8.6.1 Erstes Fallbeispiel (Folge 3)**

In Folge 3 wird ein junges Paar gezeigt, dass laut Off-Stimme die Sendung nutzen möchte „um über seine kaputte Beziehung nachzudenken.“ Das „soziale Experiment“, wie es die Off-Stimme bezeichnet, endet letztendlich mit dem Entschluss der jungen Teilnehmerin, sich von ihrem Partner zu trennen. Am Ende der Sendung, beim abschließenden Treffen mit der Tauschfamilie, empfängt ihn die Daheimgebliebene bereits mit seinen gepackten Koffern.

Zu Beginn der Folge werden zunächst von den beiden mehrere kleine Alltagsszenen gespielt. Die Beziehung der „streitsüchtige Zicke“ zu dem „Problemfall“, wie die Beiden in den Vorstellungsinsets bezeichnet werden,

---

<sup>304</sup> Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997, S. 159

wird durch kleinere Szenen in deren Wohnung vorgestellt. So geht es in einer Szene beispielsweise darum, wer als nächster dran ist, das Baby zu füttern. Die in der Küche beschäftigte „streitsüchtige Zicke“ Martina ersucht den am Sofa sitzenden „Problemfall“ Roland die Fütterung des Babys zu übernehmen. Sein Versuch sich davor zu drücken misslingt. Die Off-Stimme kommentiert den Vorfall folgendermaßen: „Er kann sich selten gegen seine dominante Freundin durchsetzen.“ Die gespielten Szenen werden durch Einzelinterviews der Beteiligten unterbrochen. Somit hat jeder der beiden in einem quasitherapeutischen Einzelgespräch die Möglichkeit über die selbst gespielten Szenen zu reflektieren. Je nach dramaturgischer Wertigkeit wird in den teilweise zwei nebeneinander eingeblendeten Frames das Geschehen selbst von den Teilnehmern dokumentiert. Mit der entsprechenden Zoomtechnik wird jeweils jener Frame vergrößert, der für die Regie aussagekräftiger ist. So ist es einmal der Kommentar im Einzelinterview und ein anderer mal die gespielte Handlung in der man die Beteiligten beobachten kann. Ziemlich rasch sind sowohl im Einzelinterview, als auch in der gespielten Alltagsszene Emotionen zu beobachten. Das Einzelinterview, in der die Teilnehmer reflektieren und das eigene Verhalten beschreiben trägt dabei eindeutige Züge einer Gesprächstherapie während die gespielten Szenen so auch Teil einer psychodramatischen Sitzung sein könnten.

Nach dem gleichen Muster verlaufen auch die weiteren Szenen. Auch in der Küche wird der Alltag in Szene gesetzt und gleichzeitig in dazwischen geschnittenen Einzelgesprächen kommentiert. Während Martina mit dem Kochen beschäftigt ist, sitzt Roland auf der Waschmaschine und beklagt die angespannte Atmosphäre. Auf seine verzweifelte Frage: „Was erwartest Du von mir?“ antwortet Martina mit dem Vorwurf „Von deiner Seite ist ja bis jetzt noch nichts gekommen.“ Ganz im Sinne einer psychodramatischen Sitzung wurde eine konfliktbeladene Alltagsszene in Erinnerung gerufen und gespielt. Bei einer therapeutischen Zielsetzung müsste jedoch spätestens hier ein Therapeut intervenieren. In der Dokusoap ist dies natürlich nicht der Fall. Das offensichtliche Kommunikationsproblem der Protagonisten wird nicht mittels weiterführender Techniken, wie Doppeln oder Rollentausch gelöst, sondern lediglich abgebildet.

Leidensdruck ist vorhanden und wird von Beiden in den Einzelgesprächen beklagt. So berichtet Martina: „In der ersten Zeit hat er noch des öfteren gesagt ich liebe dich, aber dass ist jetzt auch vorbei.“ Sie weiß nicht wie sie „dran ist“ und sucht nach Antworten. Martina spekuliert, ob es „nur Gewohnheit“ ist oder nur mehr „wegen der Kleinen“. Auch Roland ist bewusst, dass seine Beziehung zu Martina in der Krise steckt. Im Einzelinterview schildert er, dass der Alltag nur mehr von Streit gekennzeichnet ist.

Ansatzweise schimmern die möglichen Gründe der Beziehungsstörung durch. Zum Beispiel als Martina davon berichtet, froh zu sein, Roland kennen gelernt zu haben, da es erst durch ihn möglich war, aus ihrer vorangegangenen Ehe auszubrechen, in der Gewalt und Alkohol herrschten. Die negativen Erlebnisse in der Vergangenheit bleiben in der Sendung jedoch ausgeblendet und werden nicht weiter behandelt.

Dramaturgisch verlaufen die folgenden Szenen wieder nach dem gleichen Schema. Wieder werden die Reflexionen durch einen „konstruierten“ Streit unterbrochen. Psychodramatische und gesprächstherapeutische Interaktionsmuster lösen sich durch diese spezielle Beschaffenheit des Formats ständig ab und versorgen die Sendung mit den dadurch entstehenden Emotionen.

Der Tausch von Roland nach Oberösterreich und seine Bereitschaft sich zu öffnen, befördert seine Reflexion noch zusätzlich. Bereits beim ersten Gespräch offenbart er sich. Die oberösterreichischen Frauen Petra und Kathi, zu denen er getauscht wurde, sind erstaunt über das Mitteilungsbedürfnis mit dem sie Roland konfrontiert. Kathi berichtet: „Er wollte alles auf einmal auspacken“ und vermutet, dass Roland „schon lange niemand gehabt hat zum Reden.“

Auch die in Wien gebliebene Martina freut sich über die Redebereitschaft ihres Tauschmannes. „Man kann mit ihm reden“ stellt Martina fest und ganz im Gegensatz zu ihrem Partner ist der aus Oberösterreich getauschte René, „ein lockerer Typ“ und was ihr besonders wichtig ist: „Er hört zu!“ Während der

Sendung stellt Martina fest: „Bis jetzt fehlt mir der Roland nicht“. Tauschmann René fühlt sich in der Rolle des Älteren und Reiferen sichtlich wohl und rät Martina „schleunigst alleine zu leben.“

In der oberösterreichischen Familie übernimmt Petra die Rolle der Lientherapeutin. Sie stellt therapeutische Fragen, wie: „Ist deine Freundin mit dir zusammen weil sie dich wirklich liebt, oder ist es eher eine finanzielle Abhängigkeit?“. Für eine professionelle therapeutische Frage ist diese Fragestellung natürlich zu eng gefasst und bereits auf eine Antwort gerichtet. Auf Grund der Bereitschaft von Roland sich endlich auszureden dient sie jedoch trotzdem als Reflexionshilfe und verfehlt nicht ihre Wirkung. Roland ist nach eigenen Worten dann auch tatsächlich „erleichtert“, dass er seine Sorgen endlich mitteilen konnte und es jetzt jemand gibt wo er seinen „ganzen angesammelten Frust“ los werden konnte.

In Wien kommt Martina inzwischen in Fahrt. Ihr wird klar: „Ich steck ihm das Geld in den Arsch“ und kommt nach dem Anschauen der Videobotschaft ihres Partners zu dem Schluss: „Er braucht nichts ändern, das mach' ich.“ Ermutigt durch die Unterstützung von Tauschmann René fasst Martina den Entschluss: „Ich mach jetzt einen Schlusstrich mit Roland.“ René dazu: „Ich spreche ihr Mut zu, sie soll das machen - ist besser für sie.“ Dankbar gesteht Martina ihrem Tauschmann: „Du hast mir die Augen geöffnet.“

In mehreren weiteren Szenen wird gezeigt, wie Martina Rolands Sachen zusammenpackt. Wieder werden die gespielten Szenen von kommentierenden Einzelgesprächen abgelöst.

Roland hingegen will nach den Gesprächen mit den oberösterreichischen Frauen „die Sachen bereinigen.“ Nichts ahnend von den Entschlüssen seiner Partnerin will er weiterhin mit Martina zusammen bleiben. Beim gemeinsamen Abschlusstreffen der beiden Tauschfamilien wird Roland jedoch mit den bereits konkreten Trennungsabsichten seiner Partnerin konfrontiert. Er gibt sich gefasst und akzeptiert vorläufig den Trennungswunsch von Martina.

Offensichtlich geht ihm die Entwicklung dann aber doch zu schnell. Er verlangt ein Gespräch mit Martina unter vier Augen, dass dann auch vor laufender Kamera stattfindet. Obwohl Roland noch um „eine Chance“ bittet, lehnt Martina ab. Sie wünscht eine „Zeit für sich alleine.“

Dieses Fallbeispiel zeigt deutlich, wie der Einsatz von psychotherapeutischen Techniken auch zu konkreten Entschlüssen bezüglich der Veränderung der Lebenssituation führen kann.

### **8.6.2 Zweites Fallbeispiel (Folge 22)**

Auch Folge 22 erweist sich als exemplarisch für den Einsatz und die Wirkungsweise von psychotherapeutischen Techniken. Ganz im Sinne einer ergiebigen Dramaturgie wird in Folge 22 wiederum eine angeblich funktionierende einer schwierigen Beziehung gegenübergestellt. Drastische Veränderungen der Lebenssituation wie in Folge 3 bleiben zwar aus, in punkto Emotionen hat jedoch auch diese Folge einiges zu bieten.

Einleitend wird die als harmonisch präsentierte Beziehung der 41-jährigen Heurigenköchin Andrea mit dem 52-jährigen Pensionisten Herbert gezeigt, die von der Off-Stimme folgendermaßen beschrieben wird: „Nach einem Jahr sind Herbert und Andrea immer noch wie frisch verliebt.“ Dem glücklichen Paar gegenüber wird die problematische Beziehung des 32-jährigen arbeitslosen und vorbestraften Konrad zu der 27-jährigen dreifachen Mutter Edeltraut gezeigt. Die Off-Stimme beschreibt die Situation dieser Familie kurz und prägnant mit den Worten: „Richtig glücklich ist hier keiner.“

Die gespielten Alltagsszenen werden, gemäß dem erprobten dramaturgischen Muster, wieder durch die kommentierenden Einzelinterviews unterbrochen. So sieht man Konrad und Edeltraut zunächst beim Geschirr spülen in der Küche, wobei Konrad seiner Lebensgefährtin folgendes Versprechen gibt: „Wenn wir siebzig oder achtzig sind, dann kannst Du dir sicher sein, dann gehen wir vorm Traualtar.“ Im unmittelbar darauffolgenden Einzelgespräch erläutert Konrad

seine Gefühle für Edeltraut etwas genauer: „Ob ich die Edeltraut liebe? Sage ich mal ich fühle mich ihr verpflichtet.“

Auch gegenüber seiner Tauschfrau, die in der Sendung zu ihm nach Wien kommt, gibt Konrad bereitwillig Auskunft über seine Gefühlslage. Tauschfrau Andrea möchte schon beim ersten Gespräch im Wohnzimmer wissen, ob es bei Konrad „die berühmte Liebe auf den ersten Blick“ war. Konrad antwortet mit einem prompten „Nein“. Im Einzelinterview erklärt Konrad seine Beziehung zu Edeltraut: „Ich fühle mich Edeltraut verpflichtet dazusein und zu helfen.“ Tauschfrau Andrea zieht im Einzelgespräche daraus den Schluss, dass er seine Partnerin zwar respektiert, dass aber seine „Beziehung mit Edeltraut sicher nicht auf Liebe aufgebaut“ ist. Für Andrea besteht die Grundlage der Beziehung zwischen Konrad und Edeltraut in erster Linie aus Dankbarkeit und Verpflichtung. Rollentausch und das quasitherapeutische Gespräch haben die Tauschfrau Konrads Motivation und Gefühlswelt erkennen lassen. Konrad ist Edeltraut wegen ihrer Fürsorge gegenüber zu Dank verpflichtet und sieht sich nicht zuletzt auch „wegen der Kinder“ nicht in der Lage die Beziehung zu verändern.

Tauschfrau Andrea wiederum überträgt bei ihrer Analyse der fremden Beziehung offensichtlich ihre eigenen Erfahrungen, die sie in einer gescheiterten Ehe gemacht hat. Im einem sehr emotionalen Gespräch mit Konrad teilt sie ihm mit, dass sie nicht versteht, „warum sich ein Mensch so quält, in einer Beziehung in der man überhaupt nicht glücklich ist.“ Im Einzelgespräch beteuert sie, dass sie ihren Neubeginn auch nicht bereut hat.

Beim Gespräch mit Konrad in der Küche, bei dem er seine Haftangst und seine selbst auferlegte Ruhe thematisiert, wird bei Andrea ein psychischer Prozess ausgelöst. Die emotionale Betroffenheit von Andrea ist dabei deutlich an ihrer Körperhaltung abzulesen. Zu Beginn der Unterhaltung steht sie neben Konrad am Herd und ist noch mit der Zubereitung einer Mahlzeit beschäftigt. Mit steigender emotionaler Betroffenheit unterbricht sie den Kochvorgang und macht einen Schritt zurück. Erst in dieser Distanz berichtete sie von den



eigenen Verletzungen. Aufgewühlt erzählt sie Konrad von den Beschimpfungen, die sie in ihrer ersten Ehe erleiden und erdulden musste. Um des Friedens willen hat sie die Demütigungen der Familie ihres Exmannes ertragen, die sie als „bestige“ Schwiegereltern bezeichnet, die ihr „das Leben zur Hölle gemacht“ haben. Schimpfwörter wie „blade Sau“ kommen Andrea in Erinnerung und machen ihr noch immer zu schaffen. Die Empfehlung an Konrad, der ihr „extrem ruhig, zu ruhig“ vorkam, dass man „nicht immer ruhig bleiben kann“, kam daher aus der eigenen Erfahrung und war tief emotional. Sowohl im Rollentausch als auch in der Erinnerung an die eigene Verletzung, also im psychodramatischen als auch im geschächstherapeutischen Reflektieren, wurden Verwundungen sichtbar.

Nach dem Erhalt der Videobotschaft, die Konrad sichtlich berührt hat, übernimmt Andrea wieder die Rolle der Lientherapeutin und möchte wissen, ob Konrad auch „so etwas wie Liebe empfindet.“ Konrad, der bereits im Vorstellungsinset als „Möchtegern-Philosoph“ bezeichnet wurde, erklärt Andrea: „Liebe ist für mich ein Wort – ich kann mit Liebe selbst nicht umgehen.“ Durch die Reflexion wird sich Konrad seines Stellenwerts in der Familie bewusst und reagiert darauf sehr bewegt. Auch Andrea bestätigt, dass er erst jetzt sieht, dass er gebraucht wird und bemerkt bei ihm „eine gewisse Erleichterung.“ Die Gespräche über seine Beziehung wühlen Konrad sichtlich auf. Nach dem Satz: „Allein schon zu wissen, dass ich endlich die Frau hab mit der ich wirklich alt werden kann“ bricht Konrad in Tränen aus. Er hält sich die Hand vor sein Gesicht und lässt seinen Tränen freien Lauf. Die emotionale Ergriffenheit wiederholt sich auch im darauf folgenden Einzelgespräch. Wieder unter Tränen stellt Konrad fest: „Bin mir sicher, dass sich im Laufe der Zeit wirkliche Liebe entwickeln kann.“ Besonders der Satz „..., dass ich mit Dir alt werden möchte“ scheint Konrad die Tränen in die Augen zu treiben. Denn auch beim abschließenden Treffen mit der Tauschfamilie ist es genau dieser Satz, der Konrad offensichtlich am Meisten bewegt.

Weitaus weniger authentisch agiert Konrads Lebensgefährtin bei ihrem Tauschmann in Niederösterreich. Der 52-jährige Herbert bringt Konrads Lebensgefährtin Martina auch nicht jene empathische Gesprächsbereitschaft

entgegen, wie die nach Wien getauschte Andrea. Herbert begnügt sich damit, sich als durchtriebener Witzbold zu inszenieren und bringt für seine Tauschfrau eher Kritik denn Mitgefühl auf. Tauschfrau Edeltraut verhält sich daher auch dementsprechend reserviert. Mangels vertrauensvoller Gesprächsbasis sind weder Herbert noch Edeltraut bereit sich wirklich zu öffnen. Edeltraut gibt sich verschlossen und gewährt nur wenige Einblicke in ihre Verfasstheit. Lediglich beim Abschlusstreffen zeigt sie Facetten ihrer Persönlichkeit, die bis dahin Herbert und auch dem Publikum verborgen geblieben sind. Herbert ist erstaunt, dass sie plötzlich alles andere als nur träge und willensschwach ist, wie er vermutete. Aufgebracht über die nochmalig vorgebrachten Erziehungsvorschläge der Tauschfamilie reagiert sie nun aggressiv und gibt energisch kund, dass sie sich „von anderen nichts vorschreiben“ lässt.

Das belehrende Verhalten von Herbert hat in Martina Aggressionen geschürt, die sie während ihres Tauschaufenthalts in Niederösterreich unterdrückt hatte. Als besonders wirkungsvoll hat sich ein vorausgegangener von Herbert initiiertes Therapieversuch erwiesen, der als Reaktion auf das in der Videobotschaft zu sehende „Kinderalcatraz“ zu verstehen ist. Der so von der Off-Stimme bezeichnete umstrittene Überwachungskameraeinsatz im Kinderzimmer in Wien hat zu einigen Diskussion, sowie zu einem Therapieexperiment in eigener Regie geführt. In einem quasi psychodramatischen Versuch wollte Herbert seiner Tauschfrau die Gefühlswelt ihrer Kinder näher bringen. Zu diesem Zweck hat Herbert in dem Zimmer in dem sich Edeltraut aufgehalten hat, ebenfalls eine Kamera montiert. Edeltraut gab im Einzelgespräch zunächst auch zu, dass sie sich unwohl dabei gefühlt hat. Auch auf Herberts Frage, ob ihr das unangenehm sei, habe sie verschämt zugestimmt. Beim Abschlusstreffen wollte sie die Schande der falschen Erziehung aber scheinbar doch nicht auf sich sitzen lassen und hat dementsprechend erst im Nachhinein ablehnend und aggressiv reagiert.

Folge 22 hat vor allem in den Gesprächen und Szenen zwischen Edeltraut und Konrad und zwischen Tauschfrau Andrea und Konrad wiederum deutlich gezeigt, dass sowohl das Spielen vor der Kamera als auch die Reflexion darüber im Einzelgespräch psychische Probleme sichtbar machen kann.

Darüber hinaus hat der Rollentausch, zumindest bei der nach Wien getauschten Andrea, einen tieferen emotionaleren Einblick sowohl in ihre eigene als auch in die Situation der abwesenden Frau ermöglicht. Während Herbert und Martina sich eher distanzierten, haben Andrea und Konrad sich nicht gescheut, Emotionen zuzulassen. Die Bereitschaft sich Einzulassen ist nicht nur in einer therapeutischen Sitzung, sondern auch in der Fernsehshow förderlich beim Reflektieren über die eigene psychische Verfasstheit und lässt Gefühle schneller aufkommen.

### **8.6.3 Drittes Fallbeispiel (Folge 23)**

Unter Berücksichtigung von Beziehungserfahrungen in der Vergangenheit könnten die heftigen Reaktion der mitspielenden siebzehnjährigen Sabine in Folge 23 erklärt werden.

Die bereits besprochene Folge mit dem actiongeladenen Kofferabwurf konnte schließlich auf Grund der aufgebrachten Psyche der jungen Frau nicht in der gewohnten Dramaturgie zu Ende geführt werden. Tauschperson Wolfgang, ein 41-jähriger Fabrikarbeiter, musste ins Hotel ziehen, da Sabine seine Anwesenheit nicht mehr ertragen konnte. Schon nach wenigen Minuten in ihrer Wohnung beschimpft sie ihn als „Arschloch“. Weinend gesteht sie im Einzelgespräch, dass sie Wolfgang nicht aushält. Beim eigenen Kommentieren des Kofferabwurfes schimmert ein möglicher alter Konflikt durch, den Sabine offensichtlich auf Wolfgang übertragen hatte. Bewegt erklärt Sabine: „Ich bin nicht ausgezogen von daheim, damit ich mir was sagen lass.“ Das Verhalten der Tauschperson dürften in Sabine einen alten nicht aufgearbeiteten Konflikt schmerzhaft wachgerufen haben. Für Psychiater und Psychoanalytiker Hermann Lang geschehen Übertragungen „unbewusst, denn das davon betroffene Individuum weiß nicht, dass die Gefühle, die es gerade am aktuellen Beziehungspartner erlebt, auch aus früheren Beziehungserfahrungen stammen“<sup>305</sup> können.

---

<sup>305</sup> Lang, Hermann: Die Sprache, das Unbewusste und die Heilwirkung des Gesprächs, In: Lang, Hermann (Hrsg.): Was ist Psychotherapie und wodurch wirkt sie?, Königshausen & Neumann: Würzburg 2004, S.46

Weiter zurück liegende psychische Verletzungen bei Sabine sind womöglich auch mit ein Grund für die Ereignisse rund um die emotional eskalierende Folge. In einem professionellen Rahmen wäre gerade dieser Schmerz ein Ansatzpunkt für eine Therapie. Die Off-Stimme erklärt das soziale Projekt als gescheitert. Dramaturgisch gesehen war aber gerade diese gefühlsgeladene Folge außerordentlich ertragreich. Überbordene Emotionen, Hass, Streit und Handgreiflichkeiten machten aus Folge 23 ein zwar fragwürdiges aber kurzweiliges Vergnügen.

#### **8.6.4 Viertes Fallbeispiel (Folge 17)**

„Je mehr er darüber nachdenkt, desto mehr setzt ihm das Ganze zu.“ kommentiert die Off-Stimme die Reaktion von Tauschmann Robert in Folge 17. Sichtlich zugesetzt haben ihm die ärmlichen Wohnverhältnisse seiner Tauschfamilie. Er weint und ist sehr bewegt als er im Einzelinterview über das Erlebte reflektiert. Vorangegangen waren einige Szenen in denen er in der Küche des herunter gekommenen Hauses versucht hat ein Essen zuzubereiten. Was Robert bis dahin nicht wusste: Kochen auf dem Gasherd seiner Tauschfamilie war nicht möglich, da fällige Gasrechnungen schon seit Längerem nicht bezahlt wurden. Auch die Tatsache, dass die Kinder auf Grund von Platzmangel nicht gemeinsam mit den Eltern essen konnten, hat Robert sehr traurig gestimmt. Selbst das Beheizen des Hauses ist bei der Tauschfamilie auf Grund eines defekten Ofens nicht möglich. Für Robert sind diese Erlebnisse „wie eine Watschen ins Gesicht“, wie er sein Empfinden im Einzelgespräch schildert. Trotz seines anfänglichen Versuches sich als cooler lustiger Typ zu inszenieren, er selbst bezeichnet sich als Wiener Original, bricht Robert vor laufender Kamera regelrecht zusammen und schildert unter Schluchzen: „Wohnt ihr einmal da!“ und weiter: „Weißt du wie lieb die alle sind, und du kannst nichts machen“.

Das gemeinsame Kochen wurde von Robert genutzt tiefer die Gründe für die Missstände im Haus zu erfragen. Denn obwohl kein Geld da ist, versteht er nicht warum nicht wenigstens geputzt wird. In der Reaktion von Sumiah ist deutlich zu erkennen, dass von Robert ein Problem thematisiert wurde, das sie

berührt. In den dazwischen geschnittenen Einzelgesprächen wird Sumiah sehr emotional. Sie erzählt von ihrer problematischen Beziehung zu ihrem Schwiegervater, der sie als Ausländerin nicht akzeptiert hat. Sumiah: „Er hat gesagt: Weißt Du was? Das gehört alles mir. Es kostete mich 30 Jahre Arbeit um dieses Haus zu kaufen. Wer ist jetzt glücklich hier? Ihr, ihr Scheiß Ausländer.“ Beim Erinnern wird Sumiah zunehmend emotionaler bis sie schließlich schluchzend zusammenbricht und sich die Hände vors Gesicht hält: „Ich bin nicht glücklich. Ich bin einfach nur enttäuscht. Das ist alles so traurig.“

Der Kochversuch in der nicht funktionierenden Küche erwies sich für Robert als psychodramatische Erfahrung. Ermöglicht durch die Übernahme der Rolle eines Familienmitgliedes erlebte er am eigenen Leib, wie lähmend und schwierig der Alltag für Sumiah und ihrer Familie verläuft. Auch für Sumiah wurde ihre problematische Situation und zusätzlich die nicht gelösten Konflikte innerhalb der Familie noch einmal verdeutlicht. In den dazwischen geschnittenen Einzelinterviews wurde wieder in einem quasi-therapeutischen Interaktionsmuster einer Gesprächstherapie das Erlebte nochmals reflektiert. Die entsprechenden emotionalen Ausbrüche ließen daher nicht lange auf sich warten.

### **8.6.5 Fünftes Fallbeispiel (Folge 1)**

In Folge 1 ist es die quirlige Thailänderin Suwaree, von ihrem Partner und in der Sendung kreativerweise „Lek“ genannt, die in der neuen Familie Missstände zur Sprache bringt und das Verhalten des Tauschmannes gegenüber seinem Stiefsohn hinterfragt. Obwohl Leks Deutschkenntnisse mangelhaft sind, und ihre Kommentare in der Sendung zwecks Verständlichkeit mit Untertitel präsentiert werden müssen, gelingt es ihr ein Umdenken in Christian zu bewirken. Dieser erzählt im Einzelinterview, dass ihm diese Tatsache selbst überrascht und berichtet über seine Empfindungen: „Vielleicht hat es wirklich sein müssen, dass es eine außen stehende Person das zu mir sagt – eine Fremde – dass es jetzt einmal Klick gemacht hat da oben – und es hat klick gemacht.“ Ein Kommentar, der auch als Erfahrungsbeschreibung nach einer psychodramatischen Sitzung gemacht

werden könnte. In der Rolle, der zu ihrem Mann getauschten Andrea ist Lek das Beziehungsmanko zwischen Tauschmann Christian und seinem Stiefsohn bewusst geworden. Ihre Frage, ob Kevin Papa zu ihm sagt, hat ein sofortiges Umdenken in Christian initiiert.

Mit der neu erworbenen Erkenntnis beschließt Christian sofort tätig zu werden. Die Off-Stimme kommentiert das folgendermaßen: „Christian nimmt sich die Worte von Tauschfrau Suwaree zu Herzen und sucht das Gespräch mit seinem Sohn.“ In den folgenden Szenen sieht man Christian im Gespräch mit seinem leiblichen Kind Nico und mit Stiefsohn Kevin, zu dem die Beziehung bis dahin eher schwierig verlief. Er erläutert Kevin, dass er jetzt Papa zu ihm sagen darf und umarmt ihn. Die neue Vertrautheit, die sich während der Sendung entwickelte, wird spielfilmartig in einer Rückblende inszeniert. In Überblendungen nach dem Gespräch sieht man in monochromen Farbtönen und in Zeitlupe einige Szenen, die die Veränderung der Beziehung deutlich dokumentieren. Die glücklichen Momente werden auch mit einer passenden musikalischen Untermalung effektiv in Szene gesetzt.

Im Gespräch zeigt sich das betroffene Kind zwar einerseits erfreut, ist aber von den neuen Gegebenheiten und den laufenden Kameras sichtlich überfordert und reagiert demgemäß verlegen. Im Einzelinterview gibt der 10-jährige Kevin schließlich zu: „Ich freu' mich schon, dass ich Papa sagen darf, jetzt.“ Inwieweit, diese Aussage seiner wirklichen Verfasstheit entspricht bleibt jedoch unbeantwortet. Im Sinne eines effektvollen dramaturgischen Aufbaus wäre eine anderes Statement aber auch denkbar unpassend gewesen. Denn Christians nach Niederösterreich getauschte Lebensgefährtin hat nach einigen Gesprächen mit ihrem Tauschmann beschlossen, ihrem Partner zuvorzukommen und ihm diesmal selbst einen Heiratsantrag zu machen. Vier Anträge hatte sie bereits abgelehnt und jetzt möchte sie aktiv werden. Im Sinne einer „Happy-End“-Inszenierung passt der Beziehungserfolg zwischen ihrem Sohn und Christian dramaturgisch bestens ins Konzept.

## **8.7 Der Missbrauch psychotherapeutischer Techniken durch „Tausche Familie“**

Schon allein durch die hohe Teilnehmerzahl von Kindern und Jugendlichen, die in den Folgen ja nicht selten eine zentrale Rolle einnehmen, wird die Frage nach dem Missbrauch der genannten psychotherapeutischen Techniken in „Tausche Familie“ evident. In den 31 untersuchten Folgen spielten bei einer Gesamtteilnehmerzahl von 239 Personen immerhin 66 Kinder im Alter von 0 bis 13 Jahren und 15 Jugendliche im Alter von 14 bis 17 Jahren mit. Diese Zahlen an sich würden eine Debatte über Verantwortung und Jugendschutz in Bezug auf Reality-TV rechtfertigen.

Die Missbrauchsfrage stellt sich natürlich für alle Teilnehmer der Sendung, da die Techniken des Psychodramas, Ausgangspunkt der These des Verfassers dieser Arbeit, eindeutig verwendet werden. Unterstützt durch gesprächstherapeutische Ansätze erzielen sie, wie die Ergebnisse dieser Arbeit deutlich zeigen, eine erstaunliche Wirkung, wie die starke Emotionalisierung des Formats zeigt. Die Parallelen zu einem therapeutischen Setting sind unverkennbar. Die Zielsetzung der Sendung unterscheidet sich jedoch klar von der einer therapeutischen Sitzung. „Tausche Familie“ ist nicht primär am Heil seiner Protagonisten interessiert und dient nicht deren Wohl. Als Produkt der Unterhaltungsindustrie setzt die Dokusoap kommerzielle Prioritäten.

Die Ankündigungen und Kommentare zu „Tausche Familie“ auf dem Internet-Portal des Senders und in den Fernsehprogrammzeitschriften versprechen den Zusehern – aber im Besonderen auch den Teilnehmern – Erkenntnisgewinn und suggerieren Hilfeleistung. Auf Grund der Aussagen von Teilnehmern in der Sendung ist zu erkennen, dass „Tausche Familie“ Erwartungen weckt. Die emotionalen Kommentare machen zusätzlich neugierig, da sie eine Veränderung in den Lebenssituationen der Mitspielenden dokumentieren. Die suggerierte Lösungskompetenz der Sendung stellt den eigentlichen Missbrauch dar, den ein Format wie „Tausche Familie“ begeht.

Darüber hinaus vollzieht sich der offensichtliche Einsatz der besprochenen

Techniken in der Sendung ohne Vorwarnung und wenigen Ausstiegsmöglichkeiten. Diese gestalteten sich im Gegensatz zu einer professionellen psychotherapeutischen Sitzung für die Protagonisten als relativ schwierig – zu groß ist der Druck den das Medium mit sich bringt.

Ein intensiverer medienkritischer Diskurs und vielfältige Kritik wären daher durchaus angebracht. Der Verlust der Bedeutung des Fernsehens als Leitmedium lässt aber das Interesse an der Wirkungsweise von Fernsehsendungen zunehmend geringer werden. So sind es nicht nur die Zuschauer, die der Überfülle an Sendungen immer gleichgültiger gegenüber stehen, sondern auch die verschiedensten gesellschaftlichen Kräfte an sich, deren Interesse sich inzwischen schon in Richtung neuer Medien, wie dem des Internets bewegt.



## 9. Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, aufzuzeigen, dass in der Dokusoap „Tausche Familie“, die von 2003 bis 2007 vom österreichischen Privatsender ATV ausgestrahlt wurde, psychodramatische Techniken zum Einsatz kommen, welche nach Erachten des Verfassers dieser Arbeit mitverantwortlich sind für die außergewöhnlichen emotionalen Reaktionen der Mitspieler. Das Fernsehformat „Tausche Familie“ spiegelt den Trend zur verstärkten Gefühlsorientierung der Fernsehinhalte wider, der seit dem Aufkommen des Privatfernsehens im zunehmenden Maße zu beobachten ist. Verbunden mit einer actionorientierten Beschleunigung und der Zerstückelung in kleine Einheiten ist diese Emotionalisierung der Fernsehinhalte charakteristisch für jene Fernsehsendungen, die die Medienpsychologen Gary Bente und Bettina Fromm als „Affektfernsehen“<sup>306</sup> bezeichnen.

Um das Phänomen in „Tausche Familie“ zu lokalisieren und seine Ursachen zu ergründen, erschien dem Verfasser der vorliegenden Arbeit zunächst eine interdisziplinäre Auffächerung notwendig. So wurden vor der eigentlichen Analyse des Fernsehformats sowohl medien- und filmwissenschaftliche, als auch psychologische und soziologische Aspekte erörtert und in den Kontext des Themas der Arbeit gestellt.

Nach der Erklärung der Wirkungsweise der Therapieform Psychodrama, die im Stegreiftheater wurzelt, wurde daher zunächst die filmhistorische Einordnung des Fernsehformats und sein Stellenwert in der Dokumentarfilmgeschichte festgelegt. Dabei konnte festgestellt werden, dass der Dokumentarfilm seit Beginn an im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion beheimatet ist. Ein Widerspruch der durch die technische Entwicklung und die steigenden vielseitigen Möglichkeiten des Films noch zusätzlich verstärkt wird. Denn ebenso wie der fiktionale Film verwendet auch der Dokumentarfilm eine Reihe von dramaturgischen Möglichkeiten, die von der Zeitlupe bis zur gefühlslenkenden musikalischen Untermalung reichen. Diese Bearbeitung,

---

<sup>306</sup> Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997, S.13

welche das Filmmaterial ja erst konsumierbar macht, verleiht jedoch jeder dokumentarischen Aussage eine unvermeidbare subjektive Prägung.

Die Dokusoap „Tausche Familie“ erweist sich bei näherer Betrachtung als stark inszeniertes Unterhaltungsfernsehen. Die Sendung erfüllt mit seinem in Szene gesetzten Gefühlskaleidoskop eine Grundanforderung des Reality-TVs – nämlich die Zurschaustellung extremer Gefühle. Die teilweise engen dramaturgischen Vorgaben schmälern jedoch keineswegs die Wirkung der psychodramatischen Techniken. Als Beweis für die Authentizität der Gefühle gilt unter anderem auch die Intensität der von den Mitspielenden gezeigten Emotionalität. Nach Erachten des Verfassers dieser Arbeit könnte diese in der gezeigten Stärke nicht von Laien dargestellt werden, da diese ja zumeist keine Schauspielerfahrung besitzen. Die spezielle Dramaturgie der Sendung fördert die Emotionalisierung noch zusätzlich. Mehrere Faktoren können dafür verantwortlich gemacht werden. Das Filmen im persönlichen Umfeld, das ein Ausblenden von Problemen durch die Protagonisten erschwert, sowie die Anwesenheit der fremden Tauschperson in der eigenen Wohnung, die einen gewissen Erklärungsbedarf generiert, sind nur zwei Beispiele, für die emotionsfördernde Dramaturgie des Formats.

Wie alle Dokumentarfilme nimmt auch „Tausche Familie“ Anleihen beim fiktionalen Film. Exposition, Höhepunkt und abgeschlossene Handlungsbögen finden sich genauso wieder wie das Schaffen einer Konfliktsituation als spannungserzeugender Ausgangspunkt. Während der langen Laufzeit der Sendung haben sich gewisse Standardkonflikte herausgebildet, die geläufige Kontroversen wie „Stadt versus Land“ oder „Fleißige versus Faule“ zum Inhalt haben. Die bewusste Gegenüberstellung zweier polarisierender Familien erweist sich als unerschöpfliche Quelle und gipfelt nicht selten in der stereotypen Konfrontation des faulen, arbeitslosen Wieners aus dem Gemeindebau mit dem fleißigen, anständigen Hausbesitzer aus der Provinz. Unterstützt von einer leicht konsumierbaren Dramaturgie werden aber auch andere gesellschaftliche Vorurteile bestätigt und plakativ transportiert. Mehr oder weniger subtil werden in der Sendung somit auch xenophobe, homophobe oder sexistische Klischees bedient. Die markante Stimme aus dem

Off, sowie Schnitt und Musik, verfestigen diese tendenziös gefärbten Einblicke in den österreichischen, kleinbürgerlichen Alltag und lassen dem Zuschauer nur wenig Spielraum für eigene Interpretationen.

Für die gewünschte Emotionalisierung der Inhalte sorgen neben der speziellen Dramaturgie jedoch vor allem die bruchstückhaft angewandten psychotherapeutischen Techniken. Allem voran kommt die vom österreichischen Arzt und Gesamtkünstler Jakob Levy Moreno entwickelte Psychotherapieform Psychodrama zum Einsatz, die mit ihren theatralen therapeutischen Strategien Parallelen mit dem untersuchten Fernsehformat aufweist.

Zur Verifikation der Hypothese wurden im Hinblick auf das Vorkommen psychotherapeutischer Techniken 31 Folgen von „Tausche Familie“ analysiert. Bei den einzelnen Folgen standen die unterschiedlichsten Problemsituationen, die dann für die Kamera von dem Teilnehmern nachgespielt wurden, oder neue Konflikte, die durch den Tausch der Familienmitglieder bedingt waren und ebenfalls in Szene gesetzt wurden, im Mittelpunkt. Beim diesem durch die Anwesenheit der Kamera notwendig gewordenen Agieren kann die Wirkweise der psychodramatischen Techniken eindeutig beobachtet werden. Insbesondere die Psychodramatechniken „szenische Aktion“, „Rollenspiel“ und der schon im Titel der Dokusoap implizierte „Rollentausch“ zeigen in jeder Folge ihre Wirkung. Durch die spezielle Situation, die durch das Fernsehteam generiert wird ergibt sich quasi wie von selbst ein gewisser Darstellungsbedarf, der von den Mitspielenden teilweise mit großer Leidenschaft gestillt wird. Die „psychodramatische Bühne“ von „Tausche Familie“ bleibt jedoch, anderes als im professionellen Bereich, therapeutisch unbegleitet und ungeschützt. Psychische Probleme werden, ohne Rücksicht auf etwaige Folgewirkungen, vor die laufende Kamera gezerrt. In einigen Fällen erfolgt die Reflexion eines keimenden Problems offensichtlich erstmalig – was mitunter heftige Gefühlsausbrüche nach sich zieht.

Ein eventueller Vorwurf, dass in der Sendung nur gespielt wird und das Gezeigte wenig Bezug zum tatsächlichen Lebensalltag der Protagonisten hat,

kann nach genauerer Betrachtung relativiert werden. Gerade bei der Wahl der jeweiligen Rolle und im Spiel offenbaren sich die Agierenden im überraschenden Ausmaß. So ist wiederholt zu beobachten, dass ein anfänglich nur gespielter Konflikt mitunter schnell in eine unerwartete Ernsthaftigkeit kippt, was oft Tränen und Betroffenheit aber auch aggressive Reaktionen zur Folge hat. Einige Teilnehmer sind von dieser Wirkung selbst überrascht und teilen das in der Sendung auch mit: „Ich hätte nicht gedacht, dass das so tief geht“ - so ein Statement einer Mitspielenden. Diese Beobachtung deckt sich mit den Erfahrungen, die Jakob Levy Moreno mit seinem Stegreiftheater machte. Er entwickelte daraus seine theatertherapeutischen Ansätze, die zur Therapieform Psychodrama führten.

Darüber hinaus erwies sich bei der Analyse der Dokusoap auch das Zusammenwirken mit anderen psychotherapeutischen Techniken, wie zum Beispiel der Gesprächstherapie ebenfalls als ergiebig. Ähnliche Erfahrungen machte bereits in den 1960er Jahren Jean Rouch, der Begründer des französischen Cinéma vérité, der mit entsprechenden „therapeutischen Fragen“ ebenfalls psychodramatische Prozesse bei seinen Protagonisten vor der Kamera auslöste und damit einen ganz neuen Dokumentarfilmstil prägte. „Tausch Familie“ bildet beim Einsatz psychotherapeutischer Techniken daher keine Ausnahme, ist aber durch seine spezielle dramaturgische Konstruktion auffällig, da sowohl psychodramatische wie auch geschäftstherapeutische Ansätze zum Tragen kommen.

Als direkte Ansprechpartner in „Tausche Familie“ erweisen sich neben dem direkten Gespräch in die Kamera aber auch jene Personen, die in die jeweilige Familie getauscht werden. Diese agieren als Lientherapeuten in einer quasi-gesprächstherapeutischen Situation und lösen damit ebenfalls psychische Prozesse bei den Mitspielern aus. Mangels psychotherapeutischer Professionalität erschöpft sich ihre Tätigkeit jedoch in dem Erteilen banaler Ratschläge und dem Einbringen eigener Erfahrung. Ihre eigentliche Aufgabe in der Sendung, nämlich Emotionen zu evozieren, verfehlen sie jedoch nicht.

Neben dem vorurteilsbeladenen Weltbild, das mit dieser Dokusoap kolportiert wird, erweist sich die Simulation eines therapeutischen Settings und die damit verbundene Suggestierung eines gewissen Erkenntnisgewinnes, der von den Teilnehmern der Show auch wiederholt bestätigt wird, als bedenklich. Nicht zuletzt durch die große Anzahl von mitspielenden Kindern wäre eine Evaluierung der Folgewirkung eines Auftritts in der Sendung und die Eröffnung eines erneuten Diskurses in der Öffentlichkeit von speziellem und allgemeinem Interesse. Angesichts der Fokussierung der Aufmerksamkeit von Wissenschaft und Öffentlichkeit in Richtung neuerer Medien, wie dem Internet, scheint das Interesse am Fernsehen jedoch zu schwinden. Neue Medien können aber nicht abgekoppelt vom historischen Kontext verstanden werden. Ein formales sowie inhaltliches Weiterwirken ist mediengeschichtlich nachvollziehbar. Stets wirkte das Vorgängermedium in gewisser Weise auch auf das Nachfolgermedium nach. Eine reflektierte Betrachtung und Bewertung sowohl aktueller als auch alter Medien ist daher auch für zukünftige Entwicklungen von Belang und wünschenswert.

## 10. Anhang

### Folgenliste\*

Folge	Gegeneinander antretende Familien	Sendedatum
1	Waldhör/Sterner (OÖ) versus Hirschhofer (NÖ)	23.04.06
2	Sax (Stmk.) versus Göringer/Fekete (W)	02.05.06
3	Schwinghammer (OÖ) versus Spiroch/Medlen (W)	16.05.06
4	Plasch/Schmid (NÖ) versus Schwaiger/Kapeller (T)	23.05.06
5	Rehr/Pillau (Sbg.) versus Stütz/Fellner (OÖ)	30.05.06
6	Willhelm (Stmk.) versus Gromes (W)	06.06.06
7	Tringler (W) versus Tajovski/Jagenbrein (NÖ)	13.06.06
8	Blaha (NÖ) versus Loibner (W)	20.06.06
9	Trimmel/Lang (W) versus Lampl/Schumet (Stmk.)	27.06.06
10	Kastner/Hanslmayr/Etzinger (OÖ) versus Brombach/Zamar (NÖ)	04.07.06
11	Gerstl/Hirt (Vbg.) versus Baumgartner/Blaha (W)	11.07.06
12	Csar (W) versus Groder (Sbg.)	18.07.06
13	Tschermernjak/Matl/Rominger (Stmk.) versus Hodosy (W)	03.10.06
14	Brandstetter/Gutmann (NÖ) versus Helmel (Ktn.)	10.10.06
15	Abu/Osman (W) versus Radl/Huber (Stmk.)	09.01.07
16	„The Mannequins“ (W) versus Csar/Silberbauer (W)	16.01.07
17	Obidniak/Encum (W) versus Hodosy (W)	23.01.07
18	Osman (W) versus Leeb (OÖ)	14.11.06
19	Fraiß/Gutschelhofer (Stmk.) versus Bräuer (W)	21.11.06
20	Kofler/Arnold (T) versus Burger/Prötsch (W)	28.11.06
21	Meran (T) versus Krecht/Gschmeidler (W)	27.02.07
22	Mehlstaub/Wywias (NÖ) versus Malle/Pfaffstetter (W)	12.09.06
23	Harrer (Stmk.) versus Kaderschabek/Klein (W)	19.09.06
24	Sumser/Bodendorfer (NÖ) versus Rekettye/Grasl/Kocur (W)	17.10.06
25	Haslbauer (OÖ) versus Panek/Baumgartner (W)	24.10.06
26	Schlapsy/Wesely/Pichler (W) versus Böhm (NÖ)	07.11.06
27	Spanseiler (NÖ) versus Strugger/Untermoser (W)	05.12.06
28	Aigner (NÖ) versus Todorovic/Fickova (NÖ)	19.12.06
29	Lovasz (OÖ) versus Fagerer/Kropf (W)	02.01.07
30	Feichtenschlager (OÖ) versus Mezulianik (W)	30.01.07
31	Hnat/Cejka/Faulmann (NÖ) versus Fraiß/Gutschelhofer (Stmk.)	06.02.07

\* Die Nummerierung der Folgen orientiert sich lediglich an deren Verfügbarkeit und hat darüber hinaus keine Bedeutung.

Abkürzungen:

OÖ Oberösterreich

NÖ Niederösterreich

Stmk. Steiermark

W Wien

T Tirol

Sbg. Salzburg

Vbg. Vorarlberg

Ktn. Kärnten

## 11. Literaturverzeichnis

- Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung, Sehdauer,  
[<http://www.agf.de/daten/zuschauermarkt/sehdauer/>] (29.3.2007)
- Aristoteles: Poetik (Griechisch/Deutsch), Reclam: Stuttgart 1982
- ASTRA Broschüren,[[http://www.ses-astra.com/consumer/sites/de/More\\_info/Brochures/index.php](http://www.ses-astra.com/consumer/sites/de/More_info/Brochures/index.php)]  
(29.3.2007)
- ATV, ATV Facts, History, [<http://atv.at/Channel.aspx>] (16.9.2007)
- Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Schmidt: Berlin 2001
- Becker, Barbara: Selbst-Inszenierung im Netz, In: Krämer, Sybille (Hrsg.):  
Performativität und Medialität, Fink: München 2004
- Becker, Peter von: Nachwirkungen von Brecht und Stanislawski im  
zeitgenössischen Theater, In: Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus;  
Vaßen, Florian (Hrsg.): Brecht & Stanislawski und die Folgen, Henschel:  
Berlin 1997
- Bente, Gary; Fromm, Bettina: Affektfernsehen – Motive, Angebotsweisen und  
Wirkungen, Leske + Budrich: Opladen 1997
- Blankertz, Stefan; Doubrawa, Erhard: Lexikon der Gestalttherapie, Hammer:  
Wuppertal 2005
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen  
Theaters, 1. Band, Metzler: Stuttgart 1993
- Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1, Begriffe und  
Epochen, Bühnen und Ensembles, 4. Neuausg., Rowohlt Taschenbuch:  
Reinbek 2001
- Brecht, Bertolt: Theaterarbeit 1947-1956 Chur – Zürich – Berlin, Suhrkamp:  
Frankfurt 1994
- Dahrendorf, Ralf: Homo Sociologicus, Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung  
und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Studienbücher zur  
Sozialwissenschaft, Band 20, 15. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen  
1977
- Dalma, Juan: Die Katharsis bei Aristoteles, Bernays und Freud, In: psychoneuro  
– Zeitschrift für Praxis und Klinik, 2004; 30(2) S. 112  
[<http://www.thiemeconnect.com/ejournals/pdf/psychoneuro/doi/10.1055/s-2004-822432.pdf>] (1.8.2007)
- Das Theater von Morgen,. Kritik zu J.L. Morenos Stegreiftheater in der  
Maysedergasse. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, Wien vom 27. April 1924
- Deutscher Fachverband für Psychodrama, [<http://www.psychodrama-deutschland.de/>] (28.2.2007)



- Dietz, Ruth: Tragödie und Komödie bei Aristoteles – Zwei psychodramatische Prozesse?, Murken-Altrogge: Herzogenrath 1996
- Doelker, Christian: Medien und Wirklichkeit – 10 Antworten, Medienzentrum Frankfurt, [<http://www.medienzentrum-frankfurt.de/kompetenz/muw.htm>] (11.4.2007)
- Elsäßer, Ulrike; Evermann, Jovan; Thiel, Michael: Dallas, Denver & Co., Das große Lexikon der amerikanischen Soaps, Lexikon-Imprint-Verlag: Berlin 2002
- Enterprise.orf.at, Werbemöglichkeiten, [<http://enterprise.orf.at/orf?clid=13330>] (29.3.2007)
- Fachsektion Psychodrama Österreich, [<http://www.psychodrama-austria.at/>] (28.2.2007)
- Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Metzler: Stuttgart, Weimar 2000
- Field, Syd; Märthesheimer, Peter; Längsfeld, Wolfgang u.a.: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film, Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, 6. Aufl., List: München 1996
- Fromm, Bettina: Privatgespräche vor Millionen: Fernsehauftritte aus psychologischer und soziologischer Perspektive, UVK Medien: Konstanz 1999
- Gerhards, Claudia, Die Realität des Fernsehfake, Kleine Geschichte zur Inszenierung von TV-Wirklichkeiten, In: Gerhards, Claudia; Borg, Stephan; Lambert, Bettina (Hrsg.): TV-Skandale, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz 2005
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, Piper: München 1969
- Gunning, Tom, Vor dem Dokumentarfilm, Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“, In: Kessler, Frank (Hrsg.): Anfänge des dokumentarischen Films, Stroemfeld/Roter Stern: Basel (u.a.) 1995
- Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule – Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, Jugend und Volk: Wien 1980
- Haider-Pregler, Hilde: Nur fast so lustig wie im Fernsehen, Kammerspiele: Elizabeth T. Spiras "Alltagsgeschichten" als Lachtheater, In: Wiener Zeitung vom 4.5.2007
- Hartmann-Kottek, Lotte; unter Mitarbeit von Uwe Strümpfel: Gestalttherapie, Springer: Berlin 2004
- Hassel, Ursula: Familie als Drama, Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück, Aisthesis: Bielefeld 2002
- Haß, Ulrike: Rolle, In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon, Theatertheorie, Metzler: Stuttgart (u.a.) 2005

- Hentschel, Ingrid; Hoffmann, Klaus; Vaßen, Florian (Hrsg.): Brecht & Stanislawski und die Folgen, Henschel: Berlin 1997
- Hill, Annette: Reality TV, Audiences and popular factual television, Routledge: New York 2005
- Hiltunen, Ari: Aristoteles in Hollywood, Das neue Standardwerk der Dramaturgie, Bastei Lübbe: Bergisch Gladbach 2001
- Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films, Dokumentarfilm, Ethnographischer Film, Jean Rouch, Georg Olms Verlag: Hildesheim (u.a.) 1988
- Internet, Austrian Internet Monitor (AIM) – 4. Quartal 2006, [[http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?internet/internet\\_aim.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?internet/internet_aim.htm)] (2.4.2007)
- Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004
- Kaiser, Andrea: Die Billigen und die Willigen – Neue Fernsehsendungen fingieren die Wirklichkeit. Das Gefälschte ist vom Echten nicht mehr zu unterscheiden, In: Die Zeit vom 21.8.2003, Nr. 35
- Karstens, Eric; Schütte, Jörg: Firma Fernsehen, Alles über Politik, Recht, Organisation, Markt, Werbung, Programm und Produktion, Rowohlt: Reinbeck 1999
- Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Antike, Müller: Salzburg 1979
- Kinemathek, Vierter Jahrgang, Heft 29, November 1966: Aspekte des Cinema Verite.
- Kluge, Alexander: In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod, Texte zu Kino, Film, Politik, Vorwerk: Berlin 1999
- Koch-Gombert, Dominik: Fernsehformate und Formatfernsehen, TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie, Meidenbauer: München 2005
- Korinek, Katharina: Hey, servas, i kenn di jo ausm Fernseh! – Veränderung der Lebenssituation nach aktiver Teilnahme an einer Reality-Doku-Soap – Fallbeispiel: Sendeformat „Tausche Familie“, ATVplus – eine qualitative Studie, Diplomarbeit: Wien 2005
- Kreimeier, Klaus, Dokumentarfilm, 1892-2003, ein doppeltes Dilemma, In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, 2. Aufl., Metzler: Stuttgart (u.a.) 2004
- Kreimeier, Klaus, Fernsehen, In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): Handbuch Populäre Kultur – Begriffe, Theorien und Diskussionen, Metzler: Stuttgart 2003
- Krüger, Reinhard T: Kreative Interaktion – Tiefenpsychologische Theorie und Methoden des klassischen Psychodramas, Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 1997

[Landeskammer für Psychologische Psychotherapeutinnen u. -therapeuten und](#)

[Kinder- u. Jugendlichenpsychotherapeutinnen u. -therapeuten Hessen,](http://www.psychotherapeutenkammer-hessen.de)  
[\[http://www.psychotherapeutenkammer-hessen.de\]](http://www.psychotherapeutenkammer-hessen.de) (28.2.2007)

- Lang, Hermann: Die Sprache, das Unbewusste und die Heilwirkung des Gesprächs, In: Lang, Hermann (Hrsg.): Was ist Psychotherapie und wodurch wirkt sie?, Königshausen & Neumann: Würzburg 2004
- Laub Coser, Rose, Hrsg. u. eingel. von Lewis A. Coser: Soziale Rollen und soziale Strukturen, Nausner & Nausner: Graz 1999
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Reclam: Stuttgart 1981
- Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythe“ Von der Stegreifbühne zum Psychodrama Jakob Levy Morenos, Böhlau: Wien 1988
- Marschall, Brigitte: „Ich bin der Mythos alles Daseins selber“ Morenos Theater der Unwiederholbarkeit – Geschichte, Konzeption, Wirkung, Dissertation: Wien 1983
- Martens, Gitta: Der Weg zur Theatertherapie in Westdeutschland, In: Müller-Weith, Doris; Neumann, Lilli; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hrsg.): Theater Therapie – Ein Handbuch, Junfermann: Paderborn 2002
- Medienforschung ORF, Fernsehnutzung in Österreich,  
[\[http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen\\_nutzungsverhalten.htm\]](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm) (28.3.2007)
- Meier, Lorenz; Raess, Simon: Skript der Veranstaltung „Einführung in die Medienpsychologie im Wintersemester 2003, Prof. Dr. Groner, Institut für Psychologie, Uni Bern;  
[\[http://visor.unibe.ch/ws03/medieneinf1/Script%20MPWS03.pdf\]](http://visor.unibe.ch/ws03/medieneinf1/Script%20MPWS03.pdf)  
(1.8.2007)
- Meyer, F. T.: Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, transcript Verlag: Bielefeld 2005
- Michel, Christian; Novak, Felix: Kleines Psychologisches Wörterbuch, 7. Aufl., Herder: Freiburg in Breisgau 1991
- Moreno, Jakob Levy: Die Grundlagen der Soziometrie – Wege zur Neuordnung der Gesellschaft, 3. Aufl., Westdeutscher Verlag: Opladen 1954
- Moreno, Jakob Levy: Psychodrama und Soziometrie – Essentielle Schriften, Hrsg. v. Jonathan Fox, Edition Humanistische Psychologie: Köln 1989
- Moreno, Jakob Levy: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama – Einleitung in die Theorie und Praxis, 4. Aufl., Georg Thieme Verlag: Stuttgart 1993
- Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999
- Münker, Stefan, Epilog zum Fernsehen, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999
- Musner, Lutz; Uhl, Heidemarie (Hrsg.): Wie wir uns aufführen – Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Löcker: Wien 2006

- Musser, Charles, Der frühe Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998
- Musser, Charles, Die Erfahrung der Realität, Der Dokumentarfilm, In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Metzler: Stuttgart (u.a.) 1998
- Neumann, Lilli: Theater und Therapie, In: Müller-Weith, Doris; Neumann, Lilli; Stoltenhoff-Erdmann, Bettina (Hrsg.): Theater Therapie – Ein Handbuch, Junfermann: Paderborn 2002
- Paech, Joachim: Einige Anmerkungen/Thesen zur Theorie und Kritik des Dokumentarfilms, In: Bredella, Lothar; Lenz, Günter H. (Hrsg.): Der amerikanische Dokumentarfilm: Herausforderungen für die Didaktik, Narr: Tübingen 1994
- Plake, Klaus: Handbuch Fernsehforschung – Befunde und Perspektiven, Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden 2004
- Petzold, Hilarion G.: Psychodrama-Therapie – Theorie, Methoden, Anwendung in der Arbeit mit alten Menschen, 2. Aufl., Junfermann: Paderborn 1985
- Priesching, Doris: Kochen mit Kids Pilgern mit Lugner – ATV-Programmchef im Standard-Interview, In: Der Standard vom 28.2.2007
- Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006
- Rassismus-Report 2003, [<http://www.zara.or.at/materialien/rassismus-report/rassismus-report-2003.pdf>] (8.1.2008)
- Reichertz, Jo: Die Frohe Botschaft des Fernsehens, Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion, UVK Universitätsverlag: Konstanz 2000
- Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater-Lexikon, Orell Füssli: Zürich 1983
- Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, Bucher: München (u.a.) 1982
- RTL Ratgeber, [[http://www.rtl.de/ratgeber/familie\\_874467.php](http://www.rtl.de/ratgeber/familie_874467.php)] (14.4.2007)
- Sadoul, Georges, Von Dsiga Wertow zu Jean Rouch, „Cinéma Vérité“ und „Kamera-Auge“, In: Kinemathek, Vierter Jahrgang, Heft 29, November 1966: Aspekte des Cinéma vérité
- Sat 1, Ratgeber & Magazine, „Zwei bei Kallwass“ [[http://www.sat1.de/ratgeber\\_magazine/kallwass/themen](http://www.sat1.de/ratgeber_magazine/kallwass/themen)] (14.4.2007)
- Schmidbauer, Wolfgang: Der neue Psychotherapieführer – die wichtigsten psychotherapeutischen Methoden. Informationen und Tipps für Interessierte und Betroffene, Goldmann Verlag: München 1994
- Schmid Noerr, Gunzelin: Das Medium spielt sich als Retter auf, In: Prokop, Ulrike; Jansen, M. Mechthild (Hrsg.): Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im

Jugendalter, Tectum Verlag: Marburg 2006

Schorr-Neustadt, Martina, Schorr, Angela: Real People TV – Eine genrevergleichende Inhaltsanalyse zur dramatischen Inszenierung von Reality-TV und Serienbeiträgen, In: Schorr, Angela (Hrsg.): Publikums- und Wirkungsforschung – Ein Reader, Westdeutscher Verlag: Wiesbaden 2000

Schultz, Emily: The Making of Michael Moore, Biographie, Aus dem amerikanischen Engl. von Matthias Sommer, Henschel: Leipzig 2006

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität, Fischer: Frankfurt am Main 1983

Sichtermann, Barbara, Vom Medienerlebnis zum Tagesbegleitmedium, In: Münker, Stefan; Roesler, Alexander (Hrsg.): Televisionen, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1999

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Teil 1, Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens, 4. Aufl., Henschel: Berlin 1996

Statistik Austria; Arbeitslosenquoten lt. Arbeitsmarktservice nach Geschlecht, Staatsbürgerschaft und Bundesland, [[www.statistik.at/web\\_de/static/arbeitslosenquoten\\_lt\\_arbeitsmarktserie\\_nationale\\_definition\\_nach\\_gesch\\_023415.pdf](http://www.statistik.at/web_de/static/arbeitslosenquoten_lt_arbeitsmarktserie_nationale_definition_nach_gesch_023415.pdf)], (12.1.2008)

TV-Quoten aktuell, [[http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen\\_teletext.htm](http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_teletext.htm)] (28.3.2007)

Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs, Jakob Levy Moreno, Überblick [[http://www.vbkoe.org/jakob\\_levy\\_moreno\\_ueberblick.html](http://www.vbkoe.org/jakob_levy_moreno_ueberblick.html)] (28.2.2007)

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers - Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos, 3. erw. Aufl., Zweitausendeins: Frankfurt am Main 1999

Wegener, Claudia: Reality-TV, Fernsehen zwischen Emotion und Information, Leske + Budrich: Opladen 1994

Wikipedia, Frauentausch (Fernsehsendung) [[http://de.wikipedia.org/wiki/Frauentausch\\_%28Fernsehsendung%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Frauentausch_%28Fernsehsendung%29)] (20.10.2007)

Winterhoff-Spurk, Peter: Medienpsychologie – Eine Einführung, Kohlhammer: Köln 1999

Zimmermann, Peter (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 3 „Drittes Reich“, Reclam: Stuttgart 2005

### **Abbildungsverzeichnis:**

- Abb. 1: „Der Einsatz von mehreren Frames multipliziert die inszenierte Dynamik der Vorarlberger Familie“ (Folge 11), ATV, 11.7.2006
- Abb. 2: „Aussagekräftige Personenbeschreibungen legen die dramaturgischen Koordinaten der jeweiligen Folge fest.“ (Folge 20), ATV, 28.11.2006
- Abb. 3: „Die aus der Steiermark nach Wien getauschte Bürokauffrau Maria beim Überprüfen des Sauberkeitsstatus der Toilette der Tauschfamilie“ (Folge 2), ATV, 2.5.2006
- Abb. 4: „Bürokauffrau Maria reflektiert im Einzelinterview ihre Eindrücke“ (Folge 2), ATV, 2.5.2006

Die Foto-Stills wurden vom Verfasser der vorliegenden Arbeit selbst angefertigt.

## • Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Das Psychodrama.....	9
2.1 Definition, Wirkungsweise und Erscheinungsformen.....	9
2.2 Jakob Levy Moreno.....	10
2.3 Die Entwicklung vom Theater zur Therapieform.....	15
2.4 Psychodramatechniken.....	16
2.5 Psychodramatechniken, die für den Untersuchungsgegenstand von besonderer Relevanz sind.....	19
2.5.1 szenische Aktion.....	19
2.5.2 Rollenspiel und Spiegeln.....	20
2.5.3 Rollentausch und Rollenwechsel.....	20
3. Die Funktion der Katharsis im Theater und in der Psychotherapie.....	22
3.1 Die „therapeutische“ Funktion des Theaters aus der Sicht Aristoteles. .	25
3.2 Die Modifikation der Funktion der Katharsis für das Theater der Aufklärung.....	26
3.3 Der Katharsisbegriff bei Jakob Levy Moreno.....	29
4. Die Emotionalisierung der Fernsehinhalte.....	33
4.1 Verändertes Rezeptionsverhalten.....	34
4.2 Die formalen Auswirkungen der veränderten Rezeption.....	39
4.2.1 Beschleunigung und Action.....	40
4.2.2 Fragmentisierung.....	41
4.3 Die Emotionalisierung der neuen Fernsehformate.....	43
4.3.1 Psychotherapeutische Arbeit als Fernsehshow.....	45
4.3.2 Affektfernsehen.....	48
4.3.3 Talkshows.....	51
4.3.4 Reality-TV.....	53
4.3.5 Dokusoaps – eine neue Form des Reality-TVs.....	56
4.3.6 Soapoperas.....	59
4.3.7 Der Versuch einer Genrezuordnung des Formats „Tausche Familie“ .....	59
4.4 Die Motive für einen Auftritt in der Öffentlichkeit.....	60

4.5 Die Bezüge der neuen Formate zur Gesprächstherapie.....	64
5. Der Dokumentarfilm – ein Genre im Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion.....	66
5.1 Die Historische Entwicklung des Dokumentarfilms.....	69
5.2 Der Wirklichkeitsanspruch im Dokumentarfilm.....	80
5.3 Dokumentarfilme mit psychotherapeutischen Bezügen.....	83
5.4 Die psychodramatischen Aspekte der Dokumentarfilmmethoden des Cinéma vérité.....	86
5.5 „Tausche Familie“ aus dokumentarfilmischer Sichtweise.....	92
6. Die Inszenierung von Wirklichkeit in der Dokusoap „Tausche Familie“.....	96
6.1 Exkurs: ATV – Österreichs erster privater Fernsehsender.....	97
6.2 Die Reality Dokusoap „Tausche Familie“.....	98
6.3 Der dramaturgische Aufbau des Fernsehformats.....	100
6.3.1 Exposition.....	105
6.3.2 Abschied.....	106
6.3.3 Ankunft und erste Eindrücke.....	107
6.3.4 Videobotschaften und Videotagebuch.....	107
6.3.5 Höhepunkte.....	109
6.3.6 Das abschließende Treffen.....	112
6.4 Die dramaturgischen Ebenen des Formats.....	113
6.4.1 Die Ebene der Inszenierung der Story.....	114
6.4.1.1 Zeitlupe zur Unterstützung von Emotionalität.....	114
6.4.1.2 Erhöhte Filmlaufgeschwindigkeit zur Unterstützung von Komik und Dynamik.....	114
6.4.1.3 Überblendungen und Frame-Techniken.....	115
6.4.1.4 Die Subebene der schriftlichen Informationen.....	116
6.4.2 Akustische Inszenierungselemente.....	117
6.4.2.1 Der Off-Kommentar.....	117
6.4.3 Musik und Toneffekte.....	118
6.5 Der Konflikt als zentraler dramaturgischer Aspekt.....	120
6.5.1 Der Konflikt Stadt versus Land.....	123
6.5.2 Der Konflikt Sozialschmarotzer versus arbeitende Bevölkerung... ..	126
6.5.3 Der Konflikt Schlampige versus Ordentliche.....	129



6.5.4 Der Wiener als Prototyp des negativen Konfliktpartners.....	133
7. Die Bedeutung des Begriffes „Rolle“ in Theater, Soziologie und Psychologie .....	138
7.1 Rollenfelder im Theater.....	138
7.2 Die Bedeutung der Rolle in der Soziologie.....	143
7.3 Rollenverhalten aus psychologischer Sicht.....	149
8. Psychotherapeutische Techniken in „Tausche Familie“ .....	153
8.1 Emotionsfördernde Strukturelemente in „Tausche Familie“ .....	155
8.2 Gesprächstherapeutische Ansätze.....	157
8.3 Die Protagonisten als Lientherapeuten.....	159
8.4 Psychodramatische Ansätze als Basis quasi-gesprächstherapeutischer Reflexion.....	161
8.5 Die Bedeutung des Rollentausches in „Tausche Familie.....	161
8.6 Fallbeispiele .....	163
8.6.1 Erstes Fallbeispiel (Folge 3).....	163
8.6.2 Zweites Fallbeispiel (Folge 22).....	167
8.6.3 Drittes Fallbeispiel (Folge 23).....	171
8.6.4 Viertes Fallbeispiel (Folge 17).....	172
8.6.5 Fünftes Fallbeispiel (Folge 1).....	173
8.7 Der Missbrauch psychotherapeutischer Techniken durch „Tausche Familie“ .....	175
9. Zusammenfassung.....	177
10. Anhang.....	182
11. Literaturverzeichnis .....	184

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten:**

Name: Christian Laufer  
Geburtsdatum und -ort: 21. Juni 1961 in Mödling (Niederösterreich)  
Staatsbürgerschaft: Österreich  
Familienstand: Ledig

### **Ausbildung:**

1967 - 1975 Volks- und Hauptschule Traiskirchen (Niederösterreich)  
1981 Abschlusszeugnis der Bundeshandelsakademie Baden (Niederösterreich)  
2000 Studienberechtigungsprüfung für Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien  
2000 Beamten-Aufstiegsprüfung am Bundesrealgymnasium in Wien 4 mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen.  
2002 Prüfung für den gehobenen Verwaltungsdienst des Bundes

### **Beruflicher Werdegang:**

1983 Kfm. Angestellter bei einer medizinisch-technischen Firma in Mödling  
1983 – 1988 Vertragsbediensteter im Rathaus der Stadtgemeinde Traiskirchen.  
1989 – 1990 Redaktionsangestellter bei Herold (Fachverlag für Wirtschaftsinformation)  
seit 1992 Referent in verschiedenen Funktionen im Österreichischen Patentamt, zurzeit in der Personalentwicklung und im Bereich Human Resources.